

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**

**"DER LETZTE AUGENBLICK DER HÜBSCHEN IDYLLE": REZEPTIONSÄSTHETISCHE
UND REZEPTIONSGESCHICHTLICHE ÜBERLEGUNGEN ZUR PROBLEMATISIERUNG
DER IDYLLE BEI WILHELM RAABE**

by

KARIN KLUGER

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Germanic Languages and Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

1997

UMI Number: 9720106

Copyright 1997 by
Kluger, Karin

All rights reserved.

UMI Microform 9720106
Copyright 1997, by UMI Company. All rights reserved.

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

© 1997

KARIN KLUGER

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Germanic Languages and Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

28 January 1997 Tamara S. Evans
Date Chair of Examining Committee

28 January 1997 Tamara S. Evans
Date Executive Officer

Professor Tamara S. Evans Tamara S. Evans

Professor Dorothy James Dorothy James

Professor John Gearey John Gearey
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

INHALT

1. EINLEITUNG	1
1.1. Der zentrale Stellenwert der Idylle bei Wilhelm Raabe	1
1.2. Probleme der Begriffsbestimmung	3
1.3. Einschlägige Untersuchungen zu Raabes Werk	8
1.4. Zielsetzung	12
2. IDYLLISCHE ASPEKTE UND IHRE PROBLEMATISIERUNG IN RAABES SPÄTWERK	17
2.1. Idyllische Orte	18
2.1.1. Der Garten	19
2.1.2. Gartenlaube und Bank	31
2.1.3. Fluchtorte	39
2.2. Idyllische Personenkreise	48
2.2.1. Die häusliche Frau	48
2.2.2. Die Familie	60
2.2.3. Der geistliche Hirte	69
2.3. Die ambivalente Idylle	75
3. NARRATIVE ASPEKTE UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF DEN REZEPTIONSAKT	86
3.1. Verfremdung idyllischer Sprachkategorien als Provokation des Lesers	89
3.1.1. Wiederholung sprachlicher Elemente	91
3.1.2. Idyllische Sprache als Manipulationsmittel	99
3.2. Ambivalente Rezeptionsmöglichkeiten sprachlicher Gestaltungsmittel	106
3.2.1. Bipolare Struktur	107
3.2.2. Interpunktion	112
3.3. Rückblendetechnik	120
3.3.1. Ambivalente Erzählergestalten in den späten Ich-Romanen	124
3.3.2. Die Bruchstellen des Schreibprozesses	129
3.4. Rezeptionsstrategien	141
4. "QUELLENERIESEL UND STOCKPRÜGEL": IDYLLE UND AGGRESSIVITÄT IM SPIEGEL DER REZEPTION	155
4.1. Innerlichkeit	157
4.2. Aggressivität	164
4.3. Sendungsbewußtsein	173
4.4. Textauswahl	185
4.5. Rezeption über die Heimatkunst	197
4.5.1. Heimkehrergestalten	207
4.5.2. Problematisierung und unerfüllte Sehnsucht nach der Idylle	215

5. ERGEBNIS	231
6. LITERATURVERZEICHNIS	240
6.1. Primärliteratur	240
6.1.1. Wilhelm Raabe	240
6.1.2. Weitere Autoren	240
6.2. Sekundärliteratur	243
6.2.1. Zu Wilhelm Raabe	243
6.2.2. Allgemeine Literatur	252

ERSTER TEIL

1. EINLEITUNG

1.1. Der zentrale Stellenwert der Idylle bei Wilhelm Raabe

Das Zitat im Titel meiner Dissertation stammt aus Raabes 1882-1883 erschienenem Roman *Prinzessin Fisch*, der eine Kindheitsidylle schildert, die vom Untergang bedroht ist. Ein Erzählerkommentar hebt hervor, daß das Behagen an der Idylle zugleich das Wissen um deren Vergänglichkeit mit einschließt:

Es ist eben der letzte Augenblick der hübschen Idylle! Wir halten nichts auf, was kommen soll und muß, und möchten höchstens *den* wohl einmal sehen, der das könnte! Solange sich das Gute und Behagliche gibt, nehmen wir's; und ist es vorbei damit, nun, so sehen wir uns nach einem andern Halt im veränderlichen Dasein um [...]. Keiner kriegt's ja doch anders fertig, und wer's probiert, ist noch nimmer mit seinen Mühen, Sorgen und Ängsten auf die Kosten des Vergnügens und Behagens, das er sich von dem festgehaltenen Zustande fernerhin versprach, gekommen. (BA 15: 250) ¹

Die Zerstörung der Idylle vollzieht sich in diesem Roman auf zwei Ebenen. Die kapitalistische Vermarktung des Städtchens als Badeort im Zuge der Gründerzeit führt zu einer uneingeschränkten Bautätigkeit, die Natur und Stadtbild radikal verändert. Parallel zu dieser äußerlichen Zerstörung muß sich der Protagonist auf der privaten Ebene mit dem Verlust seiner Kindheitsidylle und der damit verbundenen Illusionen abfinden, denn nach einer längeren Abwesenheit überkommt ihn statt der erhofften Wiedersehensfreude die Erkenntnis, daß mit der Veränderung der Umwelt auch eine Veränderung in seinem Innern vor sich gegangen ist, die ihn der Welt seiner Kindheit entfremdet hat. Er blickt auf seinen

¹Die Band- und Seitenzahlen beziehen sich sämtlich auf die historisch-kritische Gesamtausgabe (Braunschweiger Ausgabe, abgekürzt BA) der Werke Wilhelm Raabes. Hg. von Karl Hoppe et al. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1951 ff. 20 Bände und 5 Ergänzungsbände (E1,E2,E3,E4,E5).

Harzer Heimatort hinunter:

Im jähesten Schrecken, und wie als ob ihm erst in diesem Moment mit wildester, höhnischer Gewalt und Brutalität [...] der Schleier von den Augen gerissen werde!

Da unten lag denn seine Kindheitsstadt; aber in ihr lag auch eine Leiche: seine unbefangene Kindheit, seine glückselige, schuldlose, vertrauensvolle, märchenvolle, wundervolle Jugend! (BA 15: 382)

Einen ähnlichen Desillusionierungsprozeß kann man in zahlreichen Romanen Raabes beobachten, die die Sehnsucht der Protagonisten oder der Erzählergestalten nach einem Fluchtraum vor der Welt, in den sie sich zusammen mit ähnlich Gesinnten zurückziehen können, der Fragilität idyllischer Bereiche gegenüberstellen. Diese idyllischen Räume, die meist in der Form von Kindheitserinnerungen erscheinen, liegen oft in der Vergangenheit und schildern eine vor-industrielle Gesellschaft, kleine Dörfer oder Städte umgeben von unberührter Natur, Freundschaft oder, um eines von Raabes Lieblingswörtern zu benutzen, "Nachbarschaft" guter Menschen. Dieser Aspekt, der einen zentralen Stellenwert in Raabes Werk einnimmt, ist von der älteren Raabe-Forschung oft zur Interpretation gebraucht und mißbraucht worden. Besonders die dem Nationalsozialismus nahestehenden Literaturwissenschaftler konzentrierten sich in ihren Interpretationen auf diese Suche nach menschlicher Gemeinschaft und die Hinwendung zu niedrigeren Volksschichten, in denen sie einen völkischen Ansatz des Dichters zu erkennen meinten.

Dies ist jedoch nur eine Seite Raabes, denn die geschilderten idyllischen Bereiche sind von Anfang an bedroht und werden häufig im Laufe eines Werkes vollkommen zerstört. Die sich seit Ende der sechziger Jahre entwickelnde neuere Raabe-Forschung, deren Ziel es war, mit den überkommenen Rezeptionsmustern zu brechen, hat sich in

Teilbereichen mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. Die Sicht Raabes als Idylliker und Verbreiter nationaler Gesinnung, die die Raabe-Gesellschaft jahrzehntelang ausschließlich verbreitet hatte, wurde dabei auf den Kopf gestellt, indem man den Schwerpunkt nicht mehr auf die wehmütige Erinnerung an die vergangene Idylle legte, sondern statt dessen deren Zerstörung in den Vordergrund rückte. Raabe wurde somit ein "Linksintellektueller" (Helmers, *Wilhelm Raabe* 13), der mit der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit auf Konfrontationskurs gegangen war. Die Tatsache, daß sich aus Raabes Behandlung idyllischer Themenbereiche zwei so entgegengesetzte Interpretationsmuster ableiten lassen, deutet auf unterschwellig angelegte Konflikte hin, denen ich anhand einer detaillierten Untersuchung idyllischer Aspekte in Raabes Werk auf den Grund gehen möchte.

1.2. Probleme der Begriffsbestimmung

Die literarische Idylle seit der Antike stellt ein Bild friedlichen Lebens dar, das sich meist durch Naturnähe und harmonische Lebensführung auszeichnet. So beschreibt Schiller in seiner Abhandlung "Über naive und sentimentalische Dichtung" die Idylle, die er der sentimentalischen Richtung zuordnet, als die "poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit" (580), deren Zweck es sei, "den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen." (580) Im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* gibt Erna Merker eine ähnliche Definition:

... die Idylle ist ein kleines, in sich abgeschlossenes, literarisches Genrebild,

welches einfache menschliche Verhältnisse fern vom öffentlichen, bewegten Leben im engen Zusammenhange mit der Natur schildert und dabei einfache, gutartige Charaktere in behaglich glücklichen Lebensverhältnissen heiter und nicht selten humorvoll zur Darstellung bringt. (742)

In der deutschsprachigen Literatur findet dieses literarische Genre seine deutlichste Ausprägung in den bald nach ihrem Erscheinen zu internationalem Ruhm gelangten Idyllen Salomon Geßners, die Schäfer und Schäferinnen in friedvoller Natur beschreiben. Auch die bürgerliche Idylle, als deren Hauptvertreter Johann Heinrich Voß gelten kann, behält den Aspekt friedlicher Existenz bei, wenn sie auch nicht mehr Schäfer mit antiken Namen in den Mittelpunkt stellt, sondern sich in der Beschreibung behaglicher Häuslichkeit ergeht. So sind Voß' bekannteste Idyllen, sein dreiteiliges Hauptwerk *Luise*, das die Geburtstags- und Hochzeitsfeierlichkeiten einer Pastorentochter schildert, und die Idylle *Der siebzigste Geburtstag* von bürgerlichem Gedankengut geprägt.

Während die Werke von Geßner und Voß noch als Idyllen im eigentlichen Sinn des Wortes konzipiert sind, kommt es im neunzehnten Jahrhundert zu einem formalen Bruch mit der überlieferten Idyllentradition, indem sich die Idylle von ihrer ursprünglichen Existenz als literarische Form mit festgesetzten Regeln entfernt und sich zu einem Themenkomplex erweitert, der charakteristische Gedankengänge, Szenen und Motive umschließt. Der Begriff 'Idylle' bezeichnet demnach nicht mehr eine separate Gattung, sondern vielmehr einen in ein Romanwerk eingebetteten Ruhepunkt oder ein idyllisches Motiv, das thematisch ein literarisches Werk durchzieht. Diese Sichtweise, man müsse die Idylle eher vom Inhalt als von der Form her definieren, hat ihren Ursprung in den theoretischen Abhandlungen des achtzehnten Jahrhunderts. Ähnlich wie Schiller, der eine

sich ausschließlich an formalen Aspekten orientierende Definition als zu begrenzend empfindet (566), hebt Wilhelm von Humboldt in seinen "Ästhetischen Versuchen" die idyllische Empfindungsweise als wichtigere Kategorie hervor:

Des Ausdrucks der Idylle bedient man sich nicht bloss, um eine eigne *Dichtungsart* zu bezeichnen, man gebraucht ihn auch, um damit eine gewisse Gesinnung, eine *Empfindungsweise* anzudeuten. Man redet von Idyllenstimmungen, Idyllennaturen. Die Eigenthümlichkeit der Idylle muss sich daher auf eine innere besondere Eigenthümlichkeit des Gemüths beziehen. (251)

Aufgrund dieser Schwerpunktverlagerung von klar umrissenen formalen auf weniger präzise inhaltliche Aspekte kommt es jedoch zu Definitionsschwierigkeiten, so daß eine Arbeit, die sich mit idyllischen Aspekten im Werk eines Dichters des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt, dabei auf das Problem stößt, daß es trotz zahlreicher Forschungsarbeiten zur Idylle keine definitive Gattungsgeschichte gibt. Da die Idylle als literarische Gattung eine lange Entwicklung durchgemacht hat, heben die einzelnen Interpreten verschiedene Gesichtspunkte hervor, um sie zu charakterisieren, so daß sich die Schwierigkeit ergibt, eine Gattungsbestimmung zu finden, die alle Erscheinungsformen einschließt und eine Basis für eine Untersuchung idyllischer Aspekte in Raabes Werken bilden kann.²

In der Diskussion um den Idyllenbegriff stehen sich in der Fachliteratur zwei einander entgegengesetzte Sichtweisen gegenüber. Während Forscher wie Erna Merker den Idyllenbegriff enger fassen und hervorheben, wie sehr sich eine Sicht, die vereinzelte

²Voß' Tendenzidyllen gegen die Leibeigenschaft haben bereits bald nach ihrem Erscheinen zu Definitionsschwierigkeiten in der Sekundärliteratur geführt und wurden oft als Auswüchse einer jugendlichen Phase abgetan, die der Dichter mit den bürgerlichen Idyllen *Luise* und *Der siebzigste Geburtstag*, die eine kanonische Rolle erhielten, überwunden habe (so in Herbsts Voß-Monographie von 1872-76). Selbst im Hinblick auf *Luise* wurde bedauert, daß der Dichter die Originalfassung in späteren Revisionen durch ideologischen Ballast, die Idee religiöser Toleranz, 'verunreinigt' habe.

idyllische Aspekte in einem Romangenzen als Idylle bezeichnet, von der ursprünglichen Gattung entfernt hat, plädieren andere Interpreten für eine flexiblere Definition. Zu ihnen gehört Friedrich Sengle, der in seinem Vortrag "Formen des idyllischen Menschenbildes" argumentiert.

... die literarischen Darstellungen des idyllischen Menschenbildes sind vielgestaltig. Auf dem Wege von Geßner zu Mörike kann man nur einen schmalen Ausschnitt aus dieser Dichtwelt zu Gesicht bekommen. Wenn man den Sinn und die Ausstrahlung des Idyllischen umfassender verstehen wollte, so dürfte man sich auf die Idylle im engeren Sinne der antiken und humanistischen Gattung nicht beschränken, sondern man müßte die Formen des idyllischen Epos, des idyllischen Romans, der idyllischen Novelle, der idyllischen Lyrik, ja des idyllischen Dramas [...] mit berücksichtigen, das heißt einen Bereich, der in der deutschen Literatur eine gewaltige Bedeutung hat. Er reicht von Maler Müllers Pfälzer Idyllen über "Hermann und Dorothea" und Jean Pauls Idyllromane bis zur Dorfgeschichte Auerbachs, Immermanns, Gotthelfs und zu den Romanen Stifters. (226)

Auch der bislang umfassendsten Darstellung der Idylle von Renate Böschstein-Schäfer liegt ein weiter gefaßter Idyllenbegriff zugrunde, wenn sie betont, "daß die Gattung keine klar gefügte 'Struktur' besitzt, sondern eher durch eine Reihe von Motiven und Gestaltungszügen gekennzeichnet ist, die aber kaum je alle in einem Werk versammelt sind." (2) Sie bietet folgende Definition der Gattung an:

Die am antiken Modell abgelesenen, in der Tradition der Gattung wirksamen Merkmale der Idylle lassen sich dahin zusammenfassen, daß diese Gattung einen abgegrenzten Raum beschreibt, in dem sich Grundformen menschlicher Existenz verwirklichen. Was jeweils unter diesen Grundformen verstanden wird, wird Sache der Epoche und des einzelnen Dichters sein. [...] Das 'Ontologische' der Idylle ist ihr philosophisches wie ihr künstlerisches Problem. Ist so die Idee der Idylle andeutungsweise erfaßt, so stellt sich die literarische Gattung 'Idylle' als der Versuch dar, eine diesem Prinzip unterstehende Welt als autonome aufzubauen und somit absolut zu setzen, in der Form einer kleinen, von scheinhafter Handlung belebten epischen Schilderung. (13)

In der Folge finden sich immer mehr Interpreten, die für ihre Untersuchungen zur Gattung

oder zu einzelnen Werken den Idyllenbegriff erweitern, eine Entwicklung, die durch das wachsende Interesse an gesellschaftlichen Komponenten gefördert wird. So sieht Leo Nagel in seinem Aufsatz "Zum Problem der Idyllendichtung" die wesentliche Komponente der Idylle in der "Darstellung einer idealisierten, widerspruchsfreien Welt außerhalb des realen gesellschaftlichen Seins" (88), und Wolfgang Iser charakterisiert im Hinblick auf Theodor Storms Werk die Idylle als Gegenwelt zur bürgerlichen Welt, als "Sehnsucht nach äußerem und innerem Frieden, nach Ruhe und Glück und Harmonie" und als "die Flucht aus der Geschichte in die Innerlichkeit" (90).

Eine derartige Ausdehnung der Kategorie Idylle in den Forschungsarbeiten neueren Datums führt zu einem Begriffsproblem, da es immer schwieriger wird, die Bezeichnungen 'die Idylle' und 'das Idyllische' deutlich gegeneinander abzugrenzen.³ Meines Erachtens geht die Problematik auf die Frage zurück, wo die Idylle in ihrer überlieferten Form aufhört und wie dehnbar ein Idyllenbegriff werden kann, bevor er nur noch zu einer Ansammlung loser Assoziationen wird. Ich schlage für meine Arbeit folgende Einteilung vor: Das Idyll bezeichnet einen Zustand, die Idylle ist die literarische Form, die diesen Zustand darstellt. Das Idyllische schließlich bezieht sich auf der

³Meist fällt schon in den einleitenden Bemerkungen der Interpreten auf, wie unscharf in der Forschung mit den Begriffen operiert wird. So erscheinen in Ignace Feuerlichts Untersuchung "Vom Wesen der deutschen Idylle" beide Begriffe nebeneinander im ersten Absatz, später wird dann von 'Idylle' gesprochen. Bei Jörg-Ulrich Fechner stehen sie sogar nebeneinander im Titel seines Aufsatzes "Gelebte Idylle: Literarisierte Funktionen des Idyllischen im Alltag." Auch bei Friedrich Sengle finden sich die beiden Begriffe in seinem einleitenden Satz: "Die Idylle und das Idyllische erfreuen sich im heutigen Deutschland keines großen Ansehens." (212) Im Folgenden vermittelt er den Eindruck, 'die Idylle' sei ein enger gefasster Begriff als 'das Idyllische'. Selbst der *Duden* hilft in diesem Fall nicht weiter, wenn er die Idylle als die "Schilderung eines Idylls," d.h. den "Zustand eines friedlichen und einfachen, meist ländlichen Lebens, in Literatur und bildender Kunst" und 'idyllisch' als "das Idyll, die Idylle" betreffend definiert, 'das Idyllische' jedoch gar nicht als separate Kategorie aufführt. Rolf Wedewer ist präziser in seiner Arbeit "'Ursprünglichkeit' als radikalisierte Idylle," wenn er zwischen "der Idylle im gattungstheoretischen Verständnis einerseits und der von solchen Bestimmungen vergleichsweise unabhängigen Idee des Idyllischen" unterscheidet (137).

literarischen Idylle entnommene Elemente, die eher thematisch als formal in literarischen Werken vorkommen. Um den verschiedenen Erscheinungsformen der Idylle bei Raabe gerecht zu werden, liegt auch meinen Untersuchungen ein flexibler Idyllenbegriff zugrunde, so daß es im Rahmen dieser Arbeit naheläge, von dem Idyllischen bei Raabe zu sprechen. In Anlehnung an Raabes eigene Verwendungsweise werde ich jedoch mit dem Begriff der Idylle operieren, auch wenn ich damit idyllische Elemente im Romanganzes mit einbeziehen werde. Es wird zu zeigen sein, daß Raabe bewußt Gedankengut der literarischen Idylle - insbesondere der Werke von Geßner und Voß - übernimmt, indem er entweder idyllische Gegenbilder zum Romangeschehen entwirft oder idyllische Motive einbaut, die das gesamte Werk durchziehen. Der Begriff des Idyllischen erscheint mir in diesem Zusammenhang zu vage, da anhand der einzelnen Untersuchungen zu idyllischen Themenkomplexen bewiesen werden soll, daß man bei Raabe von einer systematischen Verwendung der Idyllentradition als eines literarischen Bezugssystems sprechen kann.

1.3. Einschlägige Untersuchungen zu Raabes Werk

Es sind im wesentlichen fünf Interpretationen zu Raabes Werk, die sich mit dem Bedeutungskomplex der Idylle auseinandersetzen und die dramatische Umorientierung in der Bewertung des Dichters exemplarisch vor Augen führen.⁴ Adolf Suchels 1955 in den

⁴Adolf Suchel, "Raabes Beitrag zur Entwicklung der deutschen Idylle." *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 42 (1955): 37-45; Fritz Martini, "Parodie und Regeneration der Idylle: Zu Wilhelm Raabes *Horacker*." *Literatur und Geistesgeschichte*. Festgabe für Heinz Otto Burger, hg. von Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann. Berlin: Erich Schmidt, 1968: 232-266; Karl Jürgen Ringel, *Wilhelm Raabes Roman "Hastenbeck": Ein Beitrag zum Verständnis des Alterswerkes*. Bern: Herbert Lang, 1970; Karl Jürgen Ringel, "Die zitierte Idylle: Arkadische Sehnsucht und soziale Kritik in *Hastenbeck*." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1981: 225-242; Uwe Heldt, *Isolation und Identität: Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes*. Frankfurt a. M., Bern, Cirencester: Lang, 1980.

Mitteilungen der Raabe-Gesellschaft erschienene Besprechung, die eine Entwicklung von der Situationsidylle in der frühen *Chronik der Sperlingsgasse* zur "Spiritualisierung" des idyllischen Stoffes, der als "seelisches Kapital" im Spätwerk erscheint (40), verfolgt, ist noch dem alten Raabe-Bild verpflichtet, wenn er die typische Reihe der in diesem Zusammenhang verwendeten Klischees bemüht: die Parallelen zwischen Raabe und Jean Paul, Raabes Humor, seine Innerlichkeit und sein Bemühen, das "Allgemeinmenschliche" zu gestalten. Seine Deutung der Idylle, die er als "Windstille im Sturmzentrum" bezeichnet (44), faßt exemplarisch die von der *Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* jahrzehntelang ausschließlich verbreitete Sicht des Dichters zusammen:

Die Ruhe und innere Gesammeltheit aus der Gewißheit der Zugehörigkeit zu einer fraglos geglaubten Existenz des Allgemeinen bleibt als metaphysisches Prinzip die weltanschauliche Orientierungslinie für die Gestaltung. Dieses Prinzip in Verbindung mit der volkhaften Nähe des gemütvoll durchwärmten Lebenskleinkreises stellt die innere Form der Idyllendichtung Raabes dar. Sie künstlerisch zu ergreifen, war ihm eine hohe Aufgabe. (45)

Wie hartnäckig sich diese Sicht der Raabeschen Weltanschauung gehalten hat, läßt sich noch an den Spuren in den 1970 und 1981 veröffentlichten Arbeiten Karl Jürgen Ringels erkennen, die die ethische Dimension des Dichters sehen, dem es "in jedem Bereich des Lebens und der Welt um die Erkenntnis und Darstellung des Bleibenden und Allgemeinmenschlichen zu tun war." (*Wilhelm Raabes Roman "Hastenbeck"* 50). Auch Ringels Behauptung, Raabe habe Literatur als Gegengewicht gegen "Materialismus und Lebenslüge seiner Zeit" geschrieben ("Die zitierte Idylle" 242), erinnert an den von der älteren Raabe-Sicht gepredigten Dualismus zwischen den dauernden Werten der Raabeschen Weltanschauung und den negativen Zeiterscheinungen. Daß es aber dennoch

zu einer Verschiebung des Raabe-Bildes gekommen ist, zeigt sich darin, daß Ringel die Bedrohung idyllischer Existenz aufzeigt, indem er die Geßnerschen Idyllen als Kontrastbild zu der gefährdeten Idylle in Raabes Werk sieht, die zunehmend unter den Einfluß der äußeren historischen Mächte gerät.

Fritz Martini hebt in seinem Aufsatz "Parodie und Regeneration der Idylle: Zu Wilhelm Raabes *Horacker*" die Störfaktoren der Idylle noch deutlicher hervor, wenn er argumentiert, daß Raabe mit den idyllischen Elementen und damit zugleich mit den Erwartungen des Lesers spielt. Da Raabe die Idylle in bewußter Absetzung von den populären Dorfgeschichten gegen den Strich geschrieben habe, dürfe man die Erzählung nicht unkritisch als naive Idylle lesen. Zwar versuche Raabe in *Horacker* noch einmal, eine Idylle zu schaffen, doch sei er sich der veränderten Weltsituation bewußt, die das Schreiben einer traditionellen Idylle nicht mehr zulasse:

... er fügte zum Schluß [...] die Idylle neu zusammen - unter verändertem Aspekt und mit dem Hinweis, daß mit diesem festlichen Finale und trotz des Finales vielleicht das Ende der Zeit, in der ein idyllisches Leben möglich ist, erreicht, damit überhaupt die Idylle als dichterische Form an eine Grenze gelangt sei, hinter der sie schwerlich noch geschrieben werden könne. (238)

Obgleich Martini seine Beobachtungen auf *Horacker* beschränkt, wird hier eine Frage aufgeblendet, die für Raabes gesamtes Spätwerk von zentraler Bedeutung ist. Es wird zu untersuchen sein, inwiefern Raabe es einerseits ablehnt, in späteren Romanen intakte idyllische Bereiche zu beschreiben, jedoch gleichzeitig immer wieder auf idyllische Motive zurückgreift.

Sowohl Martini als auch Ringel konzentrieren ihre Diskussion idyllischer Aspekte auf ein einzelnes Werk. Laut Martini leitet *Horacker* die Reihe von Raabes Meisterwerken

ein, und Ringel sieht die zentrale Stellung *Hastenbecks*, weil "hier der idyllische Stoff nur als eine auf das unbedingt Notwendige beschränkte Gewandung eines seelisch-geistigen Sinngehaltes des Lebens erscheint, der in eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit jenen Lebensmächten gestellt ist, die dieser idyllischen Daseinsform widerstreiten"

(*Wilhelm Raabes Roman "Hastenbeck"* 50). Demgegenüber handelt es sich bei Uwe Heldts Arbeit *Isolation und Identität: Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes* um eine umfassende Untersuchung des idyllischen Themenkomplexes. Wie Martini und Ringel betont auch Heldt, daß Raabe mit der Idylle eine sich im Untergang befindende Gattung als Folie verwendet. Aus marxistischer Richtung kommend, macht er jedoch das Tauschwertprinzip für die Zerstörung des Idyllischen verantwortlich, da die Einmaligkeit des personalen Raumes sich durch den Tauschwert zu einem beliebigen Raum wandelt, der keine Identität und Identifikation mehr erlaubt:

Das Idyll im Roman erscheint unter diesem Aspekt als der Versuch, die dem im Roman eingefangenen 'Leben' zugrundeliegende Tendenz zur Entfremdung von konkreten, sinnlichen Beziehungen [...] durch ein bewußt als Konstrukt artifiziereller Prägung ausgewiesenes Gegenbild aufzuzeigen und auf diesem Wege die reale Entfremdung literarisch zu erfassen. (14)

Welch tiefgreifende Umkehrung sich in der neueren Raabe-Sicht vollzogen hat, zeigt sich daran, daß Heldt mit seinem marxistisch orientierten Idyllenbegriff - "Idylle ist der bildgewordene Wunsch nach einem Leben ohne Entfremdung" (13) - dem gesellschaftlichen Umfeld zentrale Bedeutung beimißt und zur Situation des Dichters in der bürgerlichen Gesellschaft die Behauptung aufstellt: "Die Schriftsteller [...] konnten den Mangel an gesellschaftlichen und individuellen Perspektiven dadurch darstellen, daß sie gebrochene, mangelhafte Idyllen in ihren Romanen Gestalt werden ließen." (12) Laut

Heldt gerät demnach das Idyll bei Raabe zu einer Gattung, "die den Zustand der Wirklichkeit auf die Probe stellt, die nicht Wünsche ausdrückt, sondern deren Unerfüllbarkeit nachweist" (18), so daß das ursprünglich positive Modell nur noch negativ darstellbar ist: "Das Idyll fragt nach der Möglichkeit menschlichen Glückes: Raabes Prosa beantwortet diese Frage in ihren Negativbildern des isolierten idyllischen Daseins." (19)

Heldt liefert besonders in den Einzelinterpretationen interessante Einblicke, wenn er auch für die Bewertung der Idylle so wichtige Werke wie *Meister Autor*, *Fabian* und *Sebastian*, *Unruhige Gäste* und *Altershausen* ausklammert, und argumentiert überzeugend, daß die Idylle im Spätwerk zunehmend ins Zentrum des Raabeschen Schaffens rückt. Die einseitige Hervorhebung des Tauschwertprinzips verstellt jedoch meiner Meinung nach den Blick auf andere wichtige Aspekte dieses Themenkomplexes. So wäre es aufschlußreich, die einzelnen idyllischen Elemente im Werk Raabes detailliert zu analysieren, was Heldt zugunsten einer allgemeineren Untersuchung, die sich auf so umfangreiche Gebiete wie Raum und Zeit im Idyll konzentriert, unterläßt. Ein Aspekt, auf den Heldt in diesem Zusammenhang auch nicht eingeht, der aber meiner Ansicht nach durch seine schwerwiegenden Folgen für die Raabe-Rezeption von ganz entscheidender Bedeutung ist, ist die Frage, warum die idyllischen Bereiche bei Raabe so häufig die Form einer Flucht in die Innerlichkeit annehmen.

1.4. Zielsetzung

Es erscheint mir als wichtig, diese Fluchttendenzen, die sich im Zusammenhang mit idyllischen Bereichen bei zahlreichen Erzählergestalten und Protagonisten in Raabes

Werken feststellen lassen, näher zu untersuchen und Verbindungen zu der problematischen Rezeptionsgeschichte herzustellen. Anhand einer Studie einzelner idyllischer Themenbereiche möchte ich zunächst analysieren, wie Raabe Motive aus den Idyllen Johann Heinrich Voß' und Salomon Geßners in seine Werke inkorporiert und welche Abweichungen von den literarischen Vorlagen sich dabei verzeichnen lassen. Meines Erachtens ist ein solcher von der Forschung bisher vernachlässigter Rückgriff auf die Quellen des traditionellen Idyllengenres aufschlußreich für ein Verständnis dessen, was der Dichter mit der Problematisierung der Idylle bei seinem Lesepublikum erreichen will.

Der anschließende dritte Teil dieser Arbeit, der sich mit erzähltechnischen Aspekten befaßt, soll der weiterführenden Frage nachgehen, welche möglichen Lesestrategien Raabes narrative Techniken hervorrufen. Zu dieser Analyse der Anleitungen, die Raabes Texte für den Rezeptionsakt bereithalten, sollen die Erkenntnisse rezeptionsästhetischer Studien herangezogen werden, insbesondere Wolfgang Isters Untersuchungen zur Wirkung von Leerstellen in literarischen Texten und Hans Robert Jauß' Konzept des Erwartungshorizonts. Bei meinen Untersuchungen wird mich eine zentrale Frage leiten, die von der Forschung bisher noch nicht gestellt worden ist: Besteht ein Zusammenhang zwischen Raabes Verarbeitung idyllischer Aspekte und der ideologischen Richtung der Raabe-Rezeption der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts, die sich in extrem konservativen nationalistischen Bahnen bewegte, eine Vereinnahmung des Raabeschen Werkes durch die Nationalsozialisten begünstigte und der Stellung des Dichters im Literaturkanon damit schweren Schaden zufügte? Während dieses wenig erfreuliche Kapitel der Raabeschen Rezeptionsgeschichte in der neueren

Forschungsliteratur fast ausschließlich als Verirrung bewertet wird, vermute ich vielmehr, daß Raabe gerade mit seiner Verwertung idyllischer Aspekte indirekt einer derartigen Fehlschaltung Vorschub leistet. Um diesem Verdacht nachzugehen, möchte ich im Gegensatz zur neueren Raabe-Forschung, die ausschließlich die Modernität des Raabeschen Erzählverfahrens beachtet, auch solchen Aspekten nachgehen, die einem kritischen Textverständnis entgegenarbeiten.

Während der dritte Teil meiner Arbeit in Anlehnung an die Methode der Rezeptionsästhetik mit hypothetischen Lesergruppen operiert, wobei besonders das zeitgenössische bürgerliche Lesepublikum beachtet werden soll, möchte ich im vierten Teil ganz konkret auf die Interpretationen aus dem Umfeld der Raabe-Gesellschaft eingehen, um zu zeigen, wie sich ein unkritischer Rezeptionsakt in der Praxis gestalten kann. Ein besonderer Schwerpunkt soll dabei auf die von der älteren Rezeption hergestellte Verbindung zwischen Raabes Werken und der Heimatkunst gelegt werden, einer literarischen Richtung, die sich gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts als Gegenströmung zur Moderne mobilisierte und mit ihrer regionalen, meist extrem konservativen Ausrichtung zum Vorläufer der Blut-und-Boden-Literatur wurde. Eine Darstellung der Parallelen und Unterschiede zwischen Raabes Texten und den literarischen und theoretischen Produkten der Heimatkunst wird Abweichungen von der neueren Forschungsliteratur ergeben, die dieser folgeschweren Verbindung jegliche Berechtigung abspricht und deswegen keiner genaueren Untersuchung würdig erachtet. Mein Ziel ist es demgegenüber zu zeigen, daß sich die Auswüchse der älteren Rezeption nur durch Raabes ambivalente Erzählstrategien erklären lassen, wobei der Verwertung idyllischer Aspekte

eine Schlüsselstellung zukommt. Indem ich die fast ausschließliche Konzentration auf die modernen Aspekte des Raabeschen Werkes in der neueren Forschungsliteratur kritisch hinterfrage, möchte ich zu einer differenzierteren Bewertung des Dichters und seiner Rezeptionsgeschichte beitragen. In diesem Zusammenhang greife ich auch eine Anregung Jeffrey Sammons' auf, der seine Ausführungen über die Sekundärliteratur mit der Überlegung schließt, daß es sich bei Raabe vielleicht doch nicht um ein abgeschlossenes Kapitel handelt:

Perhaps it would be fair to say that of late we have not wanted to think very much about what it was in Raabe that nourished the cult that flourished in his wake. So much inclined have we been to see ourselves as superior to it that we have acted as though it were an ideological mystification that had nothing to do with Raabe himself. As a rule, however, reception history suggests strongly the unlikelihood that the criticism of the past is all wrong and that of the present all right. (*Shifting Fortunes* 125-126)

Der Schwerpunkt meiner Untersuchung soll auf den Werken aus Raabes Braunschweiger Schaffensperiode liegen, die mit dem Spätwerk zusammenfällt. Im Hinblick auf die Problematisierung der Idylle sind folgende Werke besonders ergiebig: *Meister Autor, Horacker, Alte Nester, Fabian und Sebastian, Prinzessin Fisch, Pfisters Mühle, Unruhige Gäste, Stopfkuchen, Gutmanns Reisen, Die Akten des Vogelsangs, Hastenbeck und Altershausen*. Die Werke der Braunschweiger Reifeperiode, die in der neueren Forschung zu Recht als die besten des gesamten literarischen Schaffens des Dichters gelten, bilden nicht nur einen Kulminationspunkt in der Behandlung idyllischer Aspekte, sondern zeichnen sich auch auf der narrativen Ebene durch eine erhöhte Experimentierfreudigkeit aus. Wie zu zeigen sein wird, kann gerade diese spannungsreiche

Verbindung moderner Erzählstrategien mit dem traditionellen Idyllengenre Licht auf die Tatsache werfen, daß Raabes Werk vom ideologischen Standpunkt her so entgegengesetzte Möglichkeiten zur Interpretation bietet, wie sie in der älteren und der neueren Forschungsliteratur beobachtet werden können.

ZWEITER TEIL

2. IDYLLISCHE ASPEKTE UND IHRE PROBLEMATISIERUNG IN RAABES SPÄTWERK

Die vielfältigen Bezüge auf idyllische Vorlagen, die sich in Raabes Werken nachweisen lassen, erscheinen in zwei Formen. Zum einen zitiert Raabe direkt aus den Werken seiner literarischen Vorgänger - das beste Beispiel hierfür ist der Roman *Hastenbeck*, der Material aus der Idylle *Mirtil. Thyrsis* von Salomon Geßner inkorporiert - und zum anderen baut er einzelne idyllische Motive in seine Werke ein. Seine wichtigste Quelle, die dreiteilige Voß-Idylle *Luise*, zeichnet sich durch stimmungsvolle Szenen aus, die beschreiben, wie die handelnden Personen spazierengehen, ins Tal hinunterblicken und das schöne Wetter, die Natur und die Tierwelt genießen. Angereichert wird dieses friedliche Bild durch eine Reihe von Motiven, die zum Inventar der bürgerlichen literarischen Idylle gehören. Bei diesen idyllischen Versatzstücken handelt es sich um charakteristische Kleidungsstücke wie Pantoffeln, Schlafrock und Schlafmütze, die Pfeife, den Lehnstuhl für den Hausherrn und das gemeinsame Kaffeetrinken, das wie alle täglichen Verrichtungen des Lebens geradezu zeremonielle Formen annimmt. Sie unterstreichen den durch Behaglichkeit und Muße geprägten bürgerlichen Privatbereich, der sich bewußt von der Arbeitswelt abgrenzt und wo es dem Menschen gestattet ist, frei von allen Verkleidungen und Beengungen des äußeren Lebens zu sich selbst zu kommen.¹

¹Das Motiv des Schlafrocks wird in der Folge u.a. von Goethe in *Hermann und Dorothea* und von Eichendorff in *Aus dem Leben eines Taugenichts* aufgegriffen, während die Pantoffeln, mit denen man behutsam übers Parkett gleitet, in Stifters *Nachsommer* das auffälligste äußerliche Zeichen einer durch gegenseitige Achtung geprägten idealen menschlichen Gemeinschaft darstellen.

2.1. Idyllische Orte

Als Schauplatz friedlich-behaglicher Szenen kommt dem idyllischen Ort eine zentrale Funktion zu. Schon die antike Idylle kennt den *locus amoenus*, einen Ort, an dem meist einfache Menschen in der Natur ein friedliches Leben führen. In der seit Geßner populären deutschen Idylle findet sich eine ähnliche Umgebung, in der Hirten ihre Lieder singen. Im Zuge der Verbürgerlichung der Idylle verschwindet zwar das bukolische Element, doch bleibt die idyllische Atmosphäre konstant, wenn man im Garten, auf der Bank, in der Laube oder in der gemütlichen Stube beieinander sitzt. So erscheint in Voß' Idyllenwelt die Gartenlaube als typisch idyllischer Ort: "Dort insgeheim zu sinnern auf Predigten, oder zu schlummern, / Lockt der trauliche Winkel den Herrn; auch die Nachtigall liebt ihn." (46)

Mit der Harmonie zwischen Mensch und Natur korrespondiert die Harmonie in den zwischenmenschlichen Beziehungen, so daß die idyllischen Orte zugleich immer Bereiche der Geselligkeit und Muße sind. Das Vorwort aus dem Jahre 1853 zur ersten Nummer der populärsten zeitgenössischen bürgerlichen Familienzeitschrift mit dem bezeichnenden Namen *Die Gartenlaube*, in der auch Raabe veröffentlichte, evoziert die idyllische Stimmung schlechthin: "Wenn ihr im Kreise Eurer Lieben die langen Winterabende am traulichen Ofen sitzt oder im Frühlinge, wenn vom Apfelbaume die weiß und roten Blüten fallen, mit einigen Freunden in der schattigen Laube - dann leset unsere Schrift." (zitiert nach Rüter 116)

Dieses Bedürfnis nach Harmonie als eine Reaktion auf die Anforderungen und Bedrohungen einer sich rapide verändernden Lebenswelt läßt sich auch im Selbstverständnis vieler der handelnden oder berichtenden Personen im Spätwerk Wilhelm

Raabes aufzeigen. Bei den in diesem Zusammenhang beschriebenen idyllischen Orten, die einen integralen Bestandteil der Romane bilden, handelt es sich meist um begrenzte Bereiche wie den von Hecken umschlossenen Garten, die Bank, die Laube und ganz allgemein um Ruhe- und Fluchtpunkte vor einer schwer zu ertragenden Wirklichkeit.

2.1.1. Der Garten

Die Gärten in Raabes Werk, die zumeist durch Hecken, Zäune oder Mauern von ihrer Umgebung abgetrennt sind, beherbergen eine eigene Welt, die sich kontrastierend von der Außenwelt absetzt. Diese Isolation, die ein konstitutives Element darstellt, wird im Rahmen der Romane weitgehend positiv bewertet, denn sie schafft die Voraussetzung für die Geborgenheit und die Zusammengehörigkeitsgefühle der mit diesem Bereich verbundenen Personen. Sie ist nicht nur raumbunden, sondern auch zeitgebunden, da der idyllische Garten mit einer Lebensweise verknüpft ist, die sich einer Integration in die Entwicklungen und Anforderungen des modernen Zeitalters verweigert. Ob es sich um einen zur Erzählzeit bereits nicht mehr existierenden Garten handelt oder um einen solchen, der sich in seinem Endstadium befindet, dieser idyllische Ort ist immer mit dem Begriff des Verlustes gekoppelt.

In *Meister Autor* fungiert der einem Stadterweiterungsplan zum Opfer gefallene romantisch verwilderte "Zaubergarten" (BA 11: 72) des Mynheer van Kunemund als Aufhänger gefühlvoller Reminiszenzen des Erzählers an ein vergangenes Zeitalter, in dem idyllische Plätze noch ein Existenzrecht hatten. Auf den Ausspruch des Meister Autor: "O lieber Herr, wie viele Gärten versinken dem armen Menschen in der Welt! ..."

kommentiert von Schmidt:

Das war das Wort! - Es fallen Schlösser - Luftschlösser ein; aber das hat nichts zu bedeuten: die Gärten allein, die den Menschen, den armen Menschen versinken, die waren ein jeglicher eine Wirklichkeit von dem verlorenen Paradiese an! Wenn ihr das leugnen wollt, so leugnet es aus der Mitte eines, in dessen Besitze ihr euch noch befindet, aber nimmer vor der Pforte eines solchen, der euch verlorenging; - im erstern Falle ist wenigstens eine Aussicht vorhanden, daß es euch gelingen werde, euch selber zu belügen. -" (BA 11: 137)

Diese Stilisierung des Gartens zu einem verlorenen Paradies, die sich auf Seiten des Erzählers von Schmidt, des Meister Autor Kunemund und des Försters Tofote verzeichnen läßt, ist für die melancholische Stimmung, die weite Teile der Aufzeichnungen von Schmidts prägt, verantwortlich.

Raabe führt jedoch zugleich kritische Stimmen ein, so wenn der praktisch veranlagte Bedienstete Ceretto, eine durchaus positive Gestalt, zu bedenken gibt: "In dem hundertjährigen Garten aber sind auch nicht immer unschuldige Kinder- und Schäferspiele aufgeführt [sic], also fort mit ihm! Das war meine Ansicht von der Sache" (BA 11: 102). Er versucht mit diesem Argument, den Garten seines ehemaligen Herrn von idyllischen Konnotationen zu lösen. Allein die Tatsache, daß der Verstorbene Gertrud Tofote bewußt als Erbin eingesetzt hat, um das idyllische Leben im Hause des Försters Tofote zu stören, d.h. seinen idyllischen Garten als Mittel zur Zerstörung einer Idylle mißbraucht hat, sollte einer Verklärung im Wege stehen. Zudem werden die anscheinend eindeutigen Positionen des Meister Kunemund und des Erzählers gegen Ende des Romans dahingehend modifiziert, daß die Anpassung an die veränderten Gegebenheiten die rückwärtsgerichteten Gedanken in den Hintergrund drängt. So gibt sich der Meister Autor tolerant:

Was mich angeht, so verdenke ich es niemandem, wenn er seinen Garten bestellt, wie es ihm am nützlichsten scheint. Außerdem aber, Herr Baron, meine ich, daß, da über eines jeglichen Felder, Ansichten, Taten und Werke die Fußsohlen, Pferdehufe und Wagenräder der Nachkommenschaft doch endlich einmal weggehen, es gar keine Kunst ist, das Leben leicht und vergnügt und die Erde, wie sie ist, zu nehmen. (BA 11: 157)

Die zwiespältige Einstellung des Erzählers, die neben die gefühlsmäßige Bindung an die verlorene Idylle eine praktische Ausrichtung auf die Zukunft stellt und akzeptiert, "daß der Garten versunken war, wie die Gärten eben versinken" (BA 11: 110), wirkt noch entscheidender den Idyllisierungstendenzen entgegen. Von Schmidt gibt seine ursprüngliche Absicht, Gertrud Tofote vor den Gefahren des oberflächlichen Gesellschaftslebens zu warnen, auf und wendet sich statt dessen selbst mit der Begründung: "Was waren mir alle versunkenen und versinkenden Gärten gegen dieses höhnische, lebendige, blühende Lächeln der Hexe, der Frau Christine von Wittum?!..." (BA 11: 148) einer Gesellschaftsdame zu. Unter ihrem Einfluß geht er sogar soweit, mit einer Anspielung auf Voltaires *Candide* das Problem der zerstörten Idylle ins Ironische zu ziehen und damit zu verharmlosen:

Der Meister Autor hatte mehrmals von dem Versinken der Gärten in dieser Welt gesprochen; das behält freilich sein Recht; doch wer hinderte uns denn, in dem Grün zu lustwandeln und die Vögel singen zu hören, die Wasser springen zu sehen, solange es noch anging? Wer hinderte uns, die beste Obstbaum- und Gemüsezucht zu treiben, solange der fruchtbare Humus noch zutage lag? [...] Wir sprachen gerade darüber ziemlich eingehend [...] und fanden von neuem aus [sic], daß wir alle beide gar nicht verächtliche Gartenkünstler seien, sowohl was die Blumen- als was die Gemüsezucht anbetreffe. [...] und so - wurden wir zu Winters Anfang ein Paar, umzäunten ein neues Stück Erdenland und fingen von neuem an zu graben und zu pflanzen wie Adam und Eva. (BA 11: 152-153)

Für diese recht oberflächliche Erzählergestalt siegt zumindest auf der Handlungsebene das Praktische über die gefühlsmäßige Ausrichtung auf die Vergangenheit, denn trotz seiner

inneren Verbundenheit mit der verlorenen Idylle ist von Schmidt der modernen Welt und damit auch den Neuerungen, denen der Garten weichen mußte, durchaus verpflichtet. Es überrascht deshalb nicht, daß er am Ende die Gesellschaft einer Erbtante, der er "den Garten des alten, klugen Königs Fritz zu Sanssouci zu zeigen" (BA 11: 157) hat, der des Meister Autor Kunemund vorzieht. Die Ankündigung eines Besuchs dieses kunstvoll angelegten und damit 'unnatürlichen' Gartens beschließt konsequenterweise die "Geschichten vom versunkenen Garten."

In dem zehn Jahre später entstandenen Roman *Prinzessin Fisch* setzt Raabe andere Schwerpunkte, indem er nicht nur die Konsequenzen, die sich aus der Zerstörung des Gartens ergeben, vorführt, sondern den Garten selbst zum Mittelpunkt der schrittweisen Zerstörung einer Idylle macht. Der väterliche "Robinson-Krusoe-Garten" (BA 15: 285), wo er der trostlosen Atmosphäre des Elternhauses und der lieblosen Behandlung durch seine Familienangehörigen entrinnen kann, ist der entscheidende Erfahrungsbereich des Protagonisten. Der Schmerz über den Verlust dieses Reiches wird durch die Verbindung zu den Nachbarn und Pflegeeltern, dem Bruseberger und der Mutter Schubach, gemildert, so daß auch nach dem Verkauf des elterlichen Besitztums der Garten, in den Theodor Rodburg von seinem Zimmer im Nachbarhaus aus Einblick hat, nicht an Bedeutung verliert. Die am Ende des Romans vollzogene Zerstörung der im Hause der Mutter Schubach gefundenen Ersatzidylle nimmt dort ihren Ursprung, denn gerade in ihm wird der Heranwachsende mit der entscheidenden Herausforderung seiner Entwicklung konfrontiert: die in seiner fehlgeleiteten Faszination mit der neuen Nachbarin Romana Tieffenbacher gemachte Bekanntschaft mit "der Prinzessin Fisch, dem urewigen, großen,

unentbehrlichen pädagogischen Zauberspuk" (BA 15: 348), der aus ihm einen Erwachsenen macht.

Der Untergang der Idylle vollzieht sich in diesem Roman schrittweise, indem zuerst äußerliche, dann aber zunehmend innere Störfaktoren in die Idylle eindringen. Mit den neuen Nachbarn scheint zunächst wieder idyllisches Leben in den Garten einzuziehen, doch trotz einer Häufung idyllischer Versatzstücke sind die Keime für die spätere Krise bereits vorhanden:

... in dem Garten drunten, in dem *verfallenen Birkenhäuschen*, das ziemlich allein noch von den glücklicheren Tagen der verstorbenen Mutter übriggeblieben war, saßen die neuen Eigentümer am *Kaffeetisch*, und der Herr Kriegszahlmeister rauchte seine lange *Pfeife* bei der Zeitung, und seine Frau blies (auch ein neues *fremdes* Wunder im Garten des weiland Notars Rodburg und in Ilmenthal!) die feinen Wölkchen einer Papierzigarette in *die gute Luft des Bergtales, das Sonnenflimmern, das Vögelzwitschern, die Schmetterlinge und den Kirchenglockenklang* hinein. (BA 15: 263, meine Hervorhebungen)

Zwar erscheint hier das idyllische Motiv des Kaffeetrinkens in der Gartenlaube umgeben von Natur und schönem Wetter, und selbst die Pfeife, das Kennzeichen der Muße, und die Kirchenglocken, die die religiöse Ordnung symbolisieren, fehlen nicht. Zusätzlich zu den Anzeichen des Verfalls paßt jedoch das Rauchen der ausländischen Frau, das bereits ihre später entlarvte Verruchtheit andeutet, nicht in dieses Bild und wird treffend als ein "fremdes Wunder" bezeichnet. Mit der Ankunft des lange Jahre verschollenen Bruders Alexander, unter dessen negativen Einfluß Theodor zunehmend gerät, wird ein weiteres Element des Fremden in die Idylle eingeführt. Dieser von der Familie verstoßene und nach Amerika ausgewanderte Bruder, der an der durch Spekulation und Kapitalismus herbeigeführten Zerstörung des alten Ilmenthals mitwirkt, hat eine ausgesprochen kritische

Einstellung zur heimatlichen Idylle, die der Theodors diametral entgegengesetzt ist. Es bleibt nicht bei sarkastischen Bemerkungen wie der folgenden: "... da unten liegt noch, grade wie sonst, das Paradies, aus dem mich nichtsnutzigen Galgenstrick voreinst der Engel mit dem feurigen Schwert--" (BA 15: 266). Die Sünde erhält sozusagen Einzug ins Paradies in der Form einer Liebesbeziehung zwischen Alexander und der Frau des Nachbarn, deren Entwicklung Theodor mit zwiespältigen Gefühlen durch sein Fenster mit dem Blick auf den ehemaligen väterlichen Garten verfolgen kann. Er sieht "in scheuem Schrecken und Verlangen hinab in seinen Nachbar-Hausgarten, seinen alten Robinson-Krusoe-Garten, sein verloren gegangenes Zauberreich" (BA 15: 285) und demonstriert in dieser Mischung von Abscheu und Faszination, daß die physische Zerstörung der Ilmenthaler Idylle von einer parallelen Entwicklung in seinem Innern begleitet ist.

Wie in *Meister Autor* ist der Garten in *Prinzessin Fisch* eng mit dem Motiv des Verlustes gekoppelt. Man kann jedoch in dem späteren Werk von einer komplexeren Darstellung des Problemfeldes sprechen, da hier der ursprünglich idyllische Garten zum Auslöser eines psychischen Konfliktes wird, der allgemein zu einer Desillusionierung mit einer idyllischen Konzepten verhafteten Lebensweise führt. Durch den Blick in den Nachbargarten wird Theodor mit der Korruption der Welt, die in diesem Roman durch Ehebruch und unehrliche finanzielle Geschäfte vertreten ist, bekanntgemacht, doch wird diese Enttäuschung als notwendige Voraussetzung einer differenzierteren Weltsicht bewertet, wenn der Erzähler gegen Ende des Romans kommentiert:

Des Brusebergers Thedor [sic] sah um ein bedeutendes wackerer und heller in das Leben, und des Brusebergers Prophezeiung über die Aussicht in den exväterlichen Garten, den Robinson-Krusoe-Garten, war vollständig in Erfüllung gegangen:

hatte diese Aussicht den Jungen geschüttelt, so hatte sie ihn doch zurechtgeschüttelt, und er war reif für eine höhere Schule des Daseins. (BA 15: 349)

Während der Bruseberger sich gegen jegliche Störung aus der unidyllischen Wirklichkeit wehrt, indem er sein Fenster mit Pappe verklebt, verschließt Theodor nicht die Augen vor der Außenwelt, auch wenn er damit den Verlust seiner privaten Idylle mit in Kauf nimmt, denn das Wissen um die Fragilität idyllischer Konzepte disqualifiziert ihn von jeder weiteren Teilnahme an der Idylle im Hause der Mutter Schubach. Es genügt nicht, daß Alexander Rodburg und Romana Tieffenbacher Ilmenthal fluchtartig verlassen, denn durch seine Faszination mit der ausländischen Frau und seine engen Beziehungen zum 'amerikanisierten' Bruder hat Theodor das Fremde in sich selbst inkorporiert.

In *Prinzessin Fisch* geht Raabe in der Problematisierung idyllischer Aspekte über die Ansätze in *Meister Autor* hinaus, indem er nicht nur die Auswüchse der Gründerzeit anprangert, die das Althergebrachte - den Garten mit seinem Haus aus dem achtzehnten Jahrhundert bzw. das pitoreske Ilmenthal - vernichten, sondern den eigentlichen Konflikt ins Innere des Protagonisten verlegt. Theodor hat die Wahl, dem Beispiel seines Mentors zu folgen und zumindest die Illusion einer privaten Idylle aufrechtzuerhalten, doch lehnt er einen derartigen Kompromiß ab. Der Preis eines Wissens um die Begrenzungen idyllischer Lebensweisen, das durch das offene Fenster seines Zimmers symbolisiert wird, ist der Verlust seines Platzes im Hause der Pflegeeltern und in der Heimatstadt. Der Versuch der Mutter Schubach, ein Loch in den Zaun zu schlagen, der die beiden nachbarlichen Gärten trennt, und durch diese neue Verbindung nicht nur den verlassenen Tieffenbacher mit Essen und Zuspruch zu versorgen, sondern auch ein idyllisches Reich wiederaufzurichten,

kann daher nur skeptisch beurteilt werden. Angesichts der Tatsache, daß eine solche nachbarschaftliche Idylle erst durch einen bewußten Ausschluß des Fremden, in diesem Falle die Vertreibung des ursprünglichen Erben Theodor, zustandekommt, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß es sich bei diesem Rückzug ins Private um eine inadequate Reaktion auf die Bedrohungen der Umwelt handelt.

Die Lektüre der späten *Akten des Vogelsangs*, die detailliert die Zerstörung einer nachbarschaftlichen Idylle, die den Anforderungen der neuen Zeit auf Dauer nicht standhalten kann, verfolgen, bestätigt eine solch kritische Bewertung des Versuchs, angesichts der Bedrohung krampfhaft an den alten Lebensformen festzuhalten. Auch hier sind die Gärten das äußere Kennzeichen für nachbarschaftliche Bindungen:

Auch Gärten, die aneinandergrenzten und ihre Obstbaumzweige einander zureichten und ihre Zwetschen, Kirschen, Pflaumen, Äpfel und Birnen über lebendige Hecken weg nachbarschaftlich austeilten, gab es da noch zu *unserer Zeit*, als die Stadt noch nicht das "erste Huntertausend" überschritten hatte und wir, Helene Trotzendorff, Velten Andres und Karl Krumhardt, Nachbarkinder im Vogelsang unter dem Osterberge waren. (BA 19: 219)

Ähnlich wie in *Meister Autor* und *Prinzessin Fisch* sind es der Baueifer der Gründerzeit und die daraus resultierende Umweltzerstörung, die einen Prozeß in Gang setzen, der sich an dem Verschwinden der idyllischen Gärten ablesen läßt. Als Karl Krumhardt viele Jahre nach seinem Umzug in die Stadtwohnung die Akten anlegt, existiert zwar der Vogelsang noch, doch sind die idyllischen Aspekte daraus verschwunden. Er beklagt, daß das Verschwinden der Gärten den Verlust alles Lebendigen nach sich gezogen hat, so daß der Signifikant Vogelsang seines Signifikats beraubt ist: "Mit den Gärten sind heutzutage [...] auch die Vögel im Vogelsang ausgerottet." (BA 19: 222) Ist aber der Vogelsang

solchermaßen seiner idyllischen Konnotationen entkleidet, erleidet auch der Mensch einen Verlust an emotionalen Bindungen. Krumhardt erinnert sich an die Argumente seines Vaters, der sich angesichts der veränderten Umstände für den Verkauf seines Grundstücks eingesetzt hatte: "Was gibt es denn eigentlich noch, was uns hier festhalten könnte? Schon der Schatten allein, den mir da hinten die *neue Feuermauer* auf meine *Rosenplantage* wirft, verdirbt mir das ganze Pläsier an der Liebhaberei. Mit dem *Kaffeetisch im Garten* unter diesen *Fabrikgerüchen* ist's auch nicht mehr." (BA 19: 321, meine Hervorhebungen) Die Mutter stimmt dieser negativen Einschätzung der veränderten Situation zögernd zu: "Kein eigenes Waschhaus mehr und keinen Platz zum Wäschetrocknen im eigenen Garten! Aber es ist ja richtig, *das schlechte Tanzlokal*, das da dicht an unserer *grünen Hecke* aufgewachsen ist, paßt nicht einmal mehr zu unseren Verhältnissen, also zu unserm Karl seinen gar nicht." (BA 19: 322, meine Hervorhebungen) Die Hecke trennt sie nicht mehr wie in Karls Kindheit von einem nachbarschaftlichen Garten, sondern von dem bedrohlich nahen Tanzlokal, ein Symbol aller Auswüchse der neuen Zeit.

Nach dem Wegzug der Familie Krumhardt bleibt nur noch der von einer Hecke umgebene Garten der Frau Andres als letztes Überbleibsel der vergangenen Zeit bestehen. An diesem idyllischen Garten mit dem ihn umgebenden "nachbarschaftlichen, lebendigen Liguster-, Stachel- und Johannisbeerzaun" (BA 19: 293) zeigt Raabe beispielhaft, was passiert, wenn die Idylle sich weigert unterzugehen, denn in seiner veränderten Umgebung wirkt der Garten deplaziert und dient lediglich noch als Angelpunkt melancholischer Erinnerungen an vergangene idyllische Tage. So ruft sich Krumhardt seine Gefühle nach dem Begräbnis seines Vaters ins Gedächtnis zurück:

Und was sonst ein lieber, zum Übrigen, Gleichen gehöriger Schmuck der Feld- und Gartengasse gewesen war, das Stück grüne Hecke der Frau Doktor Andres, das war nunmehr ein Etwas, das seine Zeit ganz und gar überlebt hatte und durch sein Nochvorhandensein nur kümmerlich-lächerlich wirkte.

Und wie an dem betrübten Tage, in dem traurigen Zuge mein Auge doch nur diesen grünen Punkt in all dem neuen, fremden Mauerwerk suchte und sich der Exbürger des Orts mit einer Art von Heimwehgefühl dort festzuklammern suchte! (BA 19: 339)

Mit dem Tod der Frau Andres ist auch für "die letzte Gartenlaube der Nachbarschaft des Vogelsangs" (BA 19: 361) und "das letzte Stückchen lebendiger Hecke im Vogelsang" (BA 19: 345), dieses Bollwerk gegen die von Velten als "die neue Mauerwerksherrlichkeit" (BA 19: 346) gekennzeichnete veränderte Umgebung, der definitiv letzte Augenblick gekommen. Velten Andres' Einladung an die Plünderer aus der neuen 'schlechten' Gesellschaft des Vogelsangs, für die die idyllische Vergangenheit keine Bedeutung mehr hat und die achtlos "die letzten Buchsbaumeinfassungen der 'Rabatten' der Frau Doktern" niedertreten (BA 19: 376), ist die letzte Konsequenz in der Zerstörung auch dieser Idylle.

Waren in *Prinzessin Fisch* die Fremden noch aus der Idylle vertrieben worden, führt Raabe am Vogelsang exemplarisch vor, wie die in Ilmenthal begonnene Entwicklung in ihrem Endstadium aussieht. Aus den Gärten werden Bauplätze, die statt ihres ursprünglichen emotionalen Wertes nur noch abstrakten materiellen Wert besitzen - "Tauschwert," wie die marxistisch orientierte Rezeption sagt.² Diese Verwandlung des Gartens, den Friedrich Sengle in seiner Untersuchung der Biedermeierzeit als "eine Urform des Idyllischen" (Band 2: 773) bezeichnet, in einen Produktionsbereich wird

²Vgl. z.B. Uwe Heldt, *Isolation und Identität* und Peter Sprengel, *Interieur und Eigentum: Zur Soziologie bürgerlicher Subjektivität bei Wilhelm Raabe*.

symptomatisch für eine Zeit, die für idyllische Konzepte keinen Platz mehr hat, eine Entwicklung, die Raabes Werk in ihren verschiedenen Stadien vorführt. Während sich in *Prinzessin Fisch* die Idylle noch bedingt gegen das Eindringen fremder Elemente wehren kann, wird in *Zum wilden Mann* vorgeführt, wie das Fremde in Gestalt des Dom Agostin Agonista ins Innerste der Idylle vordringt und zur Umwandlung des Blumengartens in einen "schwer mit Hypotheken belasteten" (BA 11: 255) Gemüseplatz führt. In *Unruhige Gäste* ist ein weiterer Schritt dieser Entwicklung vollzogen worden, indem der nämliche Apothekergarten in den Besitz eines Gemüsegärtners übergegangen ist und "recht verwahrlost und verkommen" (BA 16: 297) aussieht. *Pfisters Mühle* und *Die Akten des Vogelsangs* führen diesen Ansatz in aller Konsequenz zu Ende, indem mit der neu entstehenden Fabrik im Mühlengarten bzw. der Konservenfabrik auf Nachbar Hartlebens Grundstück der idyllische Rückzugsort selbst industrialisiert wird.³

Eine von Raabe in zahlreichen späten Romanen geschilderte Reaktion auf die Zerstörung des idyllischen Ortes ist der Versuch, wenigstens ein Bruchstück des Verlorenen in die neue Zeit hinüberzuretten. In *Pfisters Mühle* graben Ebert und seine Frau in der Hoffnung, die Fensterbank in der Stadtwohnung könne den väterlichen Mühlengarten ersetzen, kurz vor ihrem endgültigen Abschied einen Busch als greifbares Erinnerungsstück für ihre Berliner Mietwohnung aus. Als etwas Natürliches inmitten einer unnatürlichen Umgebung erscheint diese Art von Ersatzgarten jedoch ähnlich deplaziert

³In seiner Arbeit *Idylle und Verfall: Die Realität der Familie im Werk Theodor Storms* weist Wolfgang Tschorn auf die Bedeutung des Gartens als Rückzugsbereich hin. Er führt aus, daß sich "aus den klösterlichen Würzgärten des Mittelalters in den Städten reine Blumengärten entwickelten, die wohl vor allem als Einbeziehung der Natur in den sich immer stärker abgrenzenden Kulturraum gefördert wurden." (80) Raabes Werke schildern diese Entwicklung in ihrer Umkehrung.

wie der Garten der Frau Andres inmitten des neuen Vogelsangs. So ist die Stadtwohnung, die Gertrud Tofote im *Meister Autor* bezieht, nachdem ihr Garten zerstört worden ist, voller "*kunstvoll* zusammengestellter *künstlicher* Gärtnergewächse" (BA 11: 109, meine Hervorhebungen), die das Unnatürliche ihrer neuen Umgebung unterstreichen. Daß es sich bei dem Versuch, auch unter veränderten Umständen am idyllischen Garten festzuhalten, letztendlich um ein sinnloses Unterfangen handelt, zeigt Raabe am konsequentesten in den *Akten des Vogelsangs*. Nachdem Vater Krumhardt die Entscheidung getroffen hat, Haus und Garten aufzugeben, tröstet er sich mit dem Gedanken an einen Ersatzgarten:

Wir ziehen in die Stadt, der veränderten Verhältnisse wegen. Laß es mich erleben, daß ich an dir einen Herzoglichen Regierungsrat herangezogen habe, so soll es mir auch nicht drauf ankommen, auf meine Rosen- und Aurikelnzucht zu verzichten. Man kann auch im Notfall an den Hyazinthen und Geranien seine Befriedigung finden, und dafür, denke ich, mein Sohn, wirst du eben immer, wie für deine alten Eltern, ein sonniges Gelaß in deinen neuen Gesellschafts- und Wohnungsverhältnissen übrig haben. (BA 19: 321)

Im Folgenden erweisen sich die Hoffnungen auf einen solchen Kompromiß jedoch als illusionär:

Die Blumenzucht in der Fensterbank konnte meinem Vater seinen Vorstadtgarten nicht ersetzen und noch viel weniger die vornehme Stadtgegend meiner armen Mutter den Verkehr über die lebendige Hecke und die von einem blühenden Apfelbaum zum andern auf eigenem, sicherm Grund und Boden ausgespannte Waschlinie (BA 19: 335).

Es gelingt nicht, die Idylle und das damit verbundene Gefühl der Sicherheit in die Stadt zu transferieren. Mit dem Verlust der Idylle geht ein Verlust der alten Identität einher, der in den *Akten* in einem raschen Tod der Eltern versinnbildlicht wird. Der idyllische Garten, dessen letzter Augenblick von Raabes Erzählern in immer neuen Varianten beschrieben wird, ist deshalb unersetzbar, weil er nicht nur einen äußeren Raum darstellt, sondern in

seiner Eigenschaft als verlorenes Paradies eine fast religiöse Dimension annimmt. Der Untertitel des *Meister Autor*, "Die Geschichten vom versunkenen Garten," kann als symptomatisch für zahlreiche Romane aus Raabes Spätwerk gelten, denn anhand der Zerstörung des Gartens, der ursprünglich das Zentrum der Idylle bildete, wird beispielhaft das Zuendegehen eines Jahrhunderts und seiner Lebensformen vollzogen.

2.1.2. Gartenlaube und Bank

Die im Untergehen begriffene idyllische Lebensweise zeichnet sich besonders durch emotionale Bindungen aus, die in den *Akten* mit dem zentralen Begriff der Nachbarschaft treffend gekennzeichnet sind. In den Werken von Raabes literarischen Vorgängern sind es im Zusammenhang mit dem Garten besonders die Laube und die Bank, bzw. die Bank in der Gartenlaube, anhand derer Idealbilder idyllischen Gemeinschaftsgefühls vor dem Leser ausgebreitet werden. Raabe verwendet die Motive der Laube und der Bank für zahlreiche Schlüsselszenen, wirft aber zugleich die Frage auf, was mit der in seinen Vorlagen postulierten zwischenmenschlichen Harmonie in einer Zeit radikaler Umwälzungen passiert.

Bei einer Untersuchung der Gartenlaube in Raabes Spätwerk fallen vorwiegend zwei Romane auf, die am Beginn und Ende der Braunschweiger Schaffensperiode stehen. Sowohl in *Horacker* als auch in *Hastenbeck* wird vom Erzähler ein direkter Zusammenhang zwischen der Laube im Pfarrgarten, einem zentralen Ort der Handlung, und idyllischer Literatur hergestellt. So diskutieren Pastor Winckler und seine Frau in der Laube sitzend mit Hinweisen auf Johann Heinrich Voß und auf Oliver Goldsmiths Roman

The Vicar of Wakefield die idyllischen Qualitäten ihres Lebensstils. Besonders der Abschluß der Romane *Horacker* und *Hastenbeck* führt dem Leser eine typisch idyllische Stimmung vor Augen, indem sich die Personen der Handlung nach gelösten Problemen bowle- bzw. kaffeetrinkend in der Gartenlaube versammeln, die als Ort der Gemeinschaft affirmiert wird. Von diesem Platz aus hat Eckerbusch mit einer Rede die Probleme zwischen dem Pfarrer und der Dorfgemeinschaft gelöst. Nach Flucht, Hungern und Verstecken in den Wäldern gesteht man darüber hinaus an diesem Zufluchtsort dem als brutalen Mörder verleumdeten Horacker wieder zu, sich erneut in die menschliche Gesellschaft zu integrieren: "Sie brachten ihn inmitten einer bunten Gruppe in die Laube des Pfarrgartens und somit wieder unter Menschen." (BA 12: 436)

Auch *Hastenbeck* endet unter Hinweis auf Geßners Idyllen mit einer Beschreibung friedlichen Beisammenseins in der Gartenlaube:

In der Flieder- und Nußbaumlaube um den runden Steintisch, an welchem einst verstohlen, hinter dem Rücken der Frau Mutter Holtnicker, Hauptmann Uttenberger dem Boffzener Bienchen und dem Blumenmaler Pold Wille seines jungen Landsmanns betrübliche und tröstliche Geschichte vom Daphnis und der Chloe bekanntgab, saßen sie [...] und - die Kinder noch dazu. Das Kleinste, wie das Weltganze, ruhig im Schlaf auf dem Schoße der Mutter. (BA 20: 196)

Bei diesen Gartenlauben, die sich als Orte der Harmonie konstituieren, handelt es sich folglich um einen *locus amoemus*, an dem geschildert wird, wie im Idealfall eine erfüllte menschliche Gemeinschaft zustandekommen kann.

Trotzdem wird eine eindeutig idyllische Deutung dieses Motivs den Raabeschen Texten nicht gerecht, denn es erscheinen eine Reihe von Störfaktoren, die sich negativ auf die idyllische Stimmung auswirken. In *Horacker* hat nach dem Streit mit den

Gemeindemitgliedern der Unmut über den Alltag Einzug in die Laube, den Bereich der Entspannung, gehalten und den geregelten Tagesablauf durcheinander gebracht: "In der Nußbaumlaube an der Gartenhecke [...] ist der Nachmittagskaffee schon vor einer Stunde kalt geworden" (BA 12: 305-306). Auch in *Hastenbeck* läßt sich der Ruhepunkt inmitten der Kriegswirren auf Dauer nicht gegen die Probleme der Außenwelt abschirmen, denn die Pastorin Holtnicker steht Geßner und der von ihm vertretenen Lebensschau kritisch gegenüber und setzt durch die Entdeckung des Liebespaares in der Laube die Reihe der unglücklichen Ereignisse um den Fahnenflüchtigen Pold Wille in Gang.

Problematischer als diese vorübergehenden Trübungen des idyllischen Bildes wirkt die Tatsache, daß der harmonische Ausklang beider Romanen nicht etwa als mögliches Modell absolut gesetzt wird, sondern deutlich als Ausnahmesituation gekennzeichnet ist. Die wiederholten Hinweise, daß der als "letzter" Konrektor eingeführte Eckerbusch, der sich für die Lösung aller Probleme maßgeblich verantwortlich zeigt, in der kommenden Zeit durch Menschen vom Schlage eines Dr. Neubauer, für den das Motto "Stramm, stramm, stramm; / Alles über einen Kamm!" (BA 12: 39) gilt, abgelöst werden wird, unterstreicht, daß es sich um einen zwar schönen, doch "letzten Augenblick der Idylle" handelt. Auch das in *Hastenbeck* vorgeführte Modell läßt sich nicht verallgemeinern, denn das friedliche Familienleben ist nur mit Hilfe des Wissens um die negativen Seiten des Lebens geschaffen worden, und die Wackerhahnsche, gerade die Romangestalt, die die Idylle herbeigeführt hat, verkörpert eine komplexere Lebenseinstellung. Zwar genießt sie die positiven Seiten der durch ihre Hilfe geschaffenen Idylle, doch lehnt sie zugleich das Konzept des Rückzugs aus der Welt ab. Der Umstand, daß gerade sie sich letztendlich

einer Integration in die Idylle widersetzt, wirft ein kritisches Licht auf die Möglichkeiten und Begrenzungen einer solchen Familienidylle und unterstreicht, daß die in *Horacker* und *Hastenbeck* vorgeführten Idyllen keine allgemeingültige alternative Lebensform darstellen.⁴

Daß eine solche Gemeinschaftsidylle nicht von Dauer sein kann, zeigt Raabe ganz deutlich in seinem Roman *Pfisters Mühle*, der sich kritisch mit aktuellen Zeitfragen auseinandersetzt. In den Erinnerungen des Müllerssohnes Ebert erscheint die Laube in seines Vaters "bunten, wimmelnden, fröhlichen Lebensgarten" (BA 16: 106) als idyllisches Refugium für Ausflugsgäste und Studenten. Für Ebert, der bekennt, "das Gaudeamus igitur aus der großen Laube ist mir wie ein Gesang von der Wiege her" (BA 16: 19), lassen sich die Nachwirkungen dieser Gemeinschaftsseligkeit bis in die Erzählgegenwart spüren, denn er versucht mit Schilderungen seines privaten Glücks zunächst an den idyllischen Konnotationen der inzwischen verlassen dastehenden Laube festzuhalten: "Sie [seine Frau] hatte [...] die Äuglein geschlossen und in unserer Laube am murmelnden Bache das Haupt an meine Schulter gesenkt" (BA 16: 93). Eine eindeutig positive Sicht des Ortes wird jedoch auch in diesem Werk durch das Einschleichen problematischer Aspekte gründlich verhindert, denn kurz vor dem endgültigen Abschied vom väterlichen Erbe treten die Schwachstellen der Pfisterschen Idylle gerade in dieser Gartenlaube zutage, als nämlich Eberts Pflegemutter Christine, der gute Geist von Pfisters Mühle, die

⁴Karl Jürgen Ringels Beobachtung, daß das Fürstenberger Porzellan, in dessen Produktion Pold Wille beschäftigt ist, "nicht nur das Verspielte und Liebliche dieser Rokoko-Epoche, sondern zugleich auch das Schwache und Zerbrechliche dieses durch Pold und Bienchen vertretenen Daseinsbereiches ausdrückt" ("Die zitierte Idylle" 234), unterstreicht die Fragilität der Hastenbeckschen Idylle.

Aufzeichnungen um eine neue Dimension erweitert, indem sie daran erinnert, daß es diese Laube war, wohin man den in alkoholisiertem Zustand ertrunkenen Familienfreund und Dichter Lippoldes gebracht hat:

Viel Schmerz und Elend [...] hat Pfisters Mühle auch gesehen, trotz aller Lust und guter Kost und Liedersingen und Gläseranklingen rundum. O Gott ja, es ist dies ja derselbige Ort, wo wir ihn fanden, den armen Herrn! Dort der Busch halb im Wasser, an dem er sich gefangen hatte, ist auch noch vorhanden, und hier in diese Laube zogen ihn dein seliger Vater und Doktor Asche zuerst, nachdem sie ihn aus dem Wasser gezogen hatten. [...] der Abend und die Nacht und die darauffolgenden Tage könnten einen freilich schon mit dem Abbruch von Pfisters Mühle aussöhnen! (BA 16: 135)

Es bleibt nicht bei vorübergehenden Irritationen des idyllischen Bildes, sondern hier wird thematisiert, wie eine Idylle ums Überleben kämpft. Die Erinnerungen an die fröhlichen Zusammenkünfte in der Laube des Pfisterschen Mühlengartens erscheinen stets vor dem Hintergrund des bevorstehenden Abbruchs. Die Tatsache, daß die Gartenlaube auf Pfisters idyllischem Besitztum ausgerechnet einer Fabrik weichen muß, zeigt einmal mehr, wie konsequent Raabe mit der Verknüpfung idyllischer und unidyllischer Elemente die absolut gesetzte Idylle seiner literarischen Vorlagen durch eine modifizierte Darstellung ersetzt.

Daß es sich hierbei um eine durchgehend angewandte Technik handelt, wird besonders bei einer Untersuchung eines anderen idyllischen Ortes, der Bank, deutlich. Es läßt sich beobachten, daß eine ursprünglich mit idyllischen Konnotationen befrachtete Bank in Raabes Werken häufig zu einem Ort wird, an dem negative Erinnerungen geweckt bzw. die Charaktere mit unangenehmen Wahrheiten konfrontiert werden, die sie nachhaltig in ihrer Lebensführung verunsichern. So verfremdet Raabe in *Fabian und Sebastian* bukolische Elemente, wenn er seinen Schäfer "auf der unheimlichen Steinbank,

gegenüber dem Provinzialzuchthaus und Zellengefängnis" (BA 15: 122) vor jedem Besuch bei der dort seit zwanzig Jahren inhaftierten Tochter warten läßt. Mit dem Schäfermotiv greift Raabe das erotische Element der Idyllentradition auf, doch indem er die Beziehung zwischen dem Fabrikbesitzer Sebastian und der Schäferstochter sehr prosaisch in Schwangerschaft, Verlassen des Mädchens und Kindsmord enden läßt, führt er das Schäfermotiv mit einer negativen Tendenz weiter und entkleidet es damit aller Idyllik.

Die nämliche Bank wird zusätzlich noch dadurch in einen höchst problematischen Kontext gesetzt, daß gerade an diesem Ort der Erinnerung die Krankheit Sebastians einsetzt, die zu einem Hervordringen der jahrelang verdrängten Schuldgefühle über die Verführung des Schäfermädchens führt. Sein plötzlicher Zusammenbruch auf der Bank stellt nicht nur auf der inhaltlichen Ebene den Wendepunkt des Geschehens dar, sondern entlarvt zudem seine behaglich-bürgerliche Lebensführung als Selbsttäuschung. Hinter der zerbröckelnden Fassade des erfolgreichen Geschäftsinhabers steht ein innerlich einsamer todkranker Mann.

Die *Akten des Vogelsangs* nehmen das Thema des unerfüllten Lebens wieder auf, denn auf der "Bank am Waldrande, im tiefsten Frieden der Natur" (BA 19: 255) mit dem idyllischen Klischees entlehnten "Blick ins Tal und die liebe Heimatstadt" (BA 19: 255) wird die spätere Entwicklung von der Gemeinschaft zur Isolation zum ersten Mal artikuliert. Da sich hier die drei Jugendfreunde regelmäßig zusammenfinden, ist sie ursprünglich als Ort der Gemeinschaft konzipiert, doch fallen zugleich erste Schatten auf den weiteren Lebensgang von Krumhardts Gefährten, denn während der praktisch veranlagte Karl sich beim Beobachten der fallenden Sternschnuppen ein gutes Abitur

wünscht, hängt Helene ihren Träumen nach Reichtum nach, die einer Zukunft mit Velten im Wege stehen werden, und Veltens Hoffnungen weisen bereits auf seine folgende unkonventionelle Entwicklung und seinen einsamen Tod voraus. In ihrem letzten Gespräch, das Karl und Helene viele Jahre später am Sterbebett ihres Freundes führen, kommt Helene noch einmal auf diese entscheidende Szene zu sprechen: "Erinnerst du dich wohl noch der Bank auf dem Osterberge, von welcher aus wir vor hundert Jahren einmal die Sterne fallen sahen und die Götter versuchten, indem wir unsere Wünsche und Hoffnungen damit verknüpften?" (BA 19: 400) In der Rückschau begreift sie, daß es sich bei dem Zusammensein nicht um eine idyllische Situation gehandelt hat, sondern daß dort der Grundstein für ein weitgehend unerfüllt gebliebenes Leben gelegt worden ist. Krumhardt hingegen wehrt sich zunächst gegen diesen Versuch, seine positiven Erinnerungen an die Bank infragezustellen, indem er auf ihren idyllischen Attributen beharrt:

Komm zu uns, komm mit mir in die alte Heimat und erwarte dort den Frühling! Die Bank auf dem Osterberge steht noch, und wir sollten da noch einmal zusammen sitzen in der Abendsonne und die Wälder, die Hügel, das Tal, die Stadt und den Vogelsang auch noch einmal zu uns reden und uns raten lassen auf der wankenden Erde. Glaubst du nicht, daß sie auch dir eine andere Sprache sprechen werden als diese dunkelen Wände und der nichtige Spruch dort [...]. Sie hat den Kopf geschüttelt, die arme reiche Frau, die Witwe Mungo, wie seinerzeit Velten in seinem tür- und fensterlosen Hause im Vogelsang. (BA 19: 404-405)

Karl akzeptiert ihre Entscheidung, obwohl es ihm schwerfällt, sich von seiner idyllischen Sicht der Vergangenheit zu befreien. Wenig später schließt er die *Akten des Vogelsangs* mit einem für Raabes Darstellungsweise charakteristischen Hinweis auf die idyllische Umgebung:

Es ist ein lichtgrüner, schöner Frühlingstag, an welchem ich dieses zu Papiere bringe. Ich könnte auf dem Blatte den spätesten Nachkommen noch einmal mit hinaufnehmen auf die Bank im Sonnenschein von heute auf dem Osterberge; aber ich schließe die Akten des Vogelsangs. (BA 19: 408)

In diesem gleichzeitigen Aufblenden und sofortigen Zurücknehmen eines idyllischen Motivs manifestiert sich Krumhardts ambivalente Haltung gegenüber der Vergangenheit.

In *Prinzessin Fisch* findet sich eine ähnlich zwiespältige Stellung des Protagonisten zur Bank als Ort idyllischer Kindheitserinnerungen, denn mit der bereits erwähnten Bank im Garten vor Theodors Fenster, die in den Einflußbereich zerstörerischer Kräfte gerät, korrespondiert die stark emotionell besetzte Bank in der Küche seiner Pflegemutter:

"Diese schwarze Bank! Wie lange kannte sie nun schon das Pflegekind des Brusebergers und der Meisterin Schubach als den heimeligsten, märchenhaftesten Sitz in der Welt? Wie viele gute, geheimnisvoll-glückliche Stunden hatte er darauf verbracht" (BA 15: 317). Die Bank als Konzentrationspunkt des Hauses verkörpert die Werte, die für Theodor in diesem Haus die Idylle umschließen, und definiert sein Heimatgefühl, doch ausgerechnet dieser "heimelige Sitz" wird zu dem Platz, an dem ihm Mutter Schubach auseinandersetzt, daß es für ihn am Kuhstiege in Ilmenthal keine wirkliche Heimat mehr geben kann.

Ähnlich wie in den *Akten* unterminiert Raabe in diesem Werk das Motiv der Bank, indem er sowohl die Bank im väterlichen Garten als auch die Bank in Theodors neuem Heim zunächst idyllisch konzipiert, sie dann aber zu Plätzen umfunktioniert, an denen das Heimatgefühl des Protagonisten Risse erhält und eine kritischere Bewertung der Kindheitsidylle eingeleitet wird. Statt einen Bereich zwischenmenschlicher Harmonie darzustellen, wird im Zusammenhang mit der Bank das unerfüllte Leben und die Isolation

der Romangestalten bewußt gemacht. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung ist erreicht, wenn dieses Motiv in *Altershausen* in einer inkongruenten Mischung von idyllischen Aspekten und sozialen Problemen erscheint, denn dort gibt es "[a]ngenehme Bänke, zum Ausruhen für ältere Herrschaften und zur Siesta für Bummeler, Arbeitlose [sic], streikende oder ausgesperrte Arbeiter" (BA 20: 211). So werden in Raabes Spätwerk "angenehme" idyllische Klischees problematisiert, indem sich im Anschluß an die literarischen Vorlagen eine Idylle konstituiert, die dann aber systematisch durch negative Elemente wieder zerstört wird: Verleumdung und Verachtung der sozial Schwächeren in *Horacker*, Verführung und Mord in *Fabian und Sebastian*, Ehebruch, Geldgier, Umweltzerstörung und Heimatverlust in *Prinzessin Fisch*, Vereinsamung und Tod in den *Akten* und schließlich soziale Probleme in *Altershausen*. Indem Raabes Romangestalten in den Gemeinschaftsbereichen Bank und Laube solchermaßen ihre Konflikte austragen, werden idyllische Motive mit den Schwachstellen der Idylle kombiniert.

2.1.3. Fluchtorte

Für den durchgehend zu verzeichnenden Verlust an menschlichen Bindungen versuchen Raabes Protagonisten durch das Errichten von Idealbereichen innerer Harmonie zu kompensieren, die Anklänge an die gemütlichen, warmen Innenräume der bürgerlichen Idylle zeigen, in denen man vor den Sorgen der Außenwelt zumindest vorübergehend geschützt ist. So bildet die gute Stube mit dem wärmenden Ofen in der Voß-Idylle *Der siebenzigste Geburtstag* einen angenehmen Kontrast zum Schneefall und zur Kälte, die draußen herrscht. Solche Innenbereiche, die, wie zu zeigen sein wird, einen Aspekt der

Flucht aus der Realität enthalten und die ich deshalb als Fluchtorte bezeichnen möchte, durchziehen Raabes gesamtes literarisches Werk. In der früheren Schaffensperiode sind hierbei besonders an die Dachstube in der *Chronik der Sperlingsgasse*, die Katzenmühle in *Abu Telfan* und die Dachstube des Sternguckers Ulex in *Die Leute aus dem Walde* zu denken. Sie haben insofern idyllischen Charakter, als sie einen *locus amoenus* darstellen, einen Ruhepunkt inmitten einer hektischen Welt, in der sich der Mensch oft nicht verwirklichen kann, und die Möglichkeit einer alternativen Lebensweise anzubieten scheinen, denn hier findet der Protagonist eine Gemeinschaft von gleichgesinnten Menschen.⁵ Ähnlich wie der Naturbereich der Geßnerschen Schäfer bilden diese Orte in einem Mikrokosmos ein Bild von einer besseren Welt und zeigen, wie im Idealfall ein menschliches Zusammenleben funktionieren könnte.

In Raabes Roman *Fabian und Sebastian* weist das Reich Fabians, einer künstlerisch versponnenen Natur, rein äußerlich die typischen Merkmale des Fluchtortes auf, denn es ist abseits gelegen und kann nur vom zweiten Fabrikhofe aus über eine "enge und halsbrechende Treppe" (BA 15: 27) erreicht werden. Das Innere dieser altmodischen Hinterhauswohnung zeichnet sich durch eine chaotische Ansammlung von Möbeln und herumliegenden Gegenständen aus. Einen Gegenpol dazu bildet der Einflußbereich des Geschäftsmanns Sebastian, der Haus und Fabrik umfaßt und von modernster Technik geprägt ist:

In dem Kesselhause arbeiteten die Dampfmaschinen, überall durch immer andere Säle anderes Räderwerk in Bewegung setzend. Es glühen die Röstofen, es rasselt

⁵Ich werde in diesem Zusammenhang mit dem von Jeffrey Sammons in seiner Untersuchung *Wilhelm Raabe: The Fiction of the Alternative Community* geprägten Begriff der alternativen Gemeinschaft operieren.

die Mühle, in den Trichtern der Walzmaschinen verschwinden ununterbrochen Karrenladungen der gebräunten Bohnen, um als dickflüssige Kakaomasse von dem "Melangeur" oder der hydraulischen Presse weiter verarbeitet und im "Klappersaal" im tollsten Lärm von auf und ab, hin und her fliegenden Platten und Tafeln in bekanntere Formen gerüttelt und geschüttelt zu werden. (BA 15: 23-24)

Der Kontrast zwischen der permanenten Bewegung im Vorderhaus und der idyllischen Ruhe in Fabians Wohn- und Arbeitsräumen im Hinterhaus, in denen die Zeit stillzustehen scheint, hebt die entgegengesetzten Charaktereigenschaften der Brüder hervor. Das Geschehen des Romans baut sich aus einem Konflikt zwischen den beiden so ungleichen Bereichen auf, der durch die Ankunft Konstanzes, der Tochter des nach Malaysia ausgewanderten dritten Bruders Lorenz, ausgelöst wird. Fabian nimmt das junge Mädchen gegen den Willen Sebastians, der sie lieber in ein Mädcheninternat abschieben möchte, bei sich auf und vermittelt ihr dort die innere Wärme, die ihr im Rest des Hauses versagt geblieben ist: "Sie war aus der Fremde in eine fremde Welt hineingekommen, und ihre erste wirkliche Heimat hatte sie unter den Glocken von Sankt Michel in des Attrappenonkels Traumhaushalt gefunden." (BA 15: 146) Diese Integration in den anscheinend so behaglichen Fluchtort enthüllt jedoch unterschwellige Spannungen, denn sie setzt die Aufarbeitung einer belasteten Vergangenheit in Gang, indem sie daran erinnert, daß vor vielen Jahren die unglückseligen Entwicklungen im Hause Pelzmann mit der Aufnahme eines anderen jungen Mädchens, der Tochter des Schäfers Erdmann, in Fabians Wohnung ihren Anfang genommen haben und der dritte Bruder, Konstanzes verstorbener Vater Lorenz, aufgrund dieser Familienprobleme seine Heimat für immer verlassen hat. Trotz dieser Erschütterung seiner schützenden Funktion behält der Fluchtort letztendlich jedoch seine idyllischen Qualitäten bei, da es gerade Konstanze gelingt, bei

einem Besuch in der Wohnung des sterbenden Sebastian die Harmonie im Hause Pelzmann wieder aufzurichten und auch den Schäfer mit seinem Schicksal zu versöhnen. Auf diese Weise dehnt sich am Ende des Romans der Einflußbereich Fabians auf die ganze Firma Pelzmann aus, und der Schäfer verläßt den Unterschlupf in der Stadt, das negative Zerrbild eines Fluchtortes, in dem er seine Tochter nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis vor der Welt versteckt gehalten hat, und kehrt in seine idyllische ländliche Umgebung zurück.

Zu dieser positiven Wendung hat es jedoch nur durch eine strenge Abgrenzung des Fluchtortes von den Gefahren der Außenwelt kommen können. Die Fehler der Vergangenheit haben sich nicht wiederholt, weil sich Konstanze, innerlich gestärkt durch die Werte, die ihr in Fabians Reich vermittelt werden, aus der leichtlebigen Fabrikumgebung im Vorderhaus ferngehalten hat. Der Fluchtort benötigt eine solche Abschottung von der als negativ empfundenen Umwelt, um seine schützende Funktion ausüben zu können. Wie deplaziert ein Mensch wie Sebastian an einem solchen Ort erscheint, wird bereits äußerlich darin deutlich, daß er keinen Sitzplatz findet, als er seinen Bruder einmal zu einer wichtigen Besprechung in seiner Wohnung aufsucht. Mit seinem geschäftlich ausgerichteten Denken paßt er nicht in einen Bereich, auf den der Begriff "Traumhaushalt" gemünzt wird.

Das Motiv des Fluchtortes als Gegenbild zu einer korrupten Welt, das Raabes literarisches Schaffen durchzieht, findet seine deutlichste Ausprägung in den *Akten des Vogelsangs*, dessen Handlungsgeschehen sich auf drei miteinander in Verbindung stehende Fluchtorte konzentriert: das Haus der Frau Andres im Vogelsang, Veltens Berliner

Studentenbude bei der Frau Fechtmeisterin Feucht und die Wohnung der Geschwister des Beaux im Nachbarhaus. Schon als Kind bemerkt Karl Krumhardt den großen Unterschied zwischen seinem Elternhaus und der im Nachbarhaus herrschenden Atmosphäre, der sich in der rückschauenden Erinnerung bis in die Interpunktion hinein dokumentiert: "Da bot das Häuschen und Stübchen der Nachbarin Andres einen behaglichen Unterschlupf. Es wurde dorten *allen* Sündern viel leichter vergeben als - bei uns." (BA 19: 234) Die Aussprüche der Frau Doktorin Andres, "Was haben wir vom wachen Leben mehr als unsere Träume?" (BA 19: 269) und "Auch die Illusion gehört eben zu seinen [Gottes] Mitteln, die Erde grün zu machen und schön zu erhalten" (BA 19: 302), kennzeichnen die Werte, die in diesem Haushalt vermittelt werden und sich vom Krumhardtschen Erfolgsstreben absetzen.

Als Velten den Vogelsang verläßt, findet er einen Ersatzbereich bei Frau Feucht, deren Wohnung im Hinterhaus der Dorotheenstraße, etwas abseits vom bewegten Leben der Straße, wie eine Insel der Stille inmitten der Großstadt Berlin liegt. In der Verwendung von Diminutivformen findet sich in Formulierungen wie: "in ganz Deutschland gab es kein Witwenstübchen, das diesem glich" (BA 19: 281) das idyllische Moment der Beschränkung auf den kleinen Bereich inmitten der großen Welt. Anhand dieses "Altweiberstübchens, wie gesagt: *mitten in diesem Berlin!*" (BA 19: 281) und seiner Ergänzung, der gegenüberliegenden Wohnung der Emigrantenfamilie des Beaux, konkretisieren sich die inneren Werte, die Raabes idyllische Fluchtorte charakterisieren:

Es war ein wunderlich behagliches Leben dort bei der Frau Fechtmeisterin Feucht in Veltens erstem Studentenstübchen und in des alten deutsch-französischen Schneidermeisters und seiner Kinder *Zaubererinnerungsraum*. Von außen sah man

es dem Hause in der Dorotheenstraße wahrhaftig nicht an, was es in seinem *innersten Innern* barg. (BA 19: 294, meine Hervorhebungen)

Die Namen, die das Reich bezeichnen, das sich Leon und Leonie geschaffen haben und in dem sie die kulturellen Schätze ihres hugenottischen Erbes wie Reliquien aufbewahren, verdeutlichen die märchenhaften Qualitäten dieses Fluchtortes. Es ist die Rede vom "Phantasiestübchen" (BA 19: 289), vom "hiesigen französischen Altväter- und Kinderzauberreich" (BA 19: 289), vom "historischen Traumstübchen" (BA 19: 290) und von "Leons und Leonies romantischem Zauberstübchen in der Stadt Berlin" (BA 19: 291).

Die idyllischen Aspekte der in den *Akten* geschilderten Fluchtorte haben für Karl Krumhardt auch nach vielen Jahren nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt, obwohl sich zur Zeit der Niederschrift der Akten schon lange herausgestellt hat, daß keiner der Fluchtorte von Dauer gewesen ist, sondern daß es sich bei dem von Velten Andres geprägten Zusammengehörigkeitsgefühl um "den letzten Augenblick der hübschen Idylle" gehandelt hat. Das trotz der offenbar gewordenen Schwachstellen in *Fabian und Sebastian* noch mögliche Weiterexistieren eines idyllischen Fluchtortes ist für Raabe in diesem späten Werk nicht mehr darstellbar, denn es ist offensichtlich geworden, daß die inneren Werte, nach denen viele seiner Gestalten suchen, sich selbst im äußersten Rückzug vor der Welt nicht bewahren lassen. So wird das harmonische Zusammenleben im Hause Andres nicht nur von außen durch die Bodenspekulation gestört, sondern ist bereits durch die Abreise von Veltens Jugendliebe Helene Trotzendorff nach Amerika, die die Kette der Ereignisse, die zu Veltens Enttäuschung führen, in Gang setzt, auch im Innern getroffen. Helenes Brief mit der Hiobsbotschaft von ihrer Verheiratung bringt zum ersten Mal die

Schwachstellen dieses schützenden Bereiches ans Licht, als sich Karl Krumhardt nach den deprimierenden Beratungen über den Verkauf des elterlichen Besitztums zu Frau Andres flüchtet, um sich hier "an das *sonnig unverwüstlich Bleibende im Wechsel* der Witterung des Erdentages zu halten" (BA 19: 323, meine Hervorhebungen). Doch konfrontiert ihn Frau Andres Klage: "Ich hätte es nie für möglich gehalten, daß sich der Vogelsang so sehr für mich verändern könnte" (BA 19: 324) auch hier mit dem drohenden Untergang seiner Kindheitswelt.

Der zweite idyllische Fluchtort, das Witwenstübchen der Frau Fechtmeisterin Feucht, besteht zwar noch zur Zeit der Niederschrift der Akten, doch kann auch Helenes Versuch, sich mit dem Kauf des Hauses für das Ende ihres Lebens ähnlich wie Velten dort ein Refugium zu bewahren, nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Frau Fechtmeisterin über neunzig Jahre alt ist und mit ihrem Tode auch dieser Fluchtort seine letzte schützende Funktion verlieren wird. Bereits der Umstand, daß es sich hierbei um den Sterbeort Veltens handelt, wirft ein kritisches Licht auf diesen ursprünglich positiven Fluchtbereich und weist mit seiner Verbindung zum Todesmotiv Parallelen zur Katzenmühle der Frau Klaudine in *Abu Telfan* auf. Der dritte Fluchtort, das Traumreich der Familie des Beaux, erfährt ein ähnlich ernüchterndes Ende, denn aus unerfüllter Liebe zu Velten hat sich Leonie als Diakonissin vollkommen aus der Welt zurückgezogen, und auch Leon des Beaux hat die Tradition nicht aufrechterhalten, sondern ihm ist im Gegenteil seine Schneiderabstammung peinlich und "die jetzige Madame des Beaux weiß nichts mehr von dem Familien-Wunderwinkel in der Dorotheenstraße, wo *Leonie* und Leon des Beaux ihr, ihres Vaters und ihrer Väter Eigentum in Angestammtem und Zuerworbenem festhielten

und ihren Lebensstolz drauf gründeten. [...] Was in der Dorotheenstraße noch pietätvoll zusammengetragen worden war, das dient in der jetzigen Villa des Beaux in den Gemächern nur noch hie und da zur Zier" (BA 19: 386). Der soziale Aufstieg Leon des Beaux' hat die wie Reliquien verehrten Erinnerungsstücke, die für die Freunde gerade die Faszination ihres Reiches ausgemacht hatten, zu bedeutungslosen Ausstattungsstücken degradiert.

Auch in der Darstellung der Fluchtorte wendet Raabe dieselbe Taktik an, wie sie schon im Hinblick auf die idyllischen Orte des Gartens, der Laube und der Bank herausgearbeitet werden konnte: Er inkorporiert idyllische Motive in seine Texte, doch zeigt er zugleich ihre Begrenzungen auf. Zunächst fungiert der Fluchtort als Insel der Ruhe in einer durch Hektik und Veränderung geprägten Welt und ist - wie Velten's Ausspruch verdeutlicht - als Ort der Gemeinschaft in seinen verschiedenen Manifestationen beliebig austauschbar: "Siehst du, Karl, man findet überall die Leute, zu denen man paßt. Wie wir hier zusammenhocken, wir vier jetzt, ist das nicht grade dasselbe, wie damals, als wir drei aus dem Vogelsang auf dem Osterberge im Wald lagen und das niedliche Residenznest unter uns hatten? Haben wir heute abend nicht ebenso dies Berlin unter uns?" (82) Für die hier versammelten Freunde bedeutet Leben in Berlin nicht etwa, sich an die Gegebenheiten der Großstadt anzupassen, sondern der Rückzug nach innen wird als Alternative propagiert. Der Gegensatz von Stadt und Land wird dahingehend gelöst, daß man dem Stadtleben entflieht, indem man sich in der Stadt eine Oase künstlich konservierter Ruhe schafft. Ein Kennzeichen des Fluchtortes ist das von Velten so treffend bezeichnete "Zusammenhocken," die alternative Gemeinschaft, die man

mit seelenverwandten Menschen gründet. Daß diese Gemeinschaften eher regressiven als utopischen Charakter besitzen, offenbart sich in ihrer Ausrichtung auf die Vergangenheit, die sich bewußt von einer Umgebung absetzt, die auf Veränderung programmiert ist. Ähnlich wie die unmoderne Wohnung Fabians, das Haus der Frau Andres und die Wohnung der Frau Fechtmeisterin Feucht ist der "Zaubererinnerungsraum" der Geschwister des Beaux ein Bereich, in dem Vergangenes konserviert und gepflegt wird. Ob es sich um den "Traumhaushalt" Fabians oder diesen "Märchenwinkel" der Familie des Beaux handelt, die Qualität des Träumerischen erscheint als notwendige Voraussetzung für eine bessere Möglichkeit menschlichen Zusammenlebens. Leonies Ausspruch über ihre Kindheit: "Man kann auch in einer Stadt wie Berlin noch immer in einem stillen Märchenwinkel aufwachsen" (BA 19: 287), faßt die drei Hauptmerkmale des Fluchtorts zusammen: die Ruhe, die Beschränkung auf den engen Bereich und das Unwirkliche. Dieses Ausweichen ins Irreale hat notgedrungen eine passive Komponente, die - wie Krumhardts Reaktion auf Frau Feucht enthüllt - zugleich eine fehlende Ausrichtung auf die Zukunft impliziert: "sie sprach auch wie eine märchenerzählende Großmutter in der Dämmerstunde: ich konnte nur sitzen und hören." (BA 19: 391) Obgleich die schützenden Innenbereiche harmonischer Gemeinschaft in Raabes Werken deutlich idyllische Merkmale besitzen, läßt sich nicht übersehen, daß die Idylle sich nur vorübergehend als Alternativbereich gegen die Bedrohungen der Außenwelt, mit der sie durch vielfältige Verbindungen verknüpft ist, behaupten kann. Wie die anderen idyllischen Bereiche in Raabes Werk können auch die Fluchtorte auf Dauer nicht autonom existieren.

2.2. Idyllische Personenkreise

Die Problematisierung idyllischer Orte hat nachhaltigen Einfluß auf die Beziehungen der Charaktere zueinander. Eine Untersuchung der Raabeschen Texte offenbart, daß Raabe sich auch in der Gestaltung vielfältiger Beziehungen - zum Beispiel zwischen Ehepartnern, Eltern und Kindern, Gemeinde und Pfarrer, Pfarrer und Gott - von seinen idyllischen Vorlagen hat inspirieren lassen. Anhand von Personenkreisen, die zum Inventar der bürgerlichen Idylle Voß'scher Prägung gehören, geht er der Frage nach, wie sich die veränderte Situation in den idyllischen Bereichen auf Lebensformen und Verhaltensweisen auswirkt.

Die bürgerliche Idylle ist insofern gemeinschaftsorientiert, als sie zwischenmenschliche Beziehungen, die klar definierten Regeln unterliegen, detailliert beschreibt. So ist in *Luise* und in *Der siebzigste Geburtstag* allen handelnden Personen ein Platz innerhalb der Gemeinschaft zugewiesen, den sie zur allseitigen Zufriedenheit ausfüllen. Ein solches Einhalten der nach einer strengen Hierarchie organisierten Ordnung garantiert, daß sich die Beziehungen der Menschen untereinander harmonisch gestalten. Da niemand aus dem Rahmen fällt, kann man von einem intakten Verhältnis zwischen Ehepartnern, Eltern und Kindern, Bediensteten und dem sozialen Umfeld allgemein sprechen, und der Friede der Natur spiegelt sich - wie durch die den Idyllen beigelegten Zeichnungen noch unterstrichen wird - auf der menschlichen Ebene.

2.2.1. Die häusliche Frau

In diesem System kommt der häuslichen Frau eine zentrale Stellung zu, die sich in der

Erziehung zur Ehe und später im Eheverhältnis selbst dokumentiert, wobei ein Festhalten an den vorgegebenen Verhaltensmaximen nach der Vorlage der *Luise* zu einer harmonischen Ehe führt und sich darüber hinaus durch das von der Mutter an die Tochter weitergegebene Idealbild auch auf die kommende Generation auswirkt. Ein kurzer Überblick über die Darstellung der beiden Frauengestalten in *Luise*, die stellvertretend für andere Frauen in Voß' Werk stehen, soll den Typus der häuslichen Frau näher charakterisieren.

Im Zentrum des Geschehens im Pfarrhaushalt stehen zwei Frauengestalten: die Pfarrfrau und ihre Tochter Luise. Die Mutter wird durchgehend als "die gute verständige Hausfrau" bezeichnet, d.h. sie definiert sich aus ihrer Funktion als Hüterin des Haushalts, und Voß zeigt sie stets in der Verrichtung ihrer hausfraulichen Tätigkeiten, so zum Beispiel wenn er detailliert beschreibt, wie sie die Speisen anrichtet und die Betten macht. Ihre Tochter Luise, die in der ersten Idylle ihren achtzehnten Geburtstag feiert und in der zweiten Idylle sich auf ihre Hochzeit vorbereitet, die sie dann in der dritten Idylle feiert, ist zierlich und zeichnet sich durch rasche Bewegungen aus, die zugleich ihre Anmut und ihre Jugend hervorheben. Sie "entschlüpfte" (9), es erscheint ein "hastiger Gang" (56), ihre Bewegungen sind "flugs" (68), "[r]asch" (68) und "[e]ilig" (69). Der Text erwähnt "die trippelnden Füße des Mädgleins" (13) und berichtet, sie "[s]chnallte sich dann, oft fehlend mit zitternden Händen, die Schuhe / Fest um die zierlichen Füß und enteilte." (56) Immer wieder wird das Liebliche ihres Charakters hervorgehoben: Sie lächelt "hold verschämt" (9), und man sieht sie "lieblich errötend" (56), "[s]ittsam" (68) und "anmuthig" (95). Hinzu kommen Kommentare, die ihre Tugend und Frömmigkeit rühmen. Der Vater bezeichnet

sie als "so verständig und fromm und gehorsam" (17) und verspricht seinem zukünftigen Schwiegersohn: "Das Kind ist sanfter Gemüthsart, / Mein Augapfel, mein Herz, die Gefälligkeit selber und Unschuld!" (76). Ein Bekannter lobt: "Schmuck war sie immer, / Und wie ein Engel so fromm! Ihr Bräutigam preise sich glücklich!" (27), und ihre Freundin faßt ihre Eigenschaften folgendermaßen zusammen: "Du holdseliges Mädchen! Wie schlank und erhabenes Wuchses / Wandelt sie, anmuthsvoll, als schwebte sie! Und o wie lieblich / Lacht dies Engels Gesicht, und die Rosenwange voll Unschuld, / Und dies glänzende Blau der Äugelein!" (70). Auch der Verlobte spricht in diesem Zusammenhang sein Lob: "Schön ist meine Luis' und hehr wie ein Engel des Himmels / Und wie ein Kind unschuldig" (71). Besonders auffällig ist die Häufung von Diminutivformen, die sich oft auf einzelne Körperteile beziehen. Sie ist das "rosenwangige Mägdlein" (8), das "Töchterchen" (13, 15, 48, 55), "das Jüngferchen" (27, 64), "das rosige Mägdlein" (21), "das Bräutlein" (72), "die kleine Luis'" (90, 105), das "Bräutchen" (90), "ein Dingelchen" (99), und man spricht von "des herzigen Jüngferchens Hochzeit" (84), ebenso wie von ihrem "Gesichtchen" (21) und den "zartgeründeten Füßchen" (68). Mit dieser Verniedlichung korrespondiert ihr Anlehnungsbedürfnis an männliche Beschützer, das gleich zu Beginn der Idylle zutagetritt und durch die beigelegten Zeichnungen, die Luise meist auf den Bräutigam gestützt abbilden, unterstrichen wird:

Dort an der leitenden Hand des Jünglings hüpfte die Jungfrau / Furchtsam
über die Steine [...] / Furchtsam, daß dem Gewande den Saum nicht tränkte
der Moorsumpf, / Wankte sie hin, vor dem Frosch, der emporsprang,
jüngferlich kreischend. / [...] hob ein Füßchen mit Vorsicht / Über den Zaun

[...] / und schwang wie ein Reh sich hinüber. (8)⁶

Die Hauptrolle der Mutter in der Erziehung ihrer Tochter liegt darin, ihren jugendlichen Übermut zu dämpfen, um sie auf ihre Rolle als zukünftige ehrbare Hausfrau vorzubereiten, denn ihrer Überzeugung, "dem Weibe geziemt der Gehorsam" (15), gemäß, tadelt die Mutter impulsives Verhalten und kritisiert Luises überstürzte Reaktion auf die Ankunft des Bräutigams:

Mädchen, du bist wahnsinnig! Zum Bräutigam gehet man ehrbar, / So war's Sitte vordem, mit niedergeschlagenen Augen, / Schritt vor Schritt nach der Tabulatur althöfischer Demuth, / Leis' antwortend dem Gruß, in Züchtigkeit halb sich verneigend. / Schwärmerin, willst du auf Socken hinabgeh'n? Ziehe die Schuh' an! / Und wie das Halstuch hängt! Ei, schäme dich, garstige Dirne! (56)

Ihrem klar umrissenen Erziehungsideal - "Denn aus der Jungfrau Blum ist flugs Frau Walter gezeitigt, / Hochehrwürdige Gattin des geistlichen Herren in Seldorf!" (105) - gemäß ist Luise vorprogrammiert, in die Fußtapfen ihrer Mutter zu treten, so daß zu erwarten ist, daß auch sie sich zu einer "guten, verständigen Hausfrau" entwickeln und in ihrer neuen Rolle als Pfarrfrau bewähren wird.

Die häuslichen Frauen in Raabes Werk zeigen in ihrer Unselbständigkeit, die sich sprachlich in der Häufung von Diminutivformen niederschlägt, Anklänge an die Verhaltensmuster der Voß'schen Pfarrerstochter. Im Spätwerk erscheint dieser Typus Frau, der mit seinen niedlichen kleinen Näschen, kleinen Händchen, kleinen Köpfchen und - man fühlt sich versucht hinzuzusetzen - kleinen Gehirnchen Beschützergefühle in den

⁶Etwas später heißt es: "Mehr noch zuckte Luis', an den Jüngling gelehnt, und sie drückt ihm / Ängstlich die Hand; doch verschämt, wann er lächelte, schaute sie nieder." (28) Sie benötigt entweder ihren Bräutigam oder ihren Vater als Stütze: "Rasch aus der leitenden Hand des Jünglings wand sich die Jungfrau, / Hüpfte hinan und schlang die gebreiteten Arme dem Vater / Fest um den Hals" (72).

männlichen Romangestalten weckt, besonders ausgeprägt in den Mädchen- und Frauengestalten Anselma Wunnigel, Emmy Pfister, Klotilde Blume in *Gutmanns Reisen*, Frau Krumhardt in den *Akten* und Immeke Holtnicker in *Hastenbeck*.⁷ Daß es in der Darstellung solcher Frauengestalten notgedrungen zu einer Verklärung kommt, die nur ein beschränktes Bild vermitteln kann, verdeutlicht Fritz Langreuters Erzählerkommentar zu Eva Sixtus in *Alte Nester*:

Jede heller auftauchende Erinnerung an sie, jedes Geschichtchen von ihr aus der Kinderzeit war uns wie ein Trunk aus einer kühlen klaren Quelle an einem schwülen Tage und unter schwerer Mühe. Wir konnten sie uns auch heute noch nicht anders vorstellen als immer noch umgeben von dem alten Zauberreich der Erde, weiterlebend still und freundlich in dem süßen Licht, den Tönen und Düften des von uns verlorenen oder aufgegebenen Paradieses. (BA 14: 133)

Da die idyllischen Frauen in Raabes Spätwerk identische Charakteristika aufweisen, soll dieser Typus Frau am Beispiel von Emmy Pfister näher beschrieben werden, für die eine durchgängige Beschreibung in Verniedlichungen wie "Mieze" (BA 16: 9), "die liebe Kleine" (BA 16: 9), "das süße Kind im weißen Küchenschürzchen" (BA 16: 28), "Liebchen" (BA 16: 31), "das liebe Seelchen" (BA 16: 55), "mein liebes, unpoetisches, gutes kleines Mädchen" (BA 16: 103) und "[d]u dummes Närrchen" (BA 16: 112) charakteristisch ist. Es fällt nicht nur auf, daß sich diese Liste endlos fortsetzen läßt, sondern daß sogar Emmys physische Geschlossenheit aufgegeben wird, indem ihr Körper beständig in einzelne verniedlicht beschriebene Körperteile wie das "Alltagsnäschen" (BA 16: 31), "das rosige Mündchen" (BA 16: 35), die "kleine Hand" (BA 16: 36) und die

⁷ Zahlreiche dieser Frauen haben ursprünglich die Funktion ihrer verstorbenen Mutter ersetzt und in dieser Rolle mehr Autonomie gehabt als später in der Ehe, so zum Beispiel Anselma Wunnigel, Valentine Quakatz im *Stopfkuchen* und Emmy Pfister in *Pfisters Mühle*.

"Äuglein" (BA 16: 93) zerlegt wird. Ebenso wie Luise ist Emmy anlehnungsbedürftig,⁸ "ängstlich" (BA 16: 35), "scheu und schämig" (BA 16: 35), "lieblich schmeichelhaft" (BA 16: 36), "zierlich" (BA 16: 111) und kennzeichnet sich durch spielerische Bewegungen.⁹ Wie vollkommen Emmy diese idyllisierende Rolle verinnerlicht hat, zeigt sich darin, daß sie sich ihrem Mann gegenüber selbst als "dein arm, närrisches Mädchen, deine dumme, kleine Frau in deiner verzauberten Mühle" (BA 16: 162) bezeichnet.

Eberts Stilisierung der idyllischen Aspekte seiner Frau und seine Tendenz, von dem Versuch der Erweiterung ihres geistigen Horizontes abzusehen, legt den Verdacht nahe, daß er bewußt eine intellektuell derartig beschränkte Zuhörerin sucht, die seine nostalgisch-unkritische Haltung zur Vergangenheit nicht wie Christine durch kritische Fragen stört. So nimmt er zum Beispiel an ihrem Ausspruch Anstoß: "Auf deine väterliche Heimat bin ich aber doch sehr gespitzt, mein Herz" (BA 16: 10), ohne einen Verbesserungsvorschlag anzubieten:

Meine väterliche Heimat! Daß ich gespitzt oder gespannt auf meinen Aufenthalt und mein unwiderruflich Abschiednehmen dort gewesen sei, kann ich nicht sagen. Der Ausdruck, selbst aus dem Munde der Liebe oder grade aus diesem lieben, zärtlichen Mündchen, war mir auch gar nicht zu Sinne, wenn ich gleich im Rädergerassel, in dem Geschrill der Dampfpfeife und dem Getümmel der Bahnhöfe nicht wußte, wie ich ihn verbessern sollte. (BA 16: 11)

Indirekt stellt Ebert gleich zu Beginn seiner Aufzeichnungen eine solche von fehlender Kommunikation geprägte Beziehung mit der rhetorischen Frage bloß: "Was sollte daraus werden, wenn das Weib dem Manne nicht in seine besten Erinnerungen zu folgen

⁸"die süße Last auf seiner Schulter" (BA 16: 9), "sich annestelnd" (BA 16: 14), "sie hatte den Kopf an meine Schulter gelegt" (BA 16: 36).

⁹Sie "enttänzelte neckisch und holdselig" (BA 16: 14), sie "trippelte" (BA 16: 73) etc.

vermöchte?" (BA 16: 10) denn die Rahmenhandlung der Aufzeichnungen ist ja gerade dadurch gekennzeichnet, daß Emmy den Erzählungen ihres Mannes entweder aus Gründen geistiger Beschränkung nicht folgen kann oder ihnen aus Desinteresse nicht folgen will. Die Bedeutung der individuell erlebten Vergangenheit für die Weltsicht ihres Mannes bleibt ihr ebenso verschlossen wie die Bedeutung des gesamten Themenkomplexes von Naturzerstörung durch den Kapitalismus der Gründerzeit. Ihr Mangel an geistiger Flexibilität läßt sie selbst in ihrer Aufgabe als seelische Unterstützung so sehr versagen, daß Ebert sich vor dem Abschied Trost bei seiner Pflegemutter holen muß, während seine Frau voller Interesse dem oberflächlichen Gerede des für den Abriß zuständigen Architekten zuhört.

Die negativen Aspekte einer Fixierung auf idyllische Modelle arbeitet Raabe in der Beziehung zwischen den Ehepartnern in *Stopfkuchen* noch stärker heraus. Die - von Heinrich Schaumann positiv gedeutete - Umwandlung der ungezähmten Valentine Quakatz in die häusliche Frau Schaumann wird in den Namen, die für sie verwendet werden, ebenso evident wie die Tatsache, daß Heinrich Schaumann ähnlich wie Ebert Pfister in seiner Ehe der Dominierende ist. Aus der ehemaligen Wildkatze ist eine "kleine Miese" (BA 18: 125), ein "Quakätzchen" (BA 18: 55) mit "Sammetpfötchen" (BA 18: 37) und "Bauernpfötchen" (BA 18: 148) geworden.¹⁰ Der Unterschied in der Gestaltung von

¹⁰Zahlreiche Interpreten machen sich die Sicht Stopfkuchens zu eigen und werten die idyllischen Elemente als eindeutig positiv. So sieht Fritz Martini zum Beispiel Valentine als Stopfkuchens "beglückt geborgene Frau" (*Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus* 729). Gabriele Varo behauptet, Valentine sei durch ihren Mann "zu einer glücklichen Frau geworden" (44) und Stanley Radcliffe bescheinigt Stopfkuchen sogar eine "beständige Rücksicht auf die Gefühle seiner Frau" (95), obwohl der Nachmittag auf der Roten Schanze ans Licht bringt, daß es Stopfkuchen mit seinem Rat an Eduard bitterernst ist: "Auf meine Frau brauchst du nicht die geringste Rücksicht zu nehmen in deinen Gefühlen. Ich tue es in den meinigen auch nie." (BA 18: 130)

Emmy Pfister und Valentine Schaumann liegt vorwiegend darin, daß es sich bei Valentine um eine Frau handelt, die durch ihren Mann teils gegen ihren Willen in die Rolle der häuslichen Frau gedrängt und systematisch zur Idylle herangezogen worden ist:

War es nicht Zeit, daß ich mich der Sache annahm? [...] Habe ich die hagere Wildkatze von Quakatzenburg nicht recht hübsch und rund und nett und fett herausgefüttert und sie behaglich mit dem gewöhnlichen und deshalb um so komfortabelern Weiberstrickzeug *in die behagliche Sofaecke niedergedrückt*? Na, du solltest Mieze jetzt einmal beim Wintersturm und Sommermondschein drin spinnen - schnurren und purren hören! (BA 18: 106-107, meine Hervorhebungen)

Der von Stopfkuchen gewählte Ausdruck des Niederdrückens verrät die unterschwellig vorhandene Aggressivität in dieser Erziehung zur Idylle, die zum Behaglichen in einem interessanten Widerspruch steht. Das idyllische Bild kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Entwicklung für Valentine mit einer Beschneidung ihrer individuellen Freiheit verbunden gewesen ist, denn Stopfkuchen betont, daß er unter den Hecken des Quakatzschen Anwesens seinen "scheuen Heckenspatz, [...] *eingefangen* habe." (BA 18: 83, meine Hervorhebung) und spricht ihr einen eigenen Entwicklungsgang schlichtweg ab: "Ich kann dir sagen, Eduard, sie ist ein Prachtmädchen und bedurfte zur richtigen Zeit nur eines verständigen Mannes, also eines Idealmenschen, um das zu werden, was ich aus ihr gemacht habe." (BA 18: 82)

Im Gegensatz zu Emmy, die passiv mit Einschlafen reagiert, wehrt sich Valentine verschiedentlich aktiv gegen derartige Anmaßungen, doch trotz des Aufbegehrens fügt auch sie sich schließlich in die ihr aufgezwungene Rolle der häuslichen Frau: "Aber er ist nun einmal so, und daß ihn der liebe Gott so zu meinem Besten erschaffen hat, davon bin ich nicht bloß im großen und ganzen fest überzeugt." (BA 18: 154) Die negative Kehrseite

einer derartigen Beziehung wird darin deutlich, daß ihre Stimme im Text systematisch unterdrückt wird und sie wie eine "Traumwandlerin, wie eine Hypnotisierte" (BA 18: 95) erscheint, die mit gefalteten Händen den Bericht ihres Mannes über ihr vermeintliches Lebensidyll anhört. Indirekt entlarvt Valentine selbst die problematischen Aspekte dieser Ehe, wenn sie Eduard gegenüber erklärt: "Ich kenne auch gottlob jede Fiber in seiner Seele und daß er kein Geheimnis vor mir hat" (BA 18: 153), obwohl die Erzählung gerade darum kreist, daß Stopfkuchen seit Jahren den Mörder Kienbaums kennt und ihr somit die Auflösung des wichtigsten Rätsels ihres Lebens verheimlicht hat.

Indem Raabe die häusliche Frau durch eine überzogene Betonung idyllischer Werte in ihrer Hilflosigkeit zeigt, führt er am Beispiel von Frauengestalten wie Emmy Pfister und Valentine Schaumann das in *Luise* angelegte Konzept ad absurdum. Da von ihnen kaum Impulse für das Handlungsgeschehen ausgehen, wirken sie als Charaktere wenig überzeugend. Zudem resultiert aus ihrer Kindlichkeit und der 'Zerlegung' ihres Körpers in verniedlichte Körperteile eine Entmenschlichung und Entsexualisierung, so daß die häuslichen Frauen allein vom sprachlichen Standpunkt her durch die Verwendung von Diminutivformen wie z.B. das Liebchen, Herzchen, Närrchen, Weibchen etc. neutralisiert werden und weder vom physischen noch vom intellektuellen Standpunkt her als Partnerin des Mannes erscheinen.

Das in der Voß'schen Idylle propagierte Frauenideal wird zusätzlich dadurch problematisiert, daß diesen unzulänglichen häuslichen Frauen, die ihre untergeordnete Stellung akzeptiert haben, als positives Gegenbild eine Kategorie von Frau gegenübergestellt wird, die sich gerade durch dem idyllischen Ideal zuwiderlaufende

Charaktereigenschaften auszeichnet. Hierbei handelt es sich zumeist um charakterfeste ältere Frauengestalten, die die Handlung nachhaltig positiv beeinflussen, besonders dann, wenn die Männer in ihrer Umgebung versagen. Zwar sind sie normalerweise unverheiratet und immer kinderlos, so daß es fast so scheint, als wolle Raabe zeigen, daß sich eine solche aktive Rolle nicht mit mütterlichen Eigenschaften verbinden läßt, doch erhalten auch sie indirekt idyllische Merkmale, indem sie zu Pflegemüttern werden, die für ihre Schützlinge eine Idylle schaffen. Ähnliche Eigenschaften wie die paradoxerweise *Mutter Schubach* genannte Pflegemutter Theodor Rodburgs aus *Prinzessin Fisch* besitzen in *Horacker* die kinderlose Pfarrfrau Billa Winckler, die sich um Horacker und Lene kümmert, und die - auch kinderlose - Konrektorin Eckerbusch, die für die hilfsbedürftige schwangere Frau Windwebel eine beschützende Funktion übernimmt. Die alte Christine in *Pfisters Mühle* wird zur Pflegemutter des verwaisten Ebert Pfister, Jule Grote wirkt als Beschützerin für Just Everstein in *Alte Nester* und Dorette, die alte Schwester des Apothekers Kristeller aus *Zum wilden Mann*, erscheint wieder als Pflegerin im Siechenhaus in dem Roman *Unruhige Gäste*. Im letzten vollendeten Werk Raabes findet sich mit der Wackerhahnschen, die sich um Immeke und Polt kümmert, eine besonders beeindruckende Vertreterin dieses Typus, der Raabes gesamtes literarisches Schaffen durchzieht. Die durchgehend zu konstatierende Verklärung dieser Pflegemütter durch ihre jungen Schützlinge unterstreicht deren idyllische Qualitäten. So hebt Just gegenüber dem Erzähler Langreuter in *Alte Nester* die Selbstlosigkeit der Jule Grote hervor: "Denke dir nur um ihr Gesicht einen Heiligenschein, wie ihn die Maler um ihre himmlischen Jungfrauen malen" (BA 14: 96). Auch Mutter Schubachs Beschützerrolle wird vom

Bruseberger als schicksalhafte Berufung gedeutet: "es ist unsäglich, was für einen Trost und eine Beruhigung sie jedesmal auf ihrem alten, guten Gesichte, hinter ihrem Umstecketuch und in ihren harten Händen mitbringt. So hat das Schicksal im Zusammenhang der Dinge auch diesen unsern Senjor unter ihre Obervormundschaft gestellt grade wie dich und mich, Theodor" (BA 15: 380). Diese Verklärung ist insofern überraschend, als die inneren Qualitäten dieser Gestalten oft unter einem wenig ansprechenden Äußeren verborgen liegen, das wie bei der Wackerhahnschen in *Hastenbeck* und Jane Warwolf im frühen *Schüdderump* sogar hexenhafte Züge annehmen kann. Indem Raabe in diesen Charakteren anscheinend inkongruente Motive aus dem Märchen und der idyllischen Literatur miteinander verquickt, kritisiert er das idyllische Monopol der häuslichen Frau als guter Geist der Familie.

Raabes Darstellung der charakterfesten älteren Frau widersetzt sich jedoch allen eindeutigen Interpretationen, denn auch die den Pflegemüttern zugeschriebenen idyllischen Eigenschaften werden zum Teil im Laufe des Romans einer kritischen Analyse unterzogen, indem sich die von ihnen geschaffenen Idyllen als fragil erweisen. So können weder Christine, noch Dorette ihren Schützlingen eine dauerhafte Idylle schaffen, und auch Theodors Pflegemutter gelingt es nicht, den Pubertierenden vor den von ihr als verderblich eingeschätzten Einflüssen aus dem Nachbargarten zu schützen. Da ein Akzeptieren der veränderten Umstände für sie gleichbedeutend mit Selbstverleugnung wäre, kündigt Mutter Schubach Theodor konsequenterweise sein Hausrecht auf. Die Spannung zwischen dem Wunsch, sich in eine idyllisch geprägte Umgebung zu integrieren, und der Ablehnung der daraus resultierenden Begrenzungen hat Raabe am deutlichsten in der Gestalt der

Wackerhahnschen in *Hastenbeck* formuliert, die "so spät in ihrem Leben, grimmig-weichherzig, tränenvoll-bösartig in Mitleid, Zärtlichkeit und Herzensangst die - Kinderfrau agieren wollte." (BA 20: 107) Immer wieder erwähnt sie ihre Hoffnung auf mütterliche und großmütterliche Tätigkeit, "ihren höchsten Wunsch im Leben: ein Kind - zwei Kinder zu warten" (BA 20: 142) und fragt sich: "Solltest du nicht in dem Landwehrturm zu verrecken brauchen wie ein Vieh, sondern auch noch mal an einer Wiege sitzen können als Großmutter" (BA 20: 147). Welch entgegengesetzte Seiten ihre Persönlichkeit umfaßt, zeigt sich darin, daß sie einerseits von ihren Schützlingen als 'Mutter' bezeichnet wird, andererseits aber vom Erzähler als "der Wolf, der in Arkadien fehlte - die alte wilde Wölfin aus dem Landwehrturm" (BA 20: 171) beschrieben wird. Diese in ihrem Innern angelegte Spannung führt am Ende des Romans zum Ablehnen der Mutterfunktion, wenn sie sich einer Integration in die von ihr geschaffene Idylle, die eine Negation ihres gesamten Lebensweges bedeuten würde, verweigert:

Ihr ginget an eurem Myrtenstab, ich mußte an dem in meiner Hand weiter, und der war zu scharf mit Eisen beschlagen und zu oft in Blutlachen niedergestoßen worden, als daß ich ihn hätte am Großmutterstuhl in der Kinderstube - in eurer Kinderstube absetzen können. Die Försterin aus dem Barwalde, die Hexe aus dem Landwehrturm, [...] was für Großmuttergeschichten hätte die deinen Kindern zu erzählen gewußt, Immeke? Blut an den Schuhen, Blut hoch am Rock hinauf - wie hätte die Wackerhahnsche in einen Großmutterstuhl am Winterofen mit ihren Geschichten gepaßt? Vor deinen Kindern habe ich Angst gehabt, denn ich habe in ihre Augen gesehen, wenn sie zusammengefahren sind vor einem Schandwort, vor einem Fluch von der alten Frau [...]. Für eure Liebe und Güte habt Dank; doch mich müßt ihr lassen, wo ich bin. Und wenn ich mir mal eingebildet habe, es könne immer noch anders sein, so vergebt mir das. (BA 20: 199-200)

Indem die eigentliche Heldin des Romans das Konzept eines Rückzugs aus der Welt letztendlich ablehnt, enttäuscht Raabe die Lesererwartungen auf einen idyllischen

Ausklang des unidyllischen Lebensweges dieser sehr positiv dargestellten Frauengestalt. Mehr noch als die häuslichen Frauen, anhand derer Raabe die Begrenzung idyllischer Kategorien aufzeigt, verneinen die starken älteren Frauen trotz ihrer Ausrichtung auf eine private Idylle das von Voß geprägte Ideal. Indem sie bewußt ihre Isolation dem durch ihre Hilfe zustande gekommenen harmonischen Familienleben vorzieht, verdeutlicht die Wackerhahnsche stellvertretend für diese starken Frauengestalten die Unzulänglichkeit des idyllischen Frauenbildes.

2.2.2. Die Familie

Raabes Untersuchung zwischenmenschlicher Beziehungen anhand idyllischer literarischer Modelle bleibt nicht auf die Ehe beschränkt, sondern wird auf das für die bürgerliche Idylle so zentrale Familienleben, das durch Harmonie und gegenseitige Liebe geprägt ist, ausgedehnt. In *Luiſe* finden ſich zahlreiche Aussprüche der Eltern, aus denen hervorgeht, daß die Tochter ihnen nur Freude bereitet hat, und auch auf Seiten der Tochter besteht das Bedürfnis, die Eltern in ihren Erwartungen nicht zu enttäuschen. So wird gleich zu Beginn der ersten Idylle die enge Beziehung zwischen Vater und Tochter hervorgehoben: "da nahten ſie All' und küßten den Mund ihm / Dankend; es küßt ihn umarmend die roſenwangige Tochter; / Dann an die Wang' ihm geſchmiegt, liebkoſte ſie. Aber mit Inbrunſt / Herzte der Greis ſein freundliches Kind, auf dem Schooße ſie wiegend." (5) Die beigeſügten Zeichnungen, die u.a. Bilder enthalten, auf denen Luiſe den Vater umarmt und ihm andächtig die Pfeife bereitet, unterſtreichen die idylliſchen Qualitäten dieſes Familienlebens. In der dritten Idylle intensivierte der Abſchiedſſchmerz die Familienbande,

denn Hochzeit und nahender Abschied erinnert die Eltern an den Beginn ihres eigenen gemeinsamen Lebensweges. Luise

Hüpfte hinan und schlang die gebreiteten Arme dem Vater / Fest um den Hals und küßte den Mund und küßte die Wang' ihm, / Auch die Stirn', und ruhte mit unaussprechlicher Regung, / Heiß die Wang' und bethrânt, an der Wange des staunenden Greises. / Sprachlos drückte der Greis an das klopfende Herz sein liebes / Töchterchen, lang' in dem Sturm wehmüthiger Wonne sie haltend (72).

Die Kontinuität in der Familientradition ermöglicht es den Eltern, in ihren Kindern noch einmal alles Gute ihres eigenen Lebens nachzuempfinden: "Siehe, wie damals, dünken wir uns in den trauesten Kindern / Neu zu erblühen, du Braut, ich Bräutigam wieder, um standhaft / Noch einmal zu beginnen verschlungene Wege der Vorsicht, / Sprößlinge frisch aufwachsen zu sehn, und in herzlicher Eintracht / Lebensfroh mit einander zu nahn dem behaglichen Alter" (37-38). In Luises Vermählung mit dem "edlen bescheidenen Walter" sind die Grundlagen für eine Fortführung dieser liebevollen Familienbande in die nächste Generation gelegt. Im Rahmen des bürgerlichen Selbstverständnisses stellt ein solches Familienleben einen Bereich innerer Harmonie dar, der, wie Jeffrey Sammons zusammenfaßt, Schutz vor den Bedrohungen des äußeren Lebens bieten soll: "To the characteristics of the bourgeois form of life assumed *a priori* as given belongs the reverence for the family as the core organism of society, bulwark of virtue, unalienated refuge from a fallen world." (*Alternative Community* 189)¹¹

Die Familienbande in Raabes Werk gestalten sich weniger harmonisch. Während in der bürgerlichen Idylle jeder Person im Rahmen der Familie ihr Platz zukommt, schlägt

¹¹Für eine nähere Diskussion der Familie im Zusammenhang mit Wilhelm Riehls zeitgenössischen soziologischen Studien vgl. das Kapitel "The Defective Family" in Sammons, *Alternative Community*, pp. 189-199.

sich die ambivalente Haltung, die Raabe der Idylle als literarischer Gattung entgegenbringt, in den gestörten Familienverhältnissen fast aller großen Werke der Braunschweiger Schaffensperiode nieder, wobei besonders die Häufung unvollständiger Familien auffällt.¹² Selbst wenn die Familie rein äußerlich intakt wirkt, gehen die inneren Differenzen oft so tief, daß ein Familienmitglied auswandert, um seiner Familie und seinen Erinnerungen zu entgehen. Besonders extreme Beispiele finden sich in *Zum wilden Mann*, dessen auslösendes Problem in der Schwierigkeit August Mördlings besteht, die Henkerstradition seiner Familie seelisch zu verkraften, und in den langjährigen Konflikten der drei Brüder Pelzmann in *Fabian und Sebastian*. Wie bereits untersucht, resultiert in *Meister Autor* und *Prinzessin Fisch* aus der Rückkehr des verstoßenen Sohnes keineswegs eine Versöhnung, sondern eine erneute permanente Störung der Familie, indem die Gemeinschaft des Försterhauses in *Meister Autor* auseinanderfällt und in *Prinzessin Fisch* Theodor Rodburg seinen Heimatort verlassen muß. Auch in *Alte Nester* kommt es nach der Rückkehr Ewald Sixtus' aus Irland zu keiner wirklichen Versöhnung zwischen Vater und Sohn.¹³ Kommt es wie in den *Akten* einmal zur Darstellung einzelner idyllischer Familienszenen, werden diese sofort wieder problematisiert. So bildet Karl Krumhardts

¹²So handelt es sich zum Beispiel bei Gertrud Tofote, Anselma Wunnigel, Irene Everstein in *Alte Nester*, Konstanze Pelzmann, Theodor Rodburg, Emmy Pfister und Valentine Quakatz um mutterlose Kinder, während Fritz Langreuter, Velten Andres und Helene Trotzendorff ohne Vater aufwachsen. Jeffrey Sammons untersucht dieses Phänomen für das gesamte Werk: "there are sixty-three motherless figures in thirty-two texts, twenty-seven fatherless figures in nineteen texts, and fifty-three orphans in twenty-nine texts." (*Alternative Community* 191)

¹³Ähnliche Beobachtungen lassen sich für die Werke aus Raabes früheren Schaffensperioden machen: der Vater-Sohn Konflikt in *Unseres Herrgotts Kanzlei* und *Abu Telfan*, die Vernachlässigung der Tochter durch den Vater in *Wer kann es wenden?*, die trostlosen Familienverhältnisse im Haushalt Götz im *Hungerpastor*, die Selbstsucht des Großvaters im *Schüdderump*, die zum Tode Antonies führt, der Konflikt zwischen Löhnefinke und Frau und Tochter in *Deutscher Mondschein*, etc.

häusliches Leben einen starken Kontrast zu Velten Andres Zerstörungswerk in seinem Elternhaus: "Und dann war es doch wieder ein anderer Übergang aus meinem ruhigen, behaglichen Heim, von dem Kamin, wo mein Weib mit ihrem Kindchen an der Brust auf niedrigem Schemel leise ihr Wiegenlied sang, zu dem Ofen im Vogelsang, vor dem der wunderliche Freund sich frei machte" (BA 19: 369-370). Dieses mit der stillenden Mutter fast religiöse Bild friedlicher Stimmung und Wärme fungiert für den Erzähler jedoch nur vorübergehend als Schutzwall gegen den Einfluß seines Freundes, und er entflieht immer wieder, um dessen 'Befreiungsversuchen' beizuwohnen. Die Kommentare Adam Asches in *Pfisters Mühle* haben eine ähnlich ernüchternde Wirkung:

... selbst eine Hausidylle wie die unsrige reicht gegen den Überdruß nicht immer aus. Es ist eben nicht das Ganze des Daseins, alle Abend [...] zu der besten Frau und zum Tee nach Hause zu gehen. (BA 16: 178)¹⁴

Als positives Modell verliert die Familienidylle an Überzeugungskraft.

Es handelt sich also in Raabes Werken keineswegs lediglich um eine vorübergehende Störung der individuellen Familiensituation, sondern um einen systematisch vorgeführten Bruch mit dem von Voß propagierten Idealbild bürgerlichen Familiensinns. Wie sehr nicht nur die gegenwärtige Familie problematisiert wird, sondern das in *Luise* so bedeutungsvolle Konzept der Generationenfolge einer kritischen Prüfung unterzogen wird, zeigt sich am deutlichsten im Zusammenhang mit den Feiertagen, einem

¹⁴Horst Denkler betont die Unzulänglichkeit in der Errichtung dieser Familienidylle angesichts der in *Pfisters Mühle* aufgeworfenen Fragen: "eheliche Liebe wie humanistische Kultur als Regenerationsfaktoren für die psychische Stabilisierung des Bürgers im Kapitalismus; diese individuell geleistete Zusammenführung [...] darf aber nicht als verbindliches Lösungsmodell für die Probleme gewertet werden, die sich mit Industrialisierung und Kapitalisierung für die Welt ergeben hatten. Raabe tauchte daher Pfisters testamentarische Abschiedsrede und Asches Feierabendidyll in sentimentales bzw. ironisches Licht." (Nachwort zu *Pfisters Mühle* 250)

weiteren idyllischen Motiv, das Raabe den Werken seines literarischen Vorgängers entnimmt. Festliche Anlässe wie Luises Geburtstag und Hochzeit, zu denen man sich in harmonischem Beisammensein in idyllischer Umgebung versammelt und das detailliert beschriebene Festessen genießt, dienen dazu, Bilder intakter Gemeinschaft vor dem Leser auszubreiten. Ob wie in *Luise* sonniges Wetter herrscht oder wie in *Der siebzigste Geburtstag* Schneetreiben draußen und heimelige Wärme in der Stube, in jedem Fall ist der Jubilar im Kreise seiner liebenden Familie geborgen.¹⁵

In Raabes Werken spielt der Feiertag, insbesondere Weihnachten, das bürgerliche Familienfest schlechthin, eine bedeutende Rolle. Kam dem Feiertag in der Idylle jedoch eine familienstabilisierende Funktion zu, ist er bei Raabe häufig gerade mit einem Verlust des Gemeinschaftsgefühls gekoppelt, denn an diesem Tag wird der Schmerz über den Verlust der Idylle und die daraus resultierende Vereinsamung von den Protagonisten und Erzählergestalten besonders akut empfunden. So versetzt der Gedanke an das letzte gemeinsame Weihnachtsfest mit Gertrud Tofote den Meister Autor Kunemund in eine rührselige Stimmung (BA 11: 137), und Theodor Rodburgs Bruch mit seiner Kindheitsidylle wird gerade an diesem Tag vollzogen. Es bleibt nicht bei bedauernden Erinnerungen, sondern Raabe führt zugleich kritische Stimmen in seine Texte ein, die die Idyllisierungstendenzen aufzudecken versuchen. So enthüllt sich in *Zum wilden Mann* im Hause des Apothekers Kristeller der Kontrast zu früheren Jahren deutlicher als je zuvor in seiner ganzen Tragweite, denn am Fest der Geschenke reden die Geschwister

¹⁵Friedrich Sengles Untersuchung zur Biedermeierzeit hebt die Bedeutung dieses Motivs auch für die Genrebilder des literarischen und künstlerischen Biedermeiers hervor. (Band 1, 126f)

ausgerechnet vom Verkauf ihrer liebsten Habseligkeiten und "sehen beide abgemattet-sorgenvoll aus; sie feiern beide eine betrübte Weihnacht." (BA 11: 253) Kristellers letzter Versuch, sich in eine Weihnachtsstimmung hineinzusetzen, indem er das Positive - die verringerte Arbeit - an dem Verkaufe hervorhebt, erreicht bei seiner Schwester genau das Gegenteil: "Nun versuchte der alte Herr, um doch etwas für das Fest zu tun, wieder einmal heiter und ruhig auszusehen [...]. Der Trost war wohlgemeint, aber er half wenig. Plötzlich brach die Schwester in ein helles, krampfhaftes Schluchzen aus" (BA 11: 254). Dorette reagiert mit Ironie auf derartige Selbsttäuschungsversuche ihres Bruders, aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz in der Idylle zu verharren. Eine noch kritischere Stimme im Text ist die ihres rücksichtslosen Gastes Dom Agostin Agonista, der am 23. Dezember mit der Begründung abreist: "Diese liebe Feier im gemütvollen Vaterlande, dieses holde Fest im sinnigen, gefühlvollen Deutschland würde mich zu weich stimmen, und es ist unbedingt notwendig, daß ich mich einige Zeit noch ein wenig härlich halte." (BA 11: 252) Seine unterschwellige Ironie im Hinblick auf das Weihnachtsfest stellt die Idyllisierungstendenzen seiner Heimat bloß, doch verliert dadurch an Überzeugungskraft, daß es sich bei ihm um eine extrem negative Persönlichkeit handelt.

In *Pfisters Mühle* findet sich eine wirksamere Kritik, denn hier ist es mit dem Chemiker und Jugendfreund Adam Asche eine bedeutend positivere Gestalt, die sich zuerst über die Weihnachtsstimmung lustig macht, indem sie auf die Probleme der respektlos als "Kommersidylle" (BA 16: 116) bezeichneten Mühle mit Verharmlosung reagiert:

... bilde dir ja nicht ein, daß ich nach Pfisters Mühle herausgekommen sei, um mir

Weltuntergangsgefühle aus deines Vater verstärkter Kneipidylle herauszudestillieren. Idylle hin, Idylle her, trotz Weihnachten, Ostern und Pfingsten in *einer* Wehmutsträne habe ich jetzt die Absicht, ruhig unter den Philistern auf gegebenem, bitter realem Erdboden so gemütlich als möglich mit zu schmatzen. (BA 16: 94)

Nicht zuletzt durch Adam Asches Hilfe findet sich auch der Müller mit der veränderten Situation ab, nachdem ihn gerade die Weihnachtszeit mit dem unabwendbaren Untergang seiner Idylle konfrontiert hat. In einem schrittweise vor Augen geführten Prozeß der Zerstörung sind alle positiven Assoziationen des Weihnachtsfestes unterminiert worden. In seinen Aufzeichnungen ruft sich Ebert seine Freude auf Weihnachtstage voller "Wohlbehagen" (BA 16: 45) in der väterlichen Mühle ins Gedächtnis zurück, die aber durch einen überraschenden Besuch des Vaters jäh enttäuscht wird, denn er berichtet, das Personal habe beschlossen, "daß sie über Weihnachten und Neujahr wohl noch reichen müßten, aber daß sie zu Ostern komplett damit zu Ende seien. Sie gehen alle zu Ostern von Pfisters Mühle!" (BA 16: 48) Wie rapide die Zerstörung der Idylle vor sich geht, kündigt sich darin an, daß der Festtag hier nicht als feierlicher Anlaß fungiert, der zur Stärkung des Gemeinschaftsgefühls beiträgt, sondern daß statt dessen der Termin der endgültigen Trennung festgelegt wird. In den beiden folgenden Jahren werden die Weihnachtstage zu Markierungspunkten, an denen die Diskrepanz zwischen idyllischer Vergangenheit und problematischer Gegenwart immer deutlicher wird.

Der Erzähler Ebert steht nicht nur in der Binnenhandlung, sondern auch in der Erzählgegenwart dieser systematischen Zerstörung idyllischer Kategorien ambivalent gegenüber. Einerseits kann er sich weder zur akzeptierenden Haltung seines Vaters, noch zur spöttischen Haltung seines Freundes Adam Asche durchringen und empfindet

weiterhin das Bedürfnis, Weihnachten als ein Fest der Gemeinschaft und des Familiensinns in Erinnerung zu behalten. Andererseits geraten ihm seine Erinnerungen unmerkbar ins Negative, indem sich zunehmend ein äußerst unidyllisches Vokabular in seine Aufzeichnungen einschleicht:

Wie strahlte Samses Visage in dem Lichte, das von ihm selber ausging -
welch eine Gloriole umgab Fräulein Albertinens müdes, freundliches
Gesicht vor dem grünen, leuchtenden Tannengezweig - wie hübsch war das
Bild im ganzen, meines Vaters Weihnachtsstube mit allen ihren
Hausgenossen und Gästen in Pfisters verstäkter Mühle! Wie ließe sich
davon singen und sagen - märchenhaft wundervoll: ich aber habe nüchtern
von Felix Lippoldes und seiner Tochter zu berichten. (BA 16: 81)

Angesichts des Gegensatzes von märchenhaft-wundervollen Erinnerungen und nüchternem Berichten, leuchtendem Tannenbaum und Gestank, eigener Familienseligkeit und ruinierter Familiengemeinschaft im Hause Lippoldes mißlingt sein Versuch, weiterhin unkritisch an idyllischen Kategorien festzuhalten. Die differenziertere Sicht spiegelt sich auf sprachlicher Ebene darin, daß Weihnachtsstimmung und unidyllische Wirklichkeit miteinander gekoppelt werden und "Christfestdüfte" und "Ammoniak- und Schwefelwasserstoff-Geruch" (BA 16: 80)), "Oster-, Pfingst- und Weihnachtskuchen" und "Vergiftung und Verwesung" (BA 16: 87) zu einer inkongruenten Einheit verschmelzen, bis schließlich an die Stelle der "Vergnügungskomödie" (BA 16: 143) der von Vater Pfister geprägte Begriff der "schlimmen Weihnacht" (BA 16: 166) rückt. Nach dem letzten Weihnachtsfest in Pfisters Mühle ist es nicht nur mit einer Familientradition vieler Generationen, sondern auch mit dem durch das weitere soziale Umfeld des Personals und der Ausflugsgäste ergänzten harmonischen Gemeinschaftsgefühl endgültig vorbei. Statt individuelle und gemeinschaftliche Bindungen zu stärken, wird gerade der Festtag zum

Kristallisationspunkt eines Prozesses, an dessen Ende der durch den Abbruch der Mühle symbolisierte Untergang idyllischer Lebensformen steht.

In Raabes letztem Werk *Altershausen*, wird die im Zusammenhang mit dem Weihnachtsfest in den späten Werken zu beobachtende Ernüchterung noch um eine transzendente Dimension erweitert, denn gerade angesichts dieses Festes stellt sich für den Erzähler die Frage nach der Sinngebung des menschlichen Lebens. In den Nußknacker vom vergangenen Jahr verwandelt, feiert Fritz Feyerabend im Traum noch einen letzten Weihnachtsabend, bevor er vom Dienstmädchen der Familie zum Feueranzünden verwendet wird. Er findet sich seinem Nachfolger, dem neuen Nußknacker, gegenüber und muß sich, wie auch in der Realität, mit der Vergänglichkeit des Lebens abfinden. Trotz des thematischen Aufrufs "Es wird weitergeknackt!" (BA 20: 297) ist ein Unterton der Resignation als Folge der ständigen Wiederkehr des Gleichen unüberhörbar. Die Puppen werden mit deutlich symbolischem Anklang "unseres Herrgotts ganze Nürnberger Tand-Schöpfung" (BA 20: 295) genannt, und Feyerabend erwacht mit der Frage auf den Lippen: "Ja, was soll man den armen Kindern zum Troste sagen? Daß ihre Töchter so schön werden wie sie?..." (BA 20: 298) Die bei Voß propagierte Generationenfolge hat hier ihren Sinn verloren, denn die Tatsache, daß das Leben in ständiger Repetition weitergeht, ist für Feyerabend nur ein schwacher Trost angesichts des eigenen Alterns und kann nicht verhindern, daß an die Stelle der Geborgenheit im feierlichen Familienkreis das Gefühl einer kosmischen Heimatlosigkeit tritt.

2.2.3. Der geistliche Hirte

Ließ sich beobachten, daß in Raabes Spätwerk nicht nur menschliche Beziehungen, sondern auch die Funktion des Feiertages als Indikator harmonischen Familienlebens problematisiert wird, überrascht es nicht, daß auch die Vertreter religiöser Ordnung einer kritischen Prüfung unterzogen werden. In der Gestalt des Pfarrers greift Raabe auf einen Personenkreis zurück, der in der idyllischen Literatur eine hohe Wertschätzung genießt (Voß, Oliver Goldsmith). Der geistliche Hirte ist in der bürgerlichen Idylle an die Stelle des Schafhirten früherer Epochen getreten, während die Idee der harmonischen Lebensweise beibehalten worden ist. So lebt "der treffliche Pfarrer zu Grünau" in *Luise* im Frieden mit sich selber, mit seiner Familie und seiner Gemeinde, und auch Luises Bräutigam, der Pfarrer von Seldorf, bewohnt ein gemütliches Pfarrhaus und ist einmütig von seiner Gemeinde als Pfarrer gewählt worden. Im Gegensatz zu dieser in den Werken seines Vorgängers sehr positiv geschilderten Gestalt wird der Pfarrer im Spätwerk Raabes in die Kritik an der Idylle mit einbezogen.¹⁶

In *Hastenbeck* nimmt die Handlung im Hause des Boffzener Pfarrers Holtnicker ihren Ursprung, das auf den ersten Blick wie eine Insel der Toleranz inmitten der Kriegswirren erscheint und wo weltliche Konflikte derartig an Bedeutung verlieren, daß in Pold Wille und dem Schweizer Hauptmann Uttenberger zwei Kriegsgegner in Frieden miteinander leben können und selbst die vom Rest der Gemeinde verstoßene

¹⁶In Raabes früheren Werken finden die zentralen Pastorengestalten noch eine traditionellere Darstellung (*Der Heilige Born*, *Der Hungerpastor*). Ein kritischer Ansatz findet sich aber bereits in *Else von der Tanne*, wo ein Pfarrer gezeigt wird, der angesichts des ihn umgebenden Elends verzweifelt und ihm keine religiös gefestigten Verhaltensweisen entgegensetzen weiß.

Wackerhahnsche in diesem Kreis willkommen ist. Obwohl sich Raabe im Motiv des Pfarrhauses als Ort der Harmonie und Toleranz in dieser Hinsicht in Übereinstimmung mit der Voß'schen Vorlage befindet, läßt sich aber die Tatsache nicht leugnen, daß Pastor Holtnicker in seiner Funktion als geistlicher Hirte weitgehend versagt. Trotz seines guten Willens kann er auf Dauer für den Fahnenflüchtigen Pold Wille keinen Schutz vor "der Welt Viehheit" (BA 20: 84) garantieren, so daß eine andere Gestalt, die Wackerhahnsche, die ihm zukommende Schutzfunktion übernehmen muß. Nur durch das mutige Eingreifen ausgerechnet einer als Hexe verschrieenen Frau, deren aktives Handeln die Unfähigkeit und Untätigkeit des Pfarrers hervorhebt, kann es zu der am Ende des Romans beschriebenen Pfarrhausidylle kommen.

Ähnlich hilflos wie Holtnicker erweist sich Christian Winckler, der geistige Hirt der Gansewinckler, sowohl angesichts seiner eigenen Meinungsverschiedenheiten mit seinen Gemeindemitgliedern als auch dem Problem Horacker gegenüber. Der Text setzt ihn wiederholt in direkte Beziehung zum Voß'schen Vorbild, wenn er ihn mit dem Titel "der treffliche Pfarrherr zu Grünau" (BA 12: 307) belegt, doch wird damit gerade der Kontrast zwischen den beiden Vertretern des geistlichen Amtes hervorgehoben, da im Gegensatz zur in *Luise* dargestellten Welt das Gansewinckler Pfarrhaus gleich zu Beginn als ein Ort eingeführt wird, an dem der Streit zwischen Pfarrer und Gemeinde die idyllische Stimmung stört:

Ach, wenn nur der braven alten Henne Ekklesia nicht so sehr oft Enteneier zum Brüten untergeschoben würden! Aus was für Eiern die Gansewinckler gekrochen sein mochten, augenblicklich waren sie sämtlich ihrem Pastor davongewatschelt und schwammen, plätscherten und tauchten lustig und höhnisch auf dem Sumpfe menschlicher Verderbnis, und der Pastor Winckler stand am Ufer oder lief dort auf

und ab und ärgerte sich und ängstete sich sogar ein wenig (BA 12: 305).

Auch die heftige Reaktion der Pfarrfrau: "ich für mein Teil hoffe, daß Horacker ihnen allen vorher noch den roten Hahn auf den Gehöften aufsteckt" (BA 12: 308) fällt aus dem idyllischen Rahmen, der eine "gute, verständige Hausfrau" erfordert. Indem zwar die idyllische Umgebung konstant bleibt - "Die Idylle war dieselbe geblieben, das Dorf und die Pfarrei sahen immer noch so hübsch aus wie vorher" (BA 12: 333) - jedoch das gegenseitige Vertrauen von Seelenhirt und Gemeinde erschüttert worden ist, vertritt Raabe eine differenzierte Sicht. Zwar scheint durch den harmonischen Schluß die Ausgangssituation wiederhergestellt, doch darf man nicht übersehen, daß diese positive Wendung der Dinge nicht etwa durch den geistlichen Hirten, sondern nur durch das beherzte Eingreifen seines Freundes Eckerbusch zustandegekommen ist.

In dem späteren Werk *Unruhige Gäste* verschärft Raabe das Thema der problematischen Pfarridylle. Ähnlich wie Pastor Winckler hat auch Prudens Hahnemeyer Meinungsverschiedenheiten mit seinen Gemeindemitgliedern, doch zeigt *Horacker* einen Pfarrer im Zentrum seiner Gemeinde, während es sich in *Unruhige Gäste* um einen Pfarrer handelt, der nicht nur geographisch am Rande steht. Es ist nicht verwunderlich, daß dieser Pfarrer in seinem Amt versagt und es ihm nicht gelingt, das vorrangige Problem seiner Gemeinde zu lösen. Die Tatsache, daß ein anderer, der weltmännische Veit von Bielow erfolgreich helfend eingreift, verdeutlicht auch in diesem Werk die Unzulänglichkeit des Geistlichen. Raabe entfernt sich hier noch weiter vom traditionellen Modell des idyllischen Pfarrers und von den eigenen früheren Werken, indem er in dieser Gestalt das Gegenbild eines konfliktbeladenen Menschen entwirft, der in seinem Amt als Seelenhirt vollkommen

deplaziert wirkt. Der vernachlässigte Pfarrgarten versinnbildlicht die fehlende Harmonie im Leben dieses Pfarrers, denn während sich die Laube in *Horacker* mit Menschen füllt, d.h. zu einem Ort wird, an dem Gegensätze überwunden werden, herrscht in der Laube des Prudens Hahnemeyer keine gastfreundliche Stimmung. Darüber hinaus handelt es sich bei seinen Differenzen mit der Gemeinde nicht mehr wie in *Horacker* nur um eine vorübergehende Störung, sondern er ist ein zutiefst unglücklicher Mensch voller religiöser Zweifel, der es nur seiner Schwester, die er zudem noch schlecht behandelt, zu verdanken hat, daß die Gemeinde ihm seinen Arbeitsplatz nicht kündigt. In einer Mischung von Selbstgespräch und Gebet ruft er lachend aus, er sei sich "selbst eine Lüge bis in das Mark meiner Gebeine" und bittet: "O Herr mein Gott, töte dieses bittere, wilde Herz in mir, zu dem niemand spricht, vor dem niemand weint und lacht, ohne daß der Ton erlischt wie ein glühend Eisen in einem Meer von Galle." (BA 16: 208) Hat der Vergleich mit idyllischen Kategorien in *Horacker* trotz der unübersehbaren Modifikationen noch eine Basis, ist jegliche Verbindung der Begriffe Idylle und Pfarrer in *Unruhige Gäste* nur ironisch zu verstehen, und nur uneingeweihte Außenstehende können die Situation im Pfarrhaus als "eine nette Dorfidylle" (BA 16: 230) und als "Wald-, Fels- und Pfarridylle" (BA 16: 254) bezeichnen.

Raabe stellt der eindimensionalen Sicht der Voß'schen Vorlage ambivalente Vertreter des geistlichen Amtes gegenüber, bei denen es sich nicht um in sich ruhende Persönlichkeiten handelt, die durch die Würde ihres Amtes über die Konflikte anderer Romangestalten erhaben sind. Es ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, daß das patriarchalische Bild allein durch die Kinderlosigkeit Holtnickers (Immeke ist seine

Pflegetochter), Wincklers und Hahnemeyers gestört wird, denn es geht Raabe gerade darum, zu zeigen, daß die auf allen Ebenen offensichtlich werdende Vereinzelung des Menschen als Resultat seiner Lösung aus traditionellen Bindungen auch vor dem Garanten göttlicher Ordnung nicht haltmacht. Mit der komplexeren Weltsicht ist demnach eine Verlagerung des Schwerpunktes einhergegangen. Stand der Pfarrer in *Luiſe* noch im Zentrum ſeines ſozialen Umfeldes, das er durch ſeine natürliche Autorität dominierte, ſo benötigen Raabes Pfarrer die Hilfe einer anderen Romangestalt. Der Umſtand, daß es ſich bei dieſen 'Ersatzhirten', die den Pfarrer deplazieren, keineswegs um gläubige Perſönlichkeiten handelt - in *Unruhige Gäſte* der etwas oberflächliche Weltmann und in *Haſtenbeck* die "Hexe" Wackerhahn - hat weitreichende religiöſe Implikationen. In *Luiſe* korreſpondiert die Einordnung in einen Kreis liebender Menſchen noch mit einer als unumſtößlich angeſehenen Verankerung in einer göttlichen Sinngebung, die ſelbſt Alter und Tod mit einſchließt: "Gott ſei Dank für die Freude des Tags und die Freude des Abends, / Der uns morgende Heitre verkündiget! Eben ſo heiter / Müſſ auch meiner Luis' aus lauterem Tage der Jugend / Mild ein behagliches Alter hervorgehn! Eben ſo mild' uns / Ruhiger Lebensabend der Ewigkeit herrlichen Aufgang!" (30-31) Indem Raabe jedoch mit einer unter Vereinsamung und Glaubenszweifeln leidenden Geſtalt wie Prudens Hahnemeyer den Garanten religiöſer Ordnung in ſeine Kritik am idylliſchen Modell mit einbezieht, rüttelt er an der tranſzendenten Sicherheit, die ſeiner idylliſchen Vorlage unantastbar erſcheint. Die Beziehungen zwischen Mann und Frau, Eltern und Kindern, Individuum und Gemeinſchaft, Gemeindegemeinde und geiſtlichem Hirten, Pfarrer und Gott haben eine tiefgreifende Erſchütterung erfahren, ſowohl die weltliche als auch die religiöſe

Ordnung sind bei ihm aus den Fugen geraten.

2.3. Die ambivalente Idylle

Raabes Technik, idyllische Aspekte zugleich zu inkorporieren und zu unterminieren, die sich in zahlreichen Werken der Braunschweiger Schaffensperiode beobachten ließ, erreicht in zwei Werken aus den letzten Jahren seines literarischen Schaffens ihren Höhepunkt. In *Gutmanns Reisen* und *Hastenbeck* geht Raabe über die Behandlung einzelner idyllischer Motive hinaus, indem er die Idylle selbst als Baustein der Handlung zugrundelegt.

Interessanterweise scheinen beide Werke nach modernen Wertmaßstäben einen Rückschritt darzustellen, da sie mit ihrer auktorialen Erzählhaltung und historischen Ausrichtung auf die früheren Schaffensperioden, die Raabes Ruhm so entscheidend geprägt haben, zurückgreifen. Die traditionellere Form überrascht nicht zuletzt deshalb, weil beide zwischen den großen Ich-Romanen des Spätwerks, zwischen *Stopfkuchen* und den *Akten* bzw. den *Akten* und *Altershausen*, die virtuos mit narrativen Aspekten experimentieren, stehen. Auch im Hinblick auf die Behandlung idyllischer Themenbereiche nehmen sie insofern eine Sonderstellung innerhalb der Braunschweiger Schaffensperiode ein, als sie dem so prominenten Verlust der Idylle die Errichtung einer privaten Idylle in Form einer höchst trivialen Liebesgeschichte, die sich vor dem Hintergrund wichtiger politischer Ereignisse abspielt, gegenüberstellen. Beide Romane beziehen sich dabei direkt auf die literarische Tradition, indem zum einen idyllischen Werken aus dem Literaturkanon eine konkret handlungstreibende Funktion zukommt und zum anderen das Geschehen selbst den idyllischen Rückzug aus einer konfliktreichen Welt in die private Idylle thematisiert.

In *Gutmanns Reisen* erscheinen vielfältige Verbindungen zum idyllischen Genre,

die stets auf das Grundprinzip der Spannung zwischen kleiner und großer Welt zurückgreifen. Wilhelm Gutmanns Entschluß, sich eine Braut aus der Ferne zu holen, der zuerst bei den Eltern auf Ablehnung stößt, nimmt auf Goethes *Hermann und Dorothea* Bezug: "Hatte er nicht auch Eltern, die schon längst gewünscht hatten, daß er sich wie der wackere Hermann in Hermann und Dorothea aus den Jungfrauen des Landes ein gutes liebes Kind hole und ihnen bringe?" (BA 18: 380-381) Auch seine Braut wird in Beziehung zu idyllischen Vorlagen gesetzt, denn sie stammt aus Wunsiedel und hat auf Drängen ihres für Jean Paul schwärmenden Onkels Laurian Poltermann den Name Klotilde - eine *Hesperus*-Anleihe - bekommen. Raabe benutzt solchermaßen die idyllischen Elemente als ständig gegenwärtige Folie, um das Verhalten seiner Protagonisten und ihr Schwanken zwischen weltpolitischen Ereignissen und dem privaten Bereich zu kommentieren. Zwar ist die an Jean Paul orientierte Lebenseinstellung des Onkels eine der Hauptvoraussetzungen für das Zustandekommen der Familienidylle, doch wird am Beispiel von Vater Gutmann gleich zu Beginn die passive Komponente einer idyllischen Lebensführung hervorgehoben: "Der fünfundzwanzig Jahre lang in den Lehnstuhl gedrückte frühere Weltwanderer schien es fast ein wenig zu gut zu Hause, in Schlafrock und Pantoffeln und dem blühendsten Klein-Käse und Groß-Kornhandel der Stadt gehabt zu haben." (BA 18: 228) Während es ihm jedoch gelingt, seine phlegmatische Einstellung zu überwinden und an den Entscheidungen der Koburger Nationalversammlung aktiv teilzunehmen, kommt sein Sohn durch seine Liebe zu Klotilde mit seinen politischen Idealen in Konflikt. Statt sich an den Diskussionen und Abstimmungen über die Zukunft Deutschlands zu beteiligen, zieht Gutmann Junior es vor, auf einer schattigen Bank im

idyllischen "Wundergarten der Ehrenburg" (BA 18: 332), die zu "der historischen Bank des deutschen Volkes, der Heiratsbank" (BA 18: 340) wird, Klotilde einen Heiratsantrag zu machen. Hier wird die klassische idyllische Haltung vorgestellt, die an Jean Pauls Definition der Idylle als "Vollglück in der Beschränkung" (*Vorschule der Ästhetik* 217) erinnert: Wilhelm tauscht seine politische Verantwortung gegen eine Liebesidylle ein und vollzieht somit nur auf der privaten Ebene die Einigung Deutschlands, die darin besteht, daß die Süddeutsche Klotilde sich gegen den von ihrer Familie ausgesuchten österreichischen Bräutigam und für den Norddeutschen Gutmann entscheidet. Der Erzähler ergeht sich in überzogenen Schilderungen der idyllischen Aspekte dieser 'kleindeutschen' Lösung:

... sie hatten das himmlische, närrische, allerliebste Koburg, seine Gassen und Plätze, seine Herbstsonne und sein Herbstgrün, seine Spaziergänge und hübschen Ruhebänke im Gebüsch vollständig für sich allein: O süße, süße, oh wonnige erste Generalversammlung des Deutschen Nationalvereins in Koburg!...

Es klingt freilich unpatriotisch; aber wahr ist es doch, und Wahrheit muß ausgesagt werden: ihretwegen, Herrn Wilhelms und Fräulein Klotildes wegen, konnten sie um diese zauberische Stunde des Tages, in der herzoglich sachsen-koburg-gothaischen Reitbahn, aus Deutschland machen, was sie wollten [...] Sie machten durchaus keinen Anspruch drauf, daß die Zukunft des Vaterlands ein bißchen auch von ihnen abhängt. Sie beschäftigten sich ganz allein mit sich selber - aus dem Unbewußten stieg es ihnen immer klarer auf, daß diese erste Generalversammlung des Deutschen Nationalvereins einzig und allein ihretwegen hierher berufen war: O süße, erste Generalversammlung des Deutschen Nationalvereins! O wonniger Ausschuß! O himmlischer Rudolf von Bennisen! O Koburg! Koburg! Koburg! (BA 18: 327-328)

Die aus dieser Haltung bedingte Flucht aus der politischen Verantwortung in die Idylle wird zugleich aber auch in direkten Erzählerkommentaren kritisiert: "Reine Freude können wir bei diesem seinem völligen Aufgehen im Herzen nicht haben; der Kopf muß doch auch immer, wenigstens ein bißchen, sein Recht behalten" (BA 18: 375). Der Erzähler steht

dem Versuch, idyllische und politische Elemente zu verbinden, der sich auch bei den anderen Koburger Abgeordneten verzeichnen läßt, ambivalent gegenüber. Auch die verharmlosenden Aspekte humoristischer Darstellung - so heißt es, daß Onkel Poltermann "aus der wilden germanischen Katzbalgerei im Reithause ganz und gar wie aus einer deutschesten wunsiedlerischsten Idylle heraus" kommt (BA 18: 344) - können nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier leicht ironisiert wird: "So war es recht! Wenn was der Sache zu einem alle befriedigenden guten Ende verhelfen konnte, so war es dieses gemütliche Hin- und Herpendeln zwischen der hohen Politik und dem guten Koburger Bier, zwischen dem Reithause und dem Wirtshause." (BA 18: 229)¹⁷

Auch der späte Roman *Hastenbeck* beschreibt die Errichtung einer Familienidylle, die vor dem Hintergrund zweier literarischer Vorlagen erscheint: Geßners Idyllen, insbesondere seine *Mirtil. Thyrsis* - Idylle und Voß' *Luise*. In Geßners Idylle wird beschrieben, wie Daphnis' Boot kentert, als dieser versucht, den Fluß zu überqueren, um zu Chloe zu gelangen. Chloe will sich daraufhin aus Verzweiflung ertränken, doch werden die Liebenden von Nymphen auf eine kleine Insel gerettet. Geßners Idylle fungiert als Baumuster für das Romangeschehen, denn diese beiden literarischen Gestalten werden vom Erzähler mit dem Liebespaar Immeke und Pold verglichen, das nach vorübergehender

¹⁷Sammons kritisiert diese Tendenz zur Verharmlosung des politischen Aspekts und hält *Gutmanns Reisen* für weniger gelungen. (108-109) Allgemein liegt hier wohl der Grund für die weitgehende Vernachlässigung in den neueren kritischen Untersuchungen. Raabe selbst hat die politische Bedeutung des von ihm als "Bismarkiade" bezeichneten Werkes (E2: 319 Brief vom 4.1.1892 an Edmund Sträter) durchaus ernst genommen: "... bloß eine idyllische Philisteriade habe ich aber eigentlich nicht mit 'Gutmanns Reisen' bezweckt" (E2: 325 Siegmund Schott 3.4.1892).

Trennung und Lebensgefahr am Ende eine wunderbare Rettung erfährt.¹⁸ Ähnlich wie im Falle des in idyllischen Kategorien denkenden Onkel Poltermann in *Gutmanns Reisen* motiviert auch in *Hastenbeck* das Verlangen nach idyllischen Familienbeziehungen eine ältere Mentorgestalt, die Wackerhahnsche, zum Handeln. Zusätzlich enthält der Text eine ganze Reihe von Auslösern, die eine solch aktive Rolle idyllischer Aspekte unterstreichen. So tragen die abendlichen Lesungen der Geßnerschen Idyllen wesentlich zu der versöhnlichen Stimmung im Pfarrhaus bei, denn dadurch daß Hauptmann Uttenberger in Immeke den Typus der idyllischen Frau bewundert, verliert seine Kriegsgegnerschaft dem Fahnenflüchtigen Pold Wille gegenüber an Bedeutung. Auch die Herzogin von Blankenburg, eine begeisterte Geßner-Leserin, erkennt die idyllischen Qualitäten des jungen Paares. Als ihre Kinder darüber hinaus Immeke und die Wackerhahnsche als Originale ihrer Rokoko-Porzellanpuppen erkennen, steht einer glücklichen Wendung der Dinge, die mit der Einstellung Polds als herzoglichem Blumenmaler endet, nichts mehr im Wege.¹⁹

Obgleich die idyllischen Vorlagen derartig handlungsfördernd wirken, kann man aber auch in diesem Werk von einer ambivalenten Darstellung sprechen, denn die Idylle konstituiert sich als Kontrastbild zu den in *Hastenbeck* geschilderten kriegerischen Auseinandersetzungen. Der Gegensatz zwischen der friedlichen Welt Geßners und der unidyllischen Wirklichkeit wird bereits in der äußeren Erscheinung des Geßnerschen

¹⁸Für eine ausführliche Analyse der in Raabes Text eingebauten Zitate siehe Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst*.

¹⁹Auch die Konflikte mit Pastor Störenfreden lösen sich durch die Beschäftigung mit Geßner, und Uttenberger findet einen friedlichen Tod mit Geßners Idyllenbuch in der Hand.

Idyllenbuches offensichtlich, denn "dieses kleine Buch, welches alle die wunderschönen Geschichten von unschuldigen Schäfern und Schäferinnen, weißen Lämmern und lustigen Waldgöttern, von Sonnen- und Mondenschein, Milch, Wein und Honig in sich hatte und von Mord und Totschlag, Blut und Brand nicht das geringste wußte" (BA 20: 193), ist blutbefleckt und trägt die Spur der Kugel, die seinen Besitzer getötet hat. Auch die zweite idyllische Vorlage, Voß' *Luise*, unterstreicht die idealisierenden Qualitäten idyllischen Lebens, indem Immeke und Polds heimliche Kriegshochzeit bei Pastor Störenfreden mit der Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten im Pfarrhaus zu Grünau verglichen wird. Während in der *Luise* Feststimmung herrschte, fragt der Erzähler angesichts der fehlenden Festlichkeiten in *Hastenbeck* rhetorisch: "O Pfarrhaus von Grünau, wo bliebest du mit deinen Herrlichkeiten - der Aussteuer, die du deinem Töchterlein Anna Luise mitgabest in den jungen, friedlichen Haushalt?" (BA 20: 145) Die in *Hastenbeck* geschilderte Hochzeit des jungen Paares weicht in jeder Hinsicht von diesem friedlichen Bild ab, denn sie findet unter denkbar unidyllischen Zuständen statt: in Abwesenheit und gegen den Willen der Eltern, in Hektik, unter Drohungen an das Personal und psychologischem Druck auf den Pastor.

Indem er die idyllischen Vorlagen als Kondensationskern der Handlung einsetzt, also über die Übernahme einzelner idyllischer Motive weit hinausgeht, setzt sich Raabe am Ende seines literarischen Schaffens in *Gutmanns Reisen* und *Hastenbeck* am eingehendsten mit dem Genre Idylle auseinander. Da sie als positives Gegenbild zu einer konfliktreichen Wirklichkeit einerseits ein Ideal darstellt, doch in dem Rückzug aus diesen Konflikten zugleich ihre Begrenzung liegt, wirft er die Frage auf, welche Formen die Idylle am

Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts noch annehmen kann. In Anlehnung an Siegfried J. Schmidts These, daß sich Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert als selbstreferentielles System etabliert und daß seitdem literarische Produkte eine Dauerreflexion über vergangene Literatur darstellen ("Diskurs und Literatursystem"), könnte man Raabes Werk als Reflexion über die Möglichkeiten und Begrenzungen der Idylle bezeichnen. Indem auf diese Weise die Idyllenvorlagen Geßners und Voß' im Literatursystem produktiv werden, fragt Raabe nach der zeitgenössischen Relevanz vergangener Literatur:

Aber wir sind ihnen doch weit voraus, den Leutchen mit Puderperücke, Haarbeutel und Zopf - den Flinten mit Feuersteinschlössern und dem eisernen Ladestock! Wenn wir Kinder zu Ende unseres Jahrhunderts im Dunkeln singen in unserer Angst, so singen wir nicht mehr von Daphnis und Chloe. Dazu haben wir uns gottlob doch zu sehr in uns selber gefestigt. [...] Was haben wir im neunzehnten Jahrhundert noch mit der Pansflöte des achtzehnten zu schaffen? (BA 20: 29-30)

Die rhetorischen Fragen implizieren jedoch, daß idyllische Visionen auch für spätere Leser durchaus noch von Bedeutung sein können, vorausgesetzt allerdings, sie werden nicht absolut gesetzt und aus dem Kontext ihrer Entstehungsgeschichte herausgelöst. Ein Erzählerkommentar in *Hastenbeck* besteht auf den bewußt unrealen Zügen der Geßnerschen Idyllen: "das Bienchen von Boffzen log doch, log wie - Salomon Geßner, wenn er bei beginnendem Siebenjährigen Krieg von der Welt als von Arkadien und von seinen Zürcher Bauern als unschuldigen arkadischen Schäfern und Schäferinnen sang." (BA 20: 60-61) Geßner und Voß waren sich durchaus darüber im Klaren, daß sie in ihren Idealbildern friedlichen Lebens eine 'verlogene' Welt abbildeten. In ihren positiven Gegenwelten ist vielmehr eine indirekte Kritik an den negativen Zuständen ihrer Zeit

versteckt, ein Aspekt, der von vielen Lesern jedoch nicht wahrgenommen wird. Raabes Anliegen erschöpft sich also keinesfalls darin, in seinen Werken die Unzulänglichkeit idyllischer Verhaltensweisen aufzudecken und seine literarischen Vorgänger zu attackieren, sondern er wendet sich vielmehr gegen das stark vereinfachte Bild dieser Dichter, das in den Literaturkanon Eingang erhalten hat. So problematisiert ein Erzählerkommentar in *Hastenbeck* das 'bequeme' Geßner-Bild:

Wer weiß heute noch von dem Poeten, der zum erstenmal das Wort "deutsche Dichtung" in die *Weltliteratur* brachte? Mit lächelndem Achselzucken sehen sie heute, wenn sie hinsehen, auf den Mann, der mit deutschem Wort rund um die Erde die Völker in seinen Bann zwang, auf den armen Salomon Geßner aus Zürich, dem von seiner heimischen Zensurbehörde die Erlaubnis zum Druck von "Daphnis und Chloe" nur unter der Bedingung gegeben worden war, daß weder der Name des Verfassers noch der Druckort genannt werde [...] und - daß der junge Mensch sobald als möglich verheiratet werde, um in christlich-bürgerlich-ordentlich-ehrbare Haus- und Pantoffelzucht zu kommen und dadurch fürderhin von solcherlei heidnisch-liederlich-obszöner Poeten-Spiegelfechtereier abgebracht zu werden! (BA 20: 28)

Das gängige Geßner-Bild ignoriert die Tatsache, daß Idyllen wie die in *Hastenbeck* leitmotivisch verankerte Daphnis und Chloe-Geschichte zu seiner Zeit durchaus provozierende Qualitäten besaßen.

In *Horacker* wird durch den Staatsanwalt ein ähnlich reduziertes Bild des Dichters Voß propagiert:

Das wird ein ganz außergewöhnlich gemütlicher Abend, verlassen Sie sich auf mein Wort, lieber Freund. Mir in meiner Stellung geht nichts in der Welt über solch eine Exkursion in den braven Voß, den alten Gellert, den Vater Gleim und den Wandsbecker Boten hinein. Sie freilich, Kollege Nagelmann, sind noch jung, schwärmen für Heine und haben in der Tat erst noch einige Jahre älter zu werden, um für eine Amtstour wie diese ganz reif zu sein. (BA 12: 431)

Der Dichter und sein Werk verschmelzen im Begriff des "braven Voß," dem Heine als

negatives Korrelat einer distanzierten Literatur gegenübergestellt wird. Noch weniger als auf Geßner trifft aber eine solche Stilisierung Voß' zum braven Idylliker zu, denn sie unterschlägt die teils aggressiven Töne, die in seinen Tendenzidyllen gegen die Leibeigenschaft angeschlagen werden.²⁰ Wenn demnach die Pastorenfrau Billa Winckler im *Horacker* ihren Gansewinckler Bauern den Roten Hahn aufs Dach wünscht, verstößt sie zwar gegen die Richtlinien dieses eindimensionalen Voß-Bildes, doch bewegt sie sich durchaus in Voß'schen Gedankengängen, denn in dessen Werk gibt es in der *Leibeigenschaft*-Idylle bereits derartige Zornesausbrüche: "Ich lasse dem adlichen Räuber / Einen röthlichen Hahn auf das Dach hinfliegen" (34). Indem Raabe mit einem Zitatsplitter direkt auf das Sprachgut seiner Quelle zurückgreift, verweist er auf die Beengung, die Voß' Werk im Zuge seiner Kanonisierung erfahren hat. Er unterzieht die gängigen Klischees, die sich über idyllische Literatur gebildet haben, einer kritischen Prüfung, wenn er solchermaßen mit seinen literarischen Vorlagen experimentiert. Durch seine Technik, diese oberflächlichen Klischees als Versatzstücke in seine Werke einzubauen, attackiert er ein Bildungsgut des zeitgenössischen Bürgertums und 'entheiligt' damit ganz bewußt das Idyllenbild, das - wie ein *Altershausen*-Zitat belegt - durch die Schule vermittelt wurde: "Mit ihrem Fritz reichte sie [Schwester Karoline] auch noch in die Zeit zurück, wo in den Schulanthologien der siebenzigste Geburtstag vom braven J.H. Voß noch zu finden war als ein Musterstück für die deutsche Jugend." (BA 20: 215)

²⁰E. Theodor Voss hebt in seinem Nachwort die Unvollständigkeit dieses Voß-Bildes hervor: "Für uns stellt sich die Frage, ob nicht von Vossens Zeit bis in die unsere hinein in der Kanonisierung der "Luise" und des "Siebzigsten Geburtstags" zum Idealbild der Idylle schlechthin - im Sinne von Jean Pauls biedermeierlicher Definition der Idylle als Ausdruck des "Vollglücks in der Beschränkung" - der hermeneutische Zirkel angelegt ist, der die in eine so gefaßte Idyllendefinition dann auch nicht mehr hineinpassenden, vom Autor aber von vornherein wie hernach als Idyllen verstandenen "Tendenz-Idyllen" ausschließt. (37)

Wenn Raabe in seinen Werken mit dem Konzept des "braven Voß" hantiert, aber seine Abweichungen in das Modell seines Vorgängers einarbeitet, setzt er solche Klischees des Schulwissens provozierend ein und unterstreicht das Bedürfnis seiner sozialen Klasse nach 'bequemer' Literatur. Seine problematischen Idyllen richten sich folglich weniger gegen die Idylle als Genre, sondern vielmehr gegen ihre Nachwirkungen in den bürgerlichen Literaturvorstellungen. Vor dem Hintergrund der äußerst schwierigen Beziehungen zwischen Raabe und seinem Lesepublikum könnte man demnach argumentieren, daß Raabe sich mit seinen problematischen Idyllen um eine Sensibilisierung des Literaturverständnisses seiner Leser bemüht. In teils recht aggressiven Erzählerkommentaren versucht er in seinen Werken das Idealbild des "braven" Dichters zu entmystifizieren und durch den auf pekuniäre Rücksichten angewiesenen Literaturproduzenten zu ersetzen. Ein Erzählerkommentar aus *Gutmanns Reisen* verdeutlicht die Divergenzen mit seinem Lesepublikum, die wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen laufen:

Was könnte dieses herrliche deutsche Volk an dieser Stelle für eine wundervolle Bekanntschaft an seinem wackern Volksgenossen, dem Schneider Daniel in Koburg, an dessen Frau und dessen Hauswesen machen, wenn es das Geld dafür hätte! Aber ich fürchte leider, das Buch von Gutmanns neuen Reisen wird ihr, der edlen deutschen Nation, der edelsten der Welt, jetzt schon zu dick und zu teuer. Ergeben, aus alter Erfahrung ergeben in die "pekuniäre" Armut der Denker- und Dichterrasse ziehen wir doch seufzend hier einen Strich durch den Reichtum unseres diesmaligen Quellenmaterials. Was ihm auch im Schoße der Zeiten verborgen liegen mag, dem deutschen Volke: in dieser Hinsicht können wir ganz ruhig sein, da kriegt keiner es unter. Ja: "Bildung macht frei", sagte Meyer in Hildburghausen. "Aber billig muß sie sein", sagt das deutsche Vaterland, und beide haben vollkommen recht. "Juchhe, wenn ich erst dreißig Jahre tot bin", jauchzte Schopenhauer, der alte boshafte "Holländer"! - (BA 18: 257-258)

Anstatt das Bedürfnis seiner Leserschaft nach einem "braven" Raabe zu erfüllen, will der Dichter seinen Leser durch die Problematisierung der Idylle zu einem kritischen Hinterfragen seiner Vorstellungen von Literatur angeregen. Läßt er sich auf Raabes Experimente ein, steht er nach einer in diesem Sinne vollzogenen produktiven Rezeption vor den Trümmern seiner literarischen Klischees.

DRITTER TEIL

3. NARRATIVE ASPEKTE UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF DEN REZEPTIONSAKT

Angesichts der höchst komplexen Verarbeitung idyllischen Materials, die anhand einzelner Motive in Raabes Werken erarbeitet werden konnte, überrascht es, daß Raabe bis in die sechziger Jahre dieses Jahrhunderts von der Forschungsliteratur weitgehend als unkritischer Idylliker verstanden wurde. Eine Revision dieses Bildes setzte erst ein, als man begann, narrativen Aspekten größere Beachtung zu schenken. Hierbei handelte es sich vornehmlich um Untersuchungen der Raabeschen Erzählergestalten, die besonders für das Spätwerk eine zunehmende Tendenz zu subjektivem Erzählen offenbarten, das sich von den Maximen des programmatischen Realismus mit seinem Ideal eines objektiven allwissenden Erzählers deutlich abhebt. Diese Erkenntnis bewies vom erzähltechnischen Standpunkt her, daß es sich bei Raabe um einen Dichter handelt, der seiner Zeit voraus war und als Vorläufer moderner Literatur angesehen werden muß. Auf die Modernität des Raabeschen Erzählverfahrens ist in der neueren Forschung in einer Fülle von Untersuchungen ausgiebig hingewiesen und ein wichtiger Beitrag zum Verständnis des Raabeschen Werkes geleistet worden.¹ Von der Entdeckung moderner Erzählstrategien war es nur noch ein Schritt, Raabe auch eine uneingeschränkt progressive Weltanschauung zuzuschreiben und der gesamten früheren Forschung, die sich in konservativen oder nationalistischen Bahnen bewegt hatte, jede Berechtigung abzusprechen.

¹Von herausragender Bedeutung sind die Arbeiten von Eduard Beaucamp, Barker Fairley, Wolfgang Jehmüller, Nancy A. Kaiser, Eduard Klopfenstein und Wieland Zirbs.

Obwohl das Argument für Raabes moderne Erzählstrategien in der neueren Forschungsliteratur eine Aura unumstößlicher Wahrheit angenommen hat, möchte ich Zweifel an einer dermaßen eindeutigen Sicht des Raabeschen Werkes und seiner Rezeptionsgeschichte anmelden. Für mich stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob es nicht gerade gewisse Aspekte der Raabeschen Erzähltechnik sind, die einer verfehlten Sicht des Dichters als Idylliker Vorschub leisten. Sollte sich mein dahingehender Verdacht bestätigen, wäre es möglich, bei dem Dichter selbst einen Teil der Schuld für die Auswüchse seiner Rezeptionsgeschichte zu suchen, die mich im anschließenden vierten Teil dieser Untersuchung näher beschäftigen soll.

Zu diesem Ziel möchte ich an die Analyse idyllischer Motivkomplexe des zweiten Teils eine Untersuchung stilistischer Aspekte anschließen und der Frage nachgehen, ob Raabes Erzählweise einen produktiven Rezeptionsakt fördert oder behindert. Es bietet sich an, die Erkenntnisse rezeptionsästhetischer Studien - insbesondere denen von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß - herbeizuziehen. Rezeptionsästhetische Untersuchungen beschäftigen sich mit der Frage, wie ein hypothetischer Leser die Anweisungen zur Rezeption, die ein bestimmter Autor in seinen Texten gibt, produktiv verwertet. Der Rezipient fungiert folglich nicht als passiver Empfänger, sondern nimmt aktiv am literarischen Prozeß teil. Für den Text auf der anderen Seite bedeutet dies, daß er kein monolithisches, zu allen Zeiten gleich gültiges Kunstwerk darstellt, sondern daß die Voraussetzungen, mit denen der Rezipient an den Text herangeht, und für die Hans Robert Jauß den Begriff des Erwartungshorizontes geprägt hat, den Rezeptionsakt nachhaltig beeinflussen. Wie die Vertreter dieser theoretischen Richtung darlegen, kann

ein Text nun den Erwartungshorizont seiner Leserschaft, der sich aus den Erfahrungen des Lesers und insbesondere aus dessen Umgang mit Literatur gebildet hat, entweder affirmieren oder aber erweitern. Im letzteren Falle muß der Leser seine ursprünglichen Vorstellungen revidieren und einen neuen Erwartungshorizont bilden. Je weniger Anleitungen der Autor für die Rezeption gibt, desto produktiver muß der Leser werden, ein Phänomen, das besonders in den Werken moderner Literatur beobachtet werden kann, die zunehmend Freiräume für das Textverständnis aufweisen, bei denen es sich um die Leerstellen des Textes handelt, die der Leser ausfüllen muß.

Raabes Texte mit ihrem gleichzeitigen Inkorporieren und Problematisieren idyllischer Aspekte stellen besonders hohe Anforderungen an den Leser, denn die ambivalente Einstellung idyllischen Aspekten gegenüber findet nicht nur in den Themenkomplexen seiner Werke, sondern - wie ich im Folgenden anhand von Beispielen aus dem Spätwerk beweisen möchte - auch im erzähltechnischen Bereich ihre Ausprägung. In Anlehnung an Wolfgang Isters Unterscheidung zwischen Wirkungs- und Rezeptionsästhetik ist dieser dritte Teil meiner Untersuchung den Anweisungen gewidmet, die Raabes Texte für die Rezeption bereitstellen, während sich der vierte Teil näher mit der konkreten Rezeptionsgeschichte befassen soll. Der Versuch einer solchen Analyse der Raabeschen Erzähltechnik nach wirkungsästhetischen Gesichtspunkten ist bisher in der Forschungsliteratur noch nicht vorgenommen worden, obgleich er meines Erachtens nicht nur bedeutende Einsichten in die Raabesche Dichtkunst bieten kann, sondern auch die Divergenzen zwischen älterer und neuerer Forschung zu erhellen vermag. Es liegt mir einerseits daran zu zeigen, wie Raabe zur thematischen Auseinandersetzung mit einem

problematisch gewordenen Idyllenkonzept eine Reihe höchst moderner Erzählstrategien verwendet, eine These, mit der ich das Postulat von Raabes Modernität im Bereich der Idylle fruchtbar machen möchte. Um zu einem Verständnis der Wirkung erzähltechnischer Aspekte auf verschiedene Lesergruppen zu gelangen und damit der komplexen Rezeptionsgeschichte gerecht zu werden, wird es andererseits jedoch unumgänglich sein, in der Raabeschen Darstellungsweise auch solche Tendenzen aufzudecken, die eher regressiven Charakter besitzen, und somit zu den Erkenntnissen der neueren Forschung im Widerspruch stehen. Hierbei handelt es sich um ungewöhnliche Erscheinungen in Schriftbild, Wortwahl und Erzählstruktur, die die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Zerstörung idyllischer Bereiche begleiten. So sollen die Interpunktion, die Wiederholung und Verfremdung idyllischer Wortfelder, die bipolare Struktur in der Darstellung von Idylle und Außenbereich und die Rückblendetechnik untersucht werden. Wie zu zeigen sein wird, kommen gerade in diesen für die Schilderung idyllischer Bereiche charakteristischen Erzählstrategien die Schwierigkeiten, die sich für den Leser Raabes im Rezeptionsakt stellen, prägnant zum Ausdruck.

3.1. Verfremdung idyllischer Sprachkategorien als Provokation des Lesers

Wie in den vorangehenden Kapiteln deutlich werden konnte, ist Raabes Darstellung idyllischer Themenbereiche durch ein Inkorporieren und gleichzeitiges Problematisieren einzelner Motive gekennzeichnet. Diese kritische Haltung dem idyllischen Medium gegenüber schlägt sich in Form von Verfremdungen auch in der sprachlichen Gestaltung nieder. Raabes Methode besteht daraus, in Anlehnung an die Klischees idyllischer

Beschreibungen einen Erwartungshorizont für seine Leser aufzublenzen, um sie sogleich durch bewußte Irreführung zu enttäuschen. Ein klassisches Beispiel für diese Verfremdungstechnik findet sich in einer Naturbeschreibung in *Unruhige Gäste*, die die Oberflächlichkeit idyllischer Versatzstücke entlarvt:

Nun lagen die Berge schon früh in der heißesten Sonne, die Tannenwälder dufteten Weihrauch; wie Goldtropfen entquoll ihnen das bernsteinfarbige Harz. Die Quellwasser blitzten und rauschten durch Schluff und Kluft oder schlichen leise durch die bunten Wiesen. Glockengeläut klang von den zu ihren Tagesweiden aus den Tälern aufsteigenden Herden. Die Menschen nahmen ihre Arbeit auf der Oberfläche der Erde von neuem auf, *unter der Erde in den Bergwerken hatte sie freilich auch durch die Nacht nicht stillgestanden.* (BA 16: 216, meine Hervorhebungen)

Solches 'Tiefschürfen', das einen unkritischen Leseprozeß stört und enthüllt, daß unter einer scheinbar idyllischen Oberfläche eine harte Wirklichkeit existiert, läßt sich als strukturelles Grundprinzip der Raabeschen Erzähltechnik verzeichnen.

Wie ich mit Hilfe einer Analyse klischeehafter Sprache zeigen möchte, läßt sich die zentrale Stellung dieser Verfremdungstechnik für den Raabeschen Stil bis in die Gestaltung einzelner Begriffe hinein verfolgen. Indem Raabe Stichworte wie ein Signal aufblendet und dadurch eine Reihe von Assoziationen beim Leser weckt, stellt er diesen vor die schwierige Aufgabe, zu entscheiden, ob es sich bei seinen Idyllen um Spiegelungen oder Zerrspiegelungen der literarischen Folie handelt. Daß nicht jeder Rezipient sich einer solchen Aufgabe ohne weiteres gewachsen zeigt, soll anhand einer Erzählergestalt aus dem Spätwerk exemplarisch bewiesen werden.

3.1.1. Wiederholung sprachlicher Elemente

In der Darstellung der Zerstörung idyllischer Lebensweisen greift Raabe auf Schlüsselbegriffe zurück, die er direkt den Werken seines Vorgängers Voß entnimmt. *Behaglichkeit* und *Gemütlichkeit*, nach Peter J. Brenner "emotionale Derivate der Heimat" (59), sind zentrale Konzepte der bürgerlichen literarischen Idylle, da die in der Idylle geschilderte Umgebung dazu geschaffen ist, Gefühle der Behaglichkeit in ihren Protagonisten hervorzurufen, die sich im kleinen Kreis ihrer Lebensbedingungen geborgen fühlen.²

Auch in Raabes Werken erscheinen diese Begriffe leitmotivisch an prominenten Stellen des Handlungsgeschehens, doch werden sie verfremdend eingesetzt, indem sie in ein Spannungsverhältnis zu ihrem Kontext treten, das sich sprachlich in der Koppelung mit den korrespondierenden Kontrastbegriffen ausdrückt. Es ergeben sich die Paare *gemütlich - ungemütlich*, *Behagen - Unbehagen* und *Heimat - unheimlich*. Ähnlich wie in den Werken seines Vorgängers läßt sich auch bei Raabe beobachten, daß diese zentralen Begriffe stets mit einer Beschränkung auf den privaten Bereich verknüpft sind, doch das

²In *Der siebzigste Geburtstag* zum Beispiel evozieren der Lehnstuhl, die Nachmittagsruhe, der Duft des Kaffees, die liebende Familie und die Abschottung gegen alle störenden Einflüsse von außen eine solche Aura des Wohlbefindens. In *Luitse* konkretisiert sich die harmonische Lebensweise in den Benennungen des Pfarrers, die von "der gemüthliche Vater" (24,87.89,95) und "das behagliche Väterchen" (39) bis zu "der gemüthliche Greis" reichen. Besonders im Zusammenhang mit dem gemeinsamen Essen häufen sich die Beschreibungen gemüthlich-behaglicher Häuslichkeit: "Also schmauseten Jen', in behaglicher Ruhe vereinigt, / Um den erleuchteten Tisch und tranken des köstlichen Bischofs, / Plauderten viel und lachten des Bräutigams, oft auch der Jungfrau" (83), eine Formulierung, die im Text noch zweimal fast wörtlich wiederholt wird (25, 87). Die Wiederholung sprachlicher Formulierungen betont die idyllischen Elemente: Ruhe, geselliges Beisammensein, Essen und angenehm erleuchtete Umgebung. Daß nicht nur der Mensch, sondern die gesamte idyllische Welt in diesem Bild heiteren Lebens eingefangen ist, wird besonders daran deutlich, daß sich die Verbindung von Nahrungsaufnahme und Behaglichkeit selbst auf den Bereich der Haustiere überträgt ("Wie mit behaglichem Murren am Napf hier schmauset der Kater" (85)) und von der Pfeife im "behaglichen Brande" (51) und dem "behaglichen Theetisch" (67) die Rede ist.

Gefühl der Heimeligkeit wird in dem Moment gestört, in dem der Schutzwall gegen die als problematisch empfundene Außenwelt zusammenbricht. So offenbart sich in *Fabian und Sebastian* diese Qualität der Abschottung in Sebastians oft wiederholtem Ausspruch, die Ankunft der Nichte aus dem fernen Malaysia störe seine "wahrhaftig nicht leicht erkaufte Behaglichkeit" (BA 15: 33). Eine ähnlich abwehrende Haltung findet sich bei Krumhardts Vater, nach dessen Meinung die Ankunft der Familie Trotzendorff der Behaglichkeit des Vogelsangs Abbruch tut. Karl Krumhardt bedient sich in der Gegenüberstellung der Kontrastbegriffe der Redeweise seines Vaters: "Dieser Sommer-Sonntagnachmittag, der eigentlich ganz *gemütlich* und *vogelsangmäßig* angefangen hatte, ging wieder einmal recht *unbehaglich* zu Ende." (BA 19: 249, meine Hervorhebungen) Weil sie die Beschränkung auf die kleine Welt des Vogelsangs nicht für etwas Erstrebenswertes halten, stören die Neuankömmlinge die gemütliche Stimmung. Mit ihrer inneren Verbindung zu Amerika benehmen sie sich nicht "vogelsangmäßig" und sprengen damit den idyllischen Rahmen, so daß sich die idyllischen Begriffe konsequenterweise in ihr Gegenteil verkehren.

Diese durch das Aufeinanderprallen von Außenwelt und Innenbereich in Gang gesetzte Hervorhebung der Schlüsselbegriffe, die deren Schwachstellen aufzeigt, begleitet auf der stilistischen Ebene den Zerstörungsprozeß der Idylle in zahlreichen Werken der Braunschweiger Schaffensperiode. So wird der Apothekerhaushalt in *Zum wilden Mann* vor der Ankunft des "unheimlichen" (BA 11: 208) Besuchers aus Südamerika als behaglicher Bereich eingeführt:

Das Ding in dem engen Raume ließ sich ganz *gemütlich* an. Aus der einen Ecke versendete ein eiserner Ofen eine *behagliche Wärme*, in der anderen war gegen einen mächtigen gepolsterten *Lehnstuhl*, der leer stand und von dem später noch

die Rede sein wird, ein runder Tisch gezogen, an welchem auf gleichfalls gepolsterten, hochlehnigen Stühlen sich die jedesmaligen Gäste, mit der *Pfeife* im Munde und ein offizinelles oder nicht offizinelles warmes oder kaltes Getränk vor sich, den Aufenthalt sicherlich recht bequem und *behaglich* machen konnten. (BA 11: 164, meine Hervorhebungen)³

Trotz seines abenteuerlichen Lebens in der Fremde scheint sich der zurückgekehrte Oberst zunächst wieder ganz in die Behaglichkeit der Heimat einordnen zu wollen, doch während sich bei Voß eine Übereinstimmung zwischen Begriff und Kontext ergibt, erscheint die wiederholte Erwähnung der Schlüsselbegriffe bei Raabe höchst befremdlich. So bittet Dom Agostin Agonista nach einem ausführlichen Bericht seiner Karriere als Scharfrichter seinen Gastgeber: "Philipp, einen Schlafrock und ein Paar Pantoffeln bitte ich mir aus. Ich will es doch wenigstens einmal noch behaglich im deutschen Vaterlande haben" (BA 11: 220). Die auf ihn angewendeten Schlüsselbegriffe können bei einem erneuten Lesen mit verändertem Erwartungshorizont nur ironisch verstanden werden. So heißt es in der Beschreibung seines ersten Morgens in der Heimat:

Mit einem behaglichen Widerhall erfüllte sie [seine Stimme] das Haus, ging einem voll und rund durch die Ohren ins Herz und paßte sich gemütlich, ja sozusagen tröstlich-fröhlich allem und jeglichem an, was die Stunde im Guten und im Bösen bringen mochte. Wer sie von ferne vernahm und vorzüglich in Verbindung mit dem herzlichen Lachen ihres Besitzers, der sagte sich unbedingt: "Da freut sich ein

³Auch der Besitzer, Apotheker Kristeller, wird in idyllischen Kategorien beschrieben, wenn es jedoch auffällt, daß sich diese Elemente bereits in einem Verfallsstadium befinden: "Er trug einen grauen Schlafrock, niedergetretene, dunkelrote Pantoffeln und auf dem silbergrauen, schlichten Haar eine dunkelgrüne Hauskappe mit abgegriffener Goldstickerei, einen Kranz von Eicheln und Eichenblättern darstellend. Er rauchte aus einer langen Pfeife" (166). Bei dem Lehnstuhl, der die Erinnerung an den lange Jahre verschollenen Wohltäter wachhält, handelt es sich um ein Objekt, das im *Siebzigsten Geburtstag* und auch im Pfarrgarten zu Grünau eine Ehrenstellung einnimmt. Die ersten Anzeichen der kommenden Störungen zeigen sich aber bereits in der Wortwahl Dorettes, die dem Drängen des Rückgekehrten, sich auf den Ehrenplatz zu setzen, nur zögernd nachgibt: "Gegen die Gewalt kann ich nicht an, Herr Oberst, aber behaglich sitze ich hier wahrhaftig nicht" (208). Es ist konsequent, daß nach dem Zusammenbruch der Idylle auch der Lehnstuhl versteigert wird.

braver Gesell seines Daseins." (BA 11: 230)⁴

Indem Raabe den idyllisch besetzten Begriff des Behagens mit der verborgenen Grausamkeit dieses Charakters koppelt, führt er seinen Lesern anhand dieses "braven Gesellen" vor, welche Fehleinschätzungen ein Verhaftetsein in idyllischen Klischees hervorrufen kann. Er verwendet dabei die Technik auffälliger Wiederholungen, die den Gegensatz zwischen äußerer Fassade und innerer Einstellung deutlich machen: "der Oberst Dom Agostin Agonista fühlte sich immer behaglicher in seinem behaglichen Quartier in der Apotheke *Zum wilden Mann*." (BA 11: 249)

Statt wie bei Voß als Konkretisierung idyllisch geprägter Lebensweisen zu fungieren, setzt Raabe die Begriffe als Markierungspunkte des schrittweisen Zerstörungsprozesses der Idylle ein, indem er Agonista seinen Plan, den behaglichen Apothekerhaushalt in einen Ort des Unbehagens zu verwandeln, auch auf der sprachlichen Ebene vollziehen läßt.⁵ Der Oberst begnügt sich nicht mit kritischen Äußerungen,⁶ sondern verfremdet bewußt die ursprüngliche Bedeutung der Begriffe, so zum Beispiel wenn er die folgenschwere Besprechung der finanziellen Angelegenheiten, die den Bankrott des Apothekerhaushalts einleitet, als ein "behagliches Plauderviertelstündchen im Hinterstübchen" (BA 11: 328) bezeichnet.

⁴Auch in der Beschreibung seines Verhaltens fehlt es nicht an idyllischen Attributen: "Nach vollendetem Frühstück lehnte er sich behaglich seufzend zurück und setzte seine Pfeife in Brand." (BA 11: 230)

⁵Wilfried Thürmer, der Agonista als den Typ des Gründers sieht, der den Einbruch des kapitalistischen Systems in den Rückzugsort des Bürgers verdeutlicht, gibt seiner Untersuchung den höchst angemessenen Titel "Entfremdetes Behagen."

⁶"Da sitzt ihr in eurer täglichen Behaglichkeit, und wenn ihr euch nicht dann und wann wirklich über die Fliege an der Wand zu ärgern hättet, so ginge es euch eigentlich *zu* gut." (BA 11: 231)

Raabe bezweckt mit dem leitmotivartigen Einflechten der Schlüsselbegriffe also gerade das Gegenteil seiner literarischen Vorlage, denn während bei Voß die Wiederholungen zur Verdichtung der idyllischen Atmosphäre eingesetzt werden, unterstreichen sie bei Raabe die Diskrepanz zwischen idyllischem Ideal und Wirklichkeit. Diese Verfremdungstechnik ist von entscheidender Bedeutung für die Darstellung idyllischer Motive, denn die Begriffe sind Assoziationsfeldern entnommen, die das Denken der bürgerlichen Klasse im neunzehnten Jahrhundert entscheidend prägen und in das Umfeld idyllischer Vorstellungen vom "braven Voß" gehören. Sie definieren für den zeitgenössischen Leser nicht mehr nur die Vorstellung von der Idylle als literarischer Gattung, sondern sie haben sich darüber hinaus ganz allgemein als Klischees zur Beschreibung idyllisch-bürgerlicher Lebensweisen herauskristallisiert. In einer Zeit des kommenden Umbruchs sucht man in dieser Fixierung auf die gemütlichen Seiten des Lebens nach Bleibendem, dem Ewig-Menschlichen, wie es die Raabe-Rezeption später nennen wird. Mit der zunehmenden Verbreitung und gleichzeitigen Trivialisierung idyllisch besetzter Begriffe will man sich gerade der Werte versichern, die die Lebensweise des Bürgertums, das sich sowohl vom politisch bestimmenden Adel als auch vom heraufdrängenden Proletariat abzusetzen versucht, am deutlichsten zu verkörpern scheinen: das Gemüt, das in der Raabe-Rezeption zu einem Schlüsselbegriff wird, die behagliche Lebensführung im häuslich-familiären Bereich und die Verbundenheit mit der Heimat. Indem er diese sprachlichen Klischees, die entscheidend zur Trivialisierung der Idylle beigetragen haben, in verfremdeter Form als Angelpunkte seiner Texte einsetzt, problematisiert Raabe den Begriff und sein Bedeutungsfeld. Wenn er einerseits den

Wertkategorien des Bürgertums einen zentralen Platz in seinen Werken einräumt, die Begriffsfelder jedoch durch eine Koppelung inkongruenter Elemente verfremdet, erweitert er sie um eine neue Dimension. Besonders deutlich wird diese Technik in *Meister Autor* in einem Kommentar des Ich-Erzählers zu einer Zugentgleisung: "Wir rasselten weiter durch den holden Abend, und jetzt schon war für alle, die sich auf dem Zuge befanden, das traurige Ereignis zu einer überwundenen Verdrießlichkeit geworden, zu einem Thema, über das sich schon jetzt angenehm reden und behaglich lügen ließ." (BA 11: 71-72) Die Begriffe "behaglich" und "holder Abend" werden mit den "blutigen Leichen" (71) kontrastiert und verdeutlichen mit ihrem fast sadistischen Behagen die unpassende Reaktion der Zugreisenden angesichts des soeben beobachteten Unglücks. Im Ausdruck des "behaglich lügen" demaskiert Raabe zudem die in dieser Terminologie zum Ausdruck gebrachte Verlogenheit der Idylle.

Trotz dieser Wiederholungs- und Verfremdungstechnik, die auf eine kritische Auseinandersetzung des Lesers mit klischeehafter idyllischer Sprache zielt, ist es jedoch schwer, zu einer eindeutigen Bewertung der Raabeschen Erzählweise zu kommen. So ließ sich zwar in *Zum wilden Mann* eine solche Problematisierung auf der sprachlichen Ebene konstatieren, doch fällt zugleich auf, daß es ausgerechnet eine bedeutend negative Gestalt ist, die sich durch eine kritische Einstellung den zentralen Begriffen gegenüber hervortut. In *Prinzessin Fisch* läßt sich eine ähnliche Beobachtung machen, denn hier ist es wieder eine negative Heimkehrergestalt, die aufgrund ihrer in der Fremde geprägten Anschauungen das deutsche Kleinstadtleben durch Ironisierung der idyllisch besetzten Begriffe kritisiert. So kommentiert Alexander Rodburg die Ersatzfamilie seines Bruders

Theodor mit den Worten: "'Das ist aber wahrhaftig nett bei dir, Theo!' sagte er gemütlich, sich umsehend. 'Rasend gemütlich! Ganz wie der Bruseberger'" (265) und hebt den Gegensatz zwischen idyllischem Kleinstadtleben und seinem eigenen Werdegang hervor: "Du, Theo, der du bisher ruhig und warm zwischen den Kissen gebrütet hast, kannst natürlich keine Ahnung davon haben, wie unsereiner fühlt, wenn er endlich auch wieder sich in die alte wärmflaschenhafte Gemütlichkeit einwühlen darf." (BA 15: 300-301). Wie untrennbar für ihn die Schlüsselbegriffe mit der Idylle verknüpft sind, zeigt sich in seinem Ausspruch von "euerm heimatlichen, gemütlichen, idyllischen Kuhstiege" (BA 15: 315). Ähnlich wie Dom Agostin in *Zum wilden Mann* bewertet er die idyllische Abgeschiedenheit seiner Heimat keineswegs als positive Qualität und erinnert mit dem in sich widersprüchlichen Begriff der "rasend gemütlichen" Idylle an die negativen Aspekte, die ihn vor vielen Jahren zur Auswanderung bewogen haben.

Wie Velten Andres in den *Akten* deutlich macht, ist der innere Abstand zu der engen Welt der Heimat eine unabdingbare Voraussetzung für eine kritischere Einstellung den zentralen Begriffen und damit zugleich der bürgerlichen Privatsphäre gegenüber. Velten exemplifiziert den Versuch einer solchen Lösung von den Denkkategorien seiner Kindheit, indem er durch das Verbrennen seiner Erinnerungsstücke das elterliche Heim ganz konkret "unheimlich" macht. Krumhardts Kommentar: "Es ist unheimlich warm bei dir, Velten!" reizt ihn zu einer Erwiderung, die in der provokativen Einsetzung der Schlüsselbegriffe die Distanz, die sich zwischen ihm und der Heimat errichtet hat, ans Licht bringt: "Gemütlich!... Deutsch-gemütlich, was? Ihr habt ja den Ausdruck, macht Anspruch drauf, ihn in der Welt allein zu haben, also bleib auch du ganz ruhig bei ihm,

Krumhardt." (BA 19: 370) Es ist bezeichnend, daß er mit der Wahl der zweiten Person Plural sich selbst aus der Gemeinschaft ausschließt. Angesichts der "verwüsteten Kindheitsidylle" (BA 19: 382) von Veltens Elternhaus verliert nach den Worten Anna Krumhardts auch der ursprünglich idyllische Vogelsang seinen Wert als Heimat und wird zu "eurem unheimlichen, schrecklichen Vogelsang" (BA 19: 374), denn durch Veltens bewußte Zerstörung der äußerlichen und damit seiner impliziten Zerstörung der durch die Schlüsselbegriffe gekennzeichneten inneren Werte des alten Vogelsangs wird der Heimat zugleich das Heimatliche genommen.

Raabe verfremdet ganz bewußt die idyllische Sprache, wenn er in Begriffen wie der "rasend gemütlichen" Idylle mit ihren "behaglich lügenden" Menschen inkongruente Elemente koppelt und sowohl thematisch als auch auf der sprachlichen Ebene zeigt, daß hinter der Fassade einer harmonischen Welt der Ordnung ein bedrohliches Element existiert, das den begrenzten Bereich sprengt. Obgleich Raabe solchermassen an den Grundfesten idyllischer Klischees rüttelt, fällt jedoch auf, daß er die Wirkung seiner Verfremdungstechnik abschwächt, indem er als Sprachrohr seiner Kritik oft gerade solche Charaktere wählt, die durch eine innere Distanz zur Heimat geprägt sind. Da es sich dabei häufig um Antihelden handelt, gibt er einem Leser, der nicht gewillt ist, sprachliche Klischees zu überdenken, die Möglichkeit, die kritischen Aspekte seiner Verfremdungstechnik herunterzuspielen. Daß der Dichter sich einer solchen Gefahr durchaus bewußt war, soll anhand von *Stopfkuchen*, einem seiner späten Hauptwerke, exemplarisch nachvollzogen werden.

3.1.2. Idyllische Sprache als Manipulationsmittel

In *Stopfkuchen* schafft Raabe einen mit klischeehaften Vorstellungen behafteten Erzähler, der den Verfremdungstaktiken seines Gastgebers Heinrich Schaumann recht hilflos gegenübersteht. Eduards erste Eindrücke von der Roten Schanze belegen bereits das Fehlen jeglicher Kritikfähigkeit. Seine unkritische Sicht der Schanze als Idylle, die eine verharmlosende Einschätzung seines Jugendfreundes mit einschließt, ist weitgehend mit dem auch in diesem Text häufig verwendeten Begriff des Behaglichen gekoppelt. Für ihn ist Heinrich Schaumann "dieser behaglichste aller Lehnstuhlmenschen" (BA 18:75), und ihn überkommt "ein lachendes Behagen über die Rote Schanze in ihrer Verbindung mit dem Dicksten, dem Faulsten, dem Gefräßigsten unter uns von damals." (BA 18: 22) Es ist daher nicht verwunderlich, daß der erste Eindruck, den der Leser von Stopfkuchens Leben vermittelt bekommt, eine perfekte Idylle in Form eines "Vollglücks in der Beschränkung" vorführt:

O welch ein *Frühstückstisch* vor dem *Binsenhüttchen*, das heißt dem *behaglichen*, auch auf Winterschnee und Regensturm *behaglich* zugerichteten *deutschen Bauernhause* - vor dem Hause, am *deutschen Sommermorgen*, zwischen hochstämmigen Rosen, unter *Holunderbüschen*, im Baumschatten, mit der *Sonne* drüber und der Frau, der Katze, dem Hunde [...]! Und solch ein grauer, der Jahreszeit angemessener, jedem Recken und Dehnen gewachsener *Schlaf- oder vielmehr Hausrock*! Und solch eine offene Weste und solch eine *würdige, lange Pastorenpeife* mit dem dazugehörigen angenehmen Pastorenknaster in blauen Ringeln in der *stillen Luft*. (BA 18: 52, meine Hervorhebungen)

In Eduards Jugendfreund Heinrich Schaumann wird der Leser mit einer Person konfrontiert, die in doppelter Hinsicht das Idealbild eines idyllischen Charakters zu verkörpern scheint, denn Schaumann lebt nicht nur rein äußerlich in einer selbststilisierten Idylle, sondern bewegt sich auch sprachlich in idyllischen Kategorien, da *behaglich*,

gemütlich, und *idyllisch* zu seinen Lieblingsausdrücken gehören. Obwohl Stopfkuchen die sprachlichen Klischees der Idylle durch stete Wiederholungen hervorhebt, fällt jedoch auf, daß er mit der gleichen Verfremdungstechnik operiert, die bereits im Hinblick auf den Dichter Raabe untersucht werden konnte. Sein Monolog reflektiert insofern die Erzählweise des späten Raabe, als die sprachlichen Formeln Teil eines Diskurses sind, der in verwirrender Weise idyllische und unidyllische Elemente gegeneinander ausspielt. So kommentiert er anläßlich seiner geplanten Enthüllung der Mordgeschichte:

Es mußte dich doch recht *anheimeln*, Eduard, als du neulich den Fuß wieder her setztest? [...] Alles so *gemütlich*, so *behaglich* - so - unschuldig! Und nun versetze dich mal in meine Stimmung, wie ich hier neben dir wandle, mit der Macht und eigentlich auch der höchsten Verpflichtung, diese *Idylle* heute abend noch in den nächsten Band des neuen Pitaval zu bringen! (BA 18: 156, meine Hervorhebungen).⁷

Da sich idyllische Versatzstücke und Heimatsbehagen für Eduard zu einer untrennbaren Einheit vermischen, zielt Stopfkuchens Kritik an den klischeehaften Begriffen einer idyllischen Lebensweise zugleich auf eine Problematisierung des Heimatgefühls. Er präsentiert sich als die Verkörperung deutscher Gemütlichkeit, die der jetzige Südafrikaner Eduard sich im Gedächtnis zurückbehalten hat, wenn er im Hinblick auf seinen Hochzeitstag bemerkt: "... ich habe der Welt nie so dick und zwar so dick-deutsch-gemütlich ausgesehen wie an jenem sonnigen Sommermorgen" (BA 18: 143) oder kommentiert: "Was hätte ich an diesem in der Tat recht ungemütlichen Abend vor dem

⁷ Ähnlich sarkastisch verfährt er, wenn er Eduard mit der Frage: "Nicht wahr, für den Schwiegersohn von Kienbaums Mörder erzähle ich hübsch gemütlich?" (BA 18: 87) zu der Beobachtung veranlaßt, sein Freund würde ihm "unheimlich" (BA 18: 95), und provozierend äußert: "Nachher bei Tische, hoffe ich, sollst du es mir ganz aufrichtig sagen müssen, daß du es doch recht behaglich bei uns findest." (BA 18: 68) Selbst mit seinen Abschiedsworten macht er sich noch ein letztes Mal über Eduards Bedürfnis nach "Heimatsbehagen" (BA 18: 56) lustig: "Was tut man so einem lieben, alten fremd gewordenen Freunde nicht alles zu Gefallen, um ihm das alte Nest wieder heimelig und vertraulich zu machen!" (BA 18: 196)

Sturz in den Abgrund Besseres beginnen können, um - deutsches Gemüt zu zeigen?" (BA 18: 134)

Im Laufe des Romans wird jedoch immer deutlicher, daß es sich bei der Roten Schanze um eine höchst widerspruchsvolle Idylle handelt. Zwar stellt Heinrich Schaumanns 'Eroberung' einen Rückzug aus der wenig positiven Gesellschaft seines Heimatortes in eine bessere Gemeinschaft, zu der er sich mit Quakatz und seiner Tochter zusammenschließt, dar, doch sind die negativen Elemente dieses Fluchtortes sofort offensichtlich. Dadurch daß der Besitzer an dem Mord an Kienbaum verdächtigt und vom Rest der Gemeinde mit Abscheu betrachtet wird, stellt "Quakatzenburg" (BA 18: 101) nicht nur geographisch sondern auch psychologisch einen Gegenpol zum Dorf dar. Schaumann, der von "unserer Verschanzung" (BA 18: 151) redet, bewertet diese Isolation positiv, indem er betont, daß sie die Voraussetzung für seine Selbstverwirklichung ist: "Ich saß mitten drin in meinem Ideal, und ich war mit meinem Ideal allein auf der Roten Schanze." (BA 18: 146) Das von Stopfkuchen verwirklichte Modell einer abgeschiedenen Lebensweise enthält jedoch eine aggressive Komponente, die allein schon dadurch gegeben ist, daß es sich bei der Roten Schanze um einen Kriegsschauplatz handelt, von dem aus das Tal im Siebenjährigen Krieg beschossen wurde. Zusätzlich zu der historischen kriegerischen Verbindung projiziert Stopfkuchen seine Aggressionsgefühle der Stadt und seinen Schulkameraden gegenüber dermaßen in die Rote Schanze hinein, daß er bereits in seiner Jugend den Wunsch äußert: "Hu, wenn ich mal von der Roten Schanze aus drunterpfeffern dürfte - unter die ganze Menschheit nämlich, und nachher noch die Hunde loslassen" (BA 18: 27) und behauptet, um Bauer auf der Roten Schanze werden zu

können: "ich [...] schlug Kienbaum mit Vergnügen dreimal tot!" (BA 18: 27)

Kommentare wie: "Bombardieren werde ich noch mal von ihm [dem Wall] aus das

Philistertum da unten" (BA 18: 38) und die der Heimatstadt entgegengestreckte Faust als

äußeres Zeichen seiner Wut (BA 18: 46) werfen ein kritisches Licht auf diese Idylle. Der

Verdacht, daß es sich bei der Roten Schanze um eine 'behaglich verlogene' Idylle handelt,

bestätigt sich in der sadistischen Weise, mit der Stopfkuchen sich idyllischer

Sprachkategorien bedient, und somit die Idylle selbst als Manipulationsmittel einsetzt.

Besonders deutlich wird diese Perversion des idyllischen Konzepts in Stopfkuchens Taktik

der fast identischen Beschreibungen des Kaffeetrinkens, die an die wiederholenden

Wendungen der Essensbeschreibungen in *Luise* erinnern, jedoch dazu dienen, seine

unterschwellig vorhandenen Aggressionsgelüste zu befriedigen. So reagiert er auf den

Schock seiner Zuhörer über seine Behauptung, er kenne den Mörder Kienbaums, mit den

Worten: "Herze, schenk mir noch eine Tasse Kaffee ein und gib Eduard auch eine. Du

regst dich doch nicht auf, Kind? Welch ein wundervoller Tag hier in der Kühle mit der

heißen Welt da draußen! So - noch ein Stück Zucker." (BA 18: 95) Anstatt die Fragen

seiner Zuhörer zu beantworten, spannt er sie auf die Folter: "Dann bleiben wir noch ein

Weilchen in der Idylle" (BA 18: 95), bzw. "Also bleiben wir noch ein wenig in der Idylle"

(BA 18: 96) oder "Sieh in das wonnige Blau über uns, [...] und bleib noch ein klein

bißchen in unserm Idyll." (BA 18: 103) Im Gegensatz zur *Luise* verstärken die

sprachlichen Wiederholungen keineswegs die Gemütlichkeit der Situation, sondern

verfremden bewußt die äußerliche Idylle.⁸

Meines Erachtens lassen sich Parallelen zwischen Stopfkuchens Offensive gegen Eduards Idyllisierungstendenzen und Raabes Auseinandersetzung mit seinem Lesepublikum feststellen, denn Eduard, der immer mehr in die Rolle des Zuhörers gedrängt wird, rezipiert die Rote Schanze als klischeehafte Idylle. Raabes Held Stopfkuchen, der äußerlich in einer selbststilisierten Idylle lebt, jedoch mit seinem permanenten Rückgriff auf idyllische Sprachklischees gerade zum Nachdenken anregen will, ließe sich demnach als Figuration des Autors lesen, der in seinem literarischen Schaffen ein ähnlich verwirrendes Versteckspiel mit seiner Leserschaft treibt.⁹ Der Leser wird durch die Verfremdungstechnik provoziert und ebenso wie Eduard vor die Wahl gestellt, für sich selber zu entscheiden, ob es sich bei dem Jugendfreund im Anklang an die Vorstellung vom braven Voß um den lieben, braven Stopfkuchen - Eduard spricht vom "alten närrischen Freunde Heinrich Schaumann, dem guten, dem lieben, dem faulen, dem dicken, dem braven Freunde" (BA 18: 29) - oder um einen "feisten Folterknecht" (BA 18: 177) handelt, ob Stopfkuchens Leben auf der Roten Schanze das "Vollglück in der

⁸Vor dem Hintergrund dieser Rachegefühle nimmt selbst ein ursprünglich idyllisches Motiv wie das zum Ritual gewordene Essen groteske Züge an. Aufgrund seiner Disposition hat Stopfkuchen bereits als Kind unter den Spötteleien seiner Umgebung gelitten. Da er seine daraus resultierenden Frustrationen gegen sich selbst wendet, indem er sie in Freßsucht umwandelt, entpuppt sich seine Fixierung auf das Essen weniger als idyllischer Zug, sondern eher als Aspekt seiner generellen Aggressionen.

⁹Raabes Äußerungen zu dem von ihm wiederholt als sein bestes Buch bezeichneten Werk (vgl. E4: 179, 224, 257), die in der Forschung zu einiger Verwirrung geführt haben, weil sie einer kritischen Sicht des Helden auf den ersten Blick im Wege stehen (Vgl. hierzu auch William T. Webster: "Idealisierung oder Ironie? Verstehen und Mißverstehen in Wilhelm Raabes 'Stopfkuchen'."), lassen eine solche Interpretation durchaus als eine Möglichkeit erscheinen. So bezeichnet er *Stopfkuchen* als sein "wirklich 'subjectives' Buch" (E2: 287) und als "eines der unverschämtesten Bücher [...], die jemals geschrieben worden sind" (E2: 301).

Beschränkung" oder die Frustration in der Beschränkung sichtbar macht.¹⁰

Sähe man Eduard als Typ des Durchschnittslesers, ließe sich argumentieren, daß *Stopfkuchen* nicht nur im Hinblick auf die Verfremdungstechnik, sondern auch unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten eine Sonderstellung in Raabes Gesamtwerk einnimmt, denn in der Erzählergestalt Eduard zeigt Raabe eine mögliche Reaktion auf die provozierende Verfremdung idyllischer Sprachkategorien. Auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage, ob Stopfkuchen - und im übertragenen Sinne der Autor selbst - mit seiner Verfremdungstechnik in diesem Fall Erfolg hat, bietet es sich an, wieder auf die zentralen Begriffe zurückzugreifen. Zunächst scheint es, als habe Stopfkuchen einen Umdenkprozeß bei Eduard eingeleitet, denn dessen sich ausschließlich an idyllischen Kategorien orientierende Einschätzung des behaglichen Freundes wird durch eine Verbindung inkongruenter Adjektive modifiziert, so daß Stopfkuchen zu "dem fast unheimlich behaglichen feisten Geschöpf" (BA 18:80) und er selber während des Schreibens auf dem Schiff dem Kapitän zu einer "immer unheimlicher" (BA 18: 195)

¹⁰Die höchst widersprüchlichen Aussagen in der Forschungsliteratur zu diesem Werk unterstreichen die Komplexität der Roten Schanze und ihres Besitzers, denn sie heben entweder Schaumanns positive idyllische Eigenschaften hervor oder beurteilen ihn extrem negativ. Fritz Martini zum Beispiel sieht ihn als einen ausgesprochen positiven Charakter "mit einer erbarmenden Güte" und Frau Valentine als "seine beglückt geborgene Frau" (*Deutsche Literatur* 729). Auch Regina Schmid-Stotz interpretiert ihn als jemanden, der "sich als wahrer Mensch zeigt, der menschlich gehandelt hat" (99), und Stanley Radcliffe bescheinigt Stopfkuchen eine "beständige Rücksicht auf die Gefühle seiner Frau" und ordnet den Roman trotz einer diagnostizierten leichten Verspottung Eduards sogar in die Reihe der "heiteren Arbeiten" Raabes ein (95). Demgegenüber beobachtet Jeffrey Sammons, daß sich Stopfkuchens Diskurs zwischen den Polen Selbstzufriedenheit mit seinem jetzigen Zustand und Selbstmitleid mit seiner Vergangenheit hin und her bewegt und voller Widersprüche steckt: "the almost unbroken and insistent monologue reported by Eduard communicates tension, anger, and aggression. Schaumann is full of ambiguities and antagonisms". (*Alternative Community* 288) Sammons bezeichnet ihn folglich als einen "dangerous man 'in disguise'" (291), dessen Fettleibigkeit keine lebenswerte Charaktereigenschaft ist, sondern "an eternal correlative of his voracious, hostile emotional constitution." (292) Auch Ulf Eisele sieht die Ersatzfunktion des Erzählaktes: "*Stopfkuchen* läßt sich nicht zuletzt lesen als die Geschichte einer durch ein auf-die-Folter-spannendes Erzählen sublimierten Mordlust." (23)

wirkenden Außenseiterfigur wird. Am Ende seiner Aufzeichnungen stellt sich jedoch heraus, daß es im Grunde genommen zu keiner wirklichen Revision seiner Klischees gekommen ist, wenn er von dem vorher als unheimlich beschriebenen Schaumann wieder unkritisch als dem "guten, dicken Freunde und der lieben guten Freundin Valentine Schaumann in der Jugendheimat" (BA 18:206) spricht. Trotz der vorübergehenden Verunsicherung gelingt es ihm letztendlich, die Implikationen des Schaumannschen Dialogs mit seinen Verfremdungstendenzen zu verdrängen. In bezug auf eine Interpretation Eduards als klischeebehafteten Rezipienten hieße dies, daß Raabe dem Erfolg seiner Verfremdungstechnik höchst skeptisch gegenübersteht oder aber auf Rezipienten hofft, die Eduards Kompromißbereitschaft in seinem Festhalten an einer konstruierten Vergangenheit durchschauen.

3.2. Ambivalente Rezeptionsmöglichkeiten sprachlicher Gestaltungsmittel

Versucht man, der Frage nachzugehen, warum es Eduard so schwer fällt, sich von seinen ursprünglichen Vorstellungen zu lösen, stößt man auf zwei grundlegende Denkkategorien, die sein Bild von der Idylle bestimmen. Zum einen ist er einer binären Denkstruktur verhaftet, die sauberlich zwischen den Bereichen Heimat und Fremde trennt und in ihrer Gegenüberstellung zwischen kleiner und großer Welt die Rote Schanze gar nicht anders als eine Idylle rezipieren kann. Hinzu kommt eine nostalgische Ausrichtung, die die Trennung zwischen Gegenwart und Vergangenheit emotional auflädt. Es lohnt sich meines Erachtens, diesen Tendenzen, die die mangelnde Flexibilität dieser Erzählergestalt bloßstellen, auch im Hinblick auf andere Werke der Braunschweiger Schaffensperiode nachzugehen. Während es in der neueren Forschung zu einem Gemeinplatz geworden ist, den stellenweise emotionalen Ton früherer Werke zu kritisieren, von denen sich die späteren Werke positiv abheben - ein Grund, der gern für die Abwertung des Frühwerks ins Feld geführt wird - möchte ich darlegen, daß sich auch in den späteren Werken Rudimente dieses Tons nachweisen lassen, die geradezu eine textkonstituierende Stellung einnehmen. Zu diesem Zweck ist es nötig, näher zu analysieren, welche sprachlichen Gestaltungsmittel für den emotionalen Ton verantwortlich sind, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf die Interpunktion gelegt werden soll. Anhand der Wiederholungs- und Verfremdungstechnik ließ sich bereits beobachten, daß Raabe die Klischees seiner Leser produktiv verwertet, seine Kritik durch die Koppelung mit negativen Außenseitern jedoch zugleich wieder abschwächt. Da ich den Verdacht hege, daß Raabe im Hinblick auf andere sprachliche Gestaltungsmittel ähnlich ambivalent operiert, will ich zugleich der Frage

nachgehen, welche Rückschlüsse sich aus seiner Erzählweise auf den Rezeptionsakt ziehen lassen.

3.2.1. Bipolare Struktur

Die Spannung zwischen zwei einander entgegengesetzten Polen läßt sich als Grundstruktur der gesamten Darstellung idyllischer Themenkomplexe in Raabes Werk aufweisen. Ähnlich wie seine literarischen Folien operiert Raabe mit Gegensatzpaaren, die den begrenzten idyllischen Bereich mit einer feindlichen Außenwelt kontrastieren, ein Konflikt, der angesichts der drohenden Zerstörung an Intensivität gewinnt. Die Trennung zwischen kleiner und großer Welt ist nicht nur vom inhaltlichen Standpunkt her von Bedeutung, sondern setzt sich bis in die sprachliche Gestaltung hinein fort, denn korrigierende Aussagen, intertextuelle Bezüge und irreführende Untertitel heben den Kontrast stilistisch hervor. So ist die Negation von Satzelementen ein beliebtes Mittel, die große Welt von den Geschehnissen des kleinen Umkreises, um den die Handlung kreist, abzuheben. Wenn Eduard berichtet: "Es war eine sternenklare Nacht, und wir waren auf dem Heimwege. Nicht nach dem Kap der Guten Hoffnung, sondern vom 'Brummersumm'" (BA 18: 8) oder kommentiert: "Ich wollte nach seiner Hand greifen, nicht nach der des Kapitäns, sondern nach der Stopfkuchens" (BA 18: 162-163), setzt er die Erlebnisse in der deutschen Kleinstadt in Kontrast zu seiner weiten Schiffsreise nach seiner neuen Heimat Südafrika. In Fritz Feyerabends Aufzeichnungen über seinen Geburtstag findet sich ein ironischer Kommentar, der die Bedeutung seines persönlichen Anliegens gleichermaßen gegenüber den weltbewegenden Ereignissen behauptet: "Am Tage vorher, das heißt nicht

vor dem Untergang von Herkulanum und Pompeji oder der Pariser Blutnacht des heiligen Bartholomäus, sondern an einem weder historisch noch ethisch gleichwertigen dreiundzwanzigsten August eines der letzten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts [...]" (BA 20: 203-204).

Auch im Hinblick auf Raabes Technik der intertextuellen Bezüge läßt sich eine Kontrastwirkung nachweisen. So ist das Schiff, das Eduard nach Südafrika zurückbringt, nach dem Held des frühen Romans *Abu Telfan* Leonhard Hagebucher benannt, eine Verbindung, die eine zentrale Aussage des späteren Textes verdeutlicht: Ebenso wie in *Stopfkuchen* das Geschehen nicht um Abenteuer in fernen Ländern, sondern um die Probleme der Heimat kreist, liegt auch in *Abu Telfan* der Schwerpunkt des Erzählens nicht etwa auf den Erlebnissen Hagebuchers während seiner elfjährigen Gefangenschaft im afrikanischen Abu Telfan, sondern auf der im Untertitel des Romans erwähnten *Heimkehr vom Mondgebirge* und den damit verbundenen Schwierigkeiten der Reintegration ins heimatliche Bumsdorf.¹¹ In beiden Romanen werden die Störfaktoren in der angeblichen Heimatidylle offenbar, denn so wie der Monolog Stopfkuchens die unterschwellige Grausamkeit seiner Mitbürger anprangert, kommt auch Leonhard Hagebucher zu der Erkenntnis, daß die erlittene körperliche Mißhandlung in der afrikanischen Gefangenschaft ihre Parallele in der Unduldsamkeit des Heimatortes hat. Bereits in *Meister Autor* findet

¹¹Der Erzähler in *Abu Telfan* hebt den Erzählschwerpunkt in einer Gegenüberstellung hervor, die dem Gegensatz zwischen der Welt der Roten Schanze und Eduards neuer Heimat in Südafrika gleicht. Er argumentiert, daß Hagebucher "seine mannigfaltigsten, buntesten, gefährvollsten, geheimnisvollsten Abenteuer nicht in Ägypten, Nubien, Abessinien und im Königreich Dar-Fur erlebte, sondern da, wo aus alter Gewohnheit der mythische Name Deutschland auf der Landkarte geschrieben steht, da, wo das biederste Volk der Erde seit uralter Zeit Treu und Redlichkeit übt und, seit es aus dem Urschlamm entstand, seinen Regierungen nicht ein einziges Mal einen gerechten Grund zur Klage gegeben hat." (BA 7: 12)

sich eine ähnlich zu deutende intertextuelle Beziehung zu *Abu Telfan*, denn dort ist es der schwarze Bedienstete des Mynheer van Kunemund, dessen Vorfahren aus dieser imaginären afrikanischen Region stammen. Auch in diesem Roman geht es jedoch nicht um eine abenteuerliche Geschichte aus fernen Ländern - von Kunemunds Reisen erfährt der Leser so gut wie gar nichts, und auch der mysteriöse Stein der Abnahme, den er aus der Fremde mitgebracht hat, enthüllt keine exotischen Geheimnisse - sondern die Handlung beschäftigt sich mit der Kapitalisierung des deutschen Bürgertums zur Gründerzeit. Diese Beschränkung auf die Umgebung der Heimat wird im *Meister Autor* noch dadurch untermauert, daß der exotische Bedienstete Bremerisch spricht.

Daß es sich bei dieser Raabeschen Kontrasttechnik um eine bewußte Irreführung des Rezipienten handelt, läßt sich besonders anhand des Untertitels des *Stopfkuchen, Eine See- und Mordgeschichte*, nachweisen, denn Eduard betont immer wieder, daß auf der Schiffsreise nichts Außergewöhnliches vorgefallen ist. Auch das kriminalistische Element, d.h. der Mord an Kienbaum, bei dem es sich eigentlich nur um einen gerichtlich unaufgeklärten, viele Jahre zurückliegenden Totschlag im Affekt handelt, bildet nicht den Mittelpunkt des Romans, sondern die zentrale Frage, die sich der Rezipient ebenso wie Eduard bei der Lektüre fortwährend stellen muß, wird Stopfkuchen in den Mund gelegt: "Nachher magst du ja selbst beurteilen, ob du deine, seine [Kienbaums] oder meine Geschichte für die wichtigere hältst." (BA 18: 96) Eduards indirekte Antwort auf diese Frage unterstreicht die herausragende Stellung des beschränkten Bereichs gegenüber den Abenteuern der großen Welt: "Ja, im Grunde läuft es doch auf ein und dasselbe hinaus, ob man unter der Hecke liegenbleibt und das Abenteuer der Welt an sich herankommen läßt

oder ob man sich [...] hinausschicken läßt, um es draußen auf den Wassern und in den Wüsten aufzusuchen!" (BA 18: 204)

Die narrativen Techniken, die Raabe für das beständige Gegenüberstellen der beiden Bereiche wählt, sind darauf angelegt, den Rezeptionsakt zu verkomplizieren, indem Erwartungen im Leser geweckt werden, die sich jedoch als falsch herausstellen. Auf diese Weise soll der Leser dazu gebracht werden, allen vordergründigen Lösungen zu mißtrauen, eine Rezeptionsstrategie, die ihn auf die Revision seiner Klischees von der Idylle vorbereitet. Die bipolare Struktur, die sich sowohl auf der inhaltlichen, als auch auf der sprachlichen Ebene verzeichnen läßt, besitzt jedoch einen äußerst problematischen Aspekt, denn in Übereinstimmung mit dem traditionellen Idyllenkonzept, das im Gegensatz zur Utopie das goldene Zeitalter immer als ein verlorenes ansieht, ergibt sich auch in Raabes Romanen eine direkte Gegenüberstellung zwischen positiv erlebter Vergangenheit und den Neuerungen einer als negativ empfundenen Gegenwart. So werden in *Prinzessin Fisch* die idyllischen Qualitäten in Kontrast zu den negativen Entwicklungen der neuen Zeit gestellt: "Ach, der Hauch aus den Wäldern war leider nur zu gesund, die Lage des Städtchens zu zauberhaft verlockend für das spekulative Bedürfnis einheimischer Grundbesitzer, zugereister und einheimischer Kapitalisten und Streber." (BA 15: 194) Mit Velten Andres' Ausspruch: "Aus Büschen werden Bäume, aus Bäumen Hausmauern, aus Grün Grau" (BA 19: 328), wählt Raabe ein durch die ironische Alliteration besonders einprägsames farbliches Oppositionspaar für die zivilisationskritische Einstellung, die viele seiner Erzählergestalten und Protagonisten beherrscht. In seinem letzten Werk, dem Romanfragment *Altershausen*, wird dieses Spannungsverhältnis zwischen einer von

menschlicher Kommunikation erfüllten Zeit und einer durch Isolation geprägten Gegenwart, das eng mit dem Kontrast zwischen großer und kleiner Welt verknüpft ist, so sehr zu einem strukturbildenden Element, daß es sich sprachlich in den Namen der Romangestalten spiegelt. Mit der Erinnerung an Frau und Kind, die Eltern, den Jugendfreund und den Lehrer und durch den Gebrauch von Diminutiva wie Ludchen, Minchen und Fritzchen wird der Stellenwert menschlicher Bindungen der Vergangenheit hervorgehoben, während abgesehen von der Schwester die Bezugspersonen der Gegenwart zum größten Teil als Abstrakta beschrieben werden ("Verwandschaft, Freundschaft und Bekanntschaft" und "Patronen- und Kliententum" (BA 20: 204).¹² Auf diese Weise erscheint die Isolation der Gegenwart stets vor dem Hintergrund einer Vergangenheit, die von Menschen mit Gemeinschaftsgefühl bevölkert ist, Menschen mit *Gemüt*, wie die Sekundärliteratur später sagen wird. Die bipolare Struktur konstituiert sich folglich aus den Oppositionspaaren Naturnähe und Umweltzerstörung, Gemeinschaft und Isolation, Wärme und Kälte, Grün und Grau, Vermassung und Individualität und Vergangenheit und Gegenwart. Die narrative Technik des Raabeschen Spätwerks ist somit ganz entscheidend durch einen Dualismus geprägt, der die ambivalente Darstellung idyllischer Aspekte auch auf der strukturellen Ebene reflektiert. Zwar wird der Rezipient durch Verfremdungstechniken und stilistische Aspekte wie die Negation von Satzelementen und intertextuelle Bezüge provoziert, doch arbeitet Raabes

¹²Daß auch die Beziehung zur Schwester durch Distanz geprägt ist, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß sie eine Diminutivform für sich ablehnt: "Karoline hieß sie, und es ist ein Charakterzug, daß sie sich nie, von Kindesbeinen an, auf so was wie "Lina!", "Line!", "Linchen!" einließ und daraufhin kam, wenn man ihr rief." (BA 20: 215) Es überrascht von daher nicht, daß Feyerabend seine Gründe für die Reise nach Altershausen weitgehend vor seiner Schwester geheimhält.

Oppositionstechnik, die die positiven Werte meist der vergangenen Idylle zuordnet, einer kritischen Rezeption zum Teil entgegen, indem sie die negativen Aspekte der Gegenwart und nicht etwa die Störfaktoren der Idylle in den Vordergrund rückt. Durch diese Verlagerung des Schwerpunktes fließt ein unüberhörbar nostalgischer Ton in die Texte ein.

3.2.2. Interpunktion

Die nostalgischen Tendenzen ergeben sich aus einer Rückbesinnung auf die positiven Aspekte einer verlorenen Kindheitsidylle, deren Schilderung nicht nur vom inhaltlichen Standpunkt her, sondern auch in der sprachlichen Gestaltung eine herausragende Stellung zukommt. Bereits vom Druckbild her weisen gerade diese Abschnitte mit ihrer ungewöhnlichen Interpunktion visuell für den Leser Abnormalitäten auf: Es häufen sich Ausrufe- und Fragezeichen, Bindepunkte und -striche, durch Kommata verbundene Attributreihungen, Bindestrichkomposita, Ellipsen in Form von emotionalen Ausrufen und Wiederholungen von Satzteilen. Wie ich anhand der ungewöhnlichen Zeichensetzung zeigen möchte, wählt Raabe diesen metastilistischen Diskurs, um dem Rezipienten vor Augen zu führen, daß sich seine Erzähler und Protagonisten in ihren melancholischen Erinnerungsmomenten nicht nur gedanklich in die Kindheit zurückversetzen, sondern sich auch sprachlich an kindliche Sprechmuster angleichen.

In *Alte Nester* findet sich ein klassisches Beispiel für eine solche sprachliche Regression angesichts der Wut über die Veränderungen der Umwelt. Wie der Erzähler berichtet, sind die Hecken, die Schloß Werden in Ewalds Kindheit umgaben,

niedergetreten und durch eine Mauer ersetzt worden: "Kahl und verwildert lag der früher so stattlich schöne Park innerhalb der neuen Mauer vor uns da. Die Alleen waren niedergeschlagen worden, die Gebüsche ausgereutet." (BA 14: 173) Diese neue "Mauerwerksherrlichkeit" bildet einen Kontrast zu einem vergangenen vorindustriellen Zeitalter, das in Raabes Werken immer wieder durch seine schönen alten Bauten und seine menschliche Wärme gekennzeichnet ist. Die extrem emotionale Reaktion Ewalds auf diese radikale Veränderung ist typisch für zahlreiche Protagonisten und Erzählergestalten: "O die Schufte! Hier lief ja der Graben an der grünen Hecke! Und dort hingen unsere Nester in der blauen Luft und in den grünen Zweigen! Alles ruiniert! Alles glattgestampft!... [...] Das ist mehr als ein Symbol, diese gottverfluchte, nichtswürdige Mauer!" (BA 14: 170-171). Es handelt sich hier um eine Reaktion, die durch Fassungslosigkeit, Wut und Fluchen geprägt ist. Bindepunkte und Ausrufezeichen ersetzen als Artikulationsmittel eine verstandesmäßige Stellungnahme und signalisieren einen temporären Ausfall von Sprache, ein Nach-Worten-Ringen durch Schweigen. Als Artikulationslücken markieren die Bindepunkte somit nicht etwa eine Denkpause, in der versucht wird, das Problem in einem kausalen Zusammenhang zu erfassen, sondern sie wiederholen lediglich Ewalds Verzweiflung und Ratlosigkeit.

Eine solche antiintellektuelle Reaktion auf die Anforderungen der Umwelt, die sich in Raabes Werken immer wieder verzeichnen läßt, findet eine besonders eindrucksvolle Verkörperung in den Bindestrichkomposita, die aus Wortfeldern irrationaler Prägung gebildet werden. So spricht Karl Krumhardt in der Erinnerung vom "französischen Altväter- und Kinderzauberreich (BA 19: 289), bzw. vom "Familien-Wunderwinkel" (BA

19: 386) der Familie des Beaux und seinem "raum- und zeitlose[n] Jugendphantasiereich" (BA 19: 254), denen er noch Jahrzehnte später beim Schreiben mit "schaudernd-wehmütigen Heimwehgefühlen" (BA 19: 333) nachtrauert. Es ist kein Zufall, daß es sich bei diesen Bindestrichkomposita mit ihrer geballten Emotionalität vorwiegend um idyllische Fluchtorte handelt, denn die Erzähler manifestieren in ihrer Ausrichtung auf das Märchenhafte eine ungebrochene Verbindung zur Gedankenwelt ihrer Kindheit. Ganz deutlich wird dieser Rückgriff auf kindliche Vorstellungen und Sprache in Theodor Rodburgs Ausspruch: "Ich will lieber in Leipzig versuchen, was ich mir noch retten kann aus der guten alten Zeit, aus dem versunkenen *Phantasie-Wunderlande!*" (BA 15: 384, meine Hervorhebungen) Der Gefühlsüberschuß, der aus solchen Bindestrichkomposita spricht, schlägt sich auch in durch Kommata verbundenen Attributreihungen nieder:

Mit einem wahren Haß dachte er [Theodor] um diese trostlose Abendstunde unter dem Geweiher um ihn her an die kleine Stube Tür an Tür mit der Werkstatt des Brusebergers im Hause der Mutter Schubach am Kuhstiege zu Ilmenthal. [...] Und gerade weil ihm die Erinnerung in diesem Augenblick so widerwärtig war, stand ihm *der alte, gute, träumerische Unterschlupf* mit all seinen Einzelheiten und Erlebnissen desto deutlicher vor der Seele und bewahrte sich unverwüstlich seinen eigenen Schein (BA 15: 363, meine Hervorhebungen).

Sprachlich wird hier der Versuch unternommen, sich durch das Aufzählen der wunderbaren Eigenschaften in die Kindheit hineinzusteigern und sie durch diese stilistische Überladung bereits vom Druckbild her von der "trostlosen" Gegenwart abzusetzen. Diese Technik kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei solchen Aufreihungen um eine Wiederholung des Sprachgestus handelt, die auf Dauer monoton wirkt und letztendlich über "jene doch so unschuldige, glückselige, sonnedurchleuchtete Zeit" (BA 19: 254) objektiv gar nichts aussagt. Angesichts der Tragweite der Probleme wirkt der

wiederholende Habitus in Worten und Satzzeichen deshalb eher hilflos und erinnert an ein kindliches Suchen nach Worten. So verdeutlicht Raabe durch Karl Krumhardts Ausweichen auf Bindepunkt und Ausrufezeichen und seine Wiederholung von Satzteilen die Verdrängungstendenzen seines Erzählers, die es ihm nicht gestatten, den tieferliegenden Ursachen von Veltens unerfülltem Leben nachzuforschen: "*Wie schade, wie schade* war es, daß *er* [sic] auch jetzt von den Augen, die ihn aus dem Verborgenen auf allen Wegen und bei allen Worten begleiteten, nichts wissen sollte, nach dem Willen des Geschicks!..." (BA 19: 309-310, meine Hervorhebungen). Auch Fritz Langreuter zieht es vor, die Vergangenheit in emotionalen Ausrufen und der Wiederholung von Satzteilen, die mit ihrer Strapazierung von Ausrufezeichen fast beschwörend wirken, zu verklären, statt sich intellektuell mit den Fehlentscheidungen seines Lebens auseinanderzusetzen: "*O über die goldengrünen Zweige, in denen wir uns wiegten*, unsere Nester bauten und von der Welt träumten und [...] die Welt für ein Spiel nahmen, in welchem wir mitspielen durften!... [...] *O über den Sonnenschein und die goldengrünen Zweige, in denen wir uns wiegten*, als wir Kinder waren!" (BA 14: 129-130, meine Hervorhebungen) Es überrascht nicht, daß angesichts des schmerzlich empfundenen Untergangs dieser Welt von den Erzählern zwar häufig Fragen gestellt werden, diese jedoch keineswegs kritischer Natur sind. So regt die zentrale Frage der Erzählergestalt in *Meister Autor*, "Wer hebt die Gärten, die uns versinken, wieder herauf aus der Tiefe?" (BA 11: 107) die als Motto über zahlreichen Romanen aus Raabes Spätwerk stehen könnte, lediglich ein wehmütiges Schwelgen in Erinnerungen an.

Die starke emotionale Erregung, die sich in der Strapazierung von Ausrufezeichen

und anderen Satzzeichen niederschlägt, löst für die Charaktere auf der Handlungsebene keine entsprechende Reaktion aus, sondern kehrt sich im Gegenteil in Passivität um. Der Ansturm der Gefühle wird in die Vergangenheit transponiert und zieht eine Verklärung nach sich, die den schmerzlich empfundenen Gegensatz zwischen verlorener Idylle und gegenwärtiger Situation unterstreicht. In der Unfähigkeit, eine Aussage zu formulieren, drückt sich stilistisch die Verwirrung und Hilflosigkeit angesichts der auf sie zukommenden Probleme aus. Im Zuge einer Erinnerung an die Kindheit läßt sich in einer parallelen Entwicklung ein Rückfall in kindliche Sprachmuster verzeichnen, der in *Altershausen* eine besonders deutliche Ausprägung erfährt:

Wo kam er heute her, Fritz Feyerabend, um da so stehen und zum Traumgebild des Lebens von heute *dieses* [sic] aus dem Brunnen, aus dem Abgrund heraufholen zu können? Nicht bloß dieses, sondern - alles: den Stein über dem Graben, die alten Türpfosten, und - *da, da - da* den Apfelbaum dort an der Nachbarhecke - *dort, dort, den den* Apfelbaum, dessen Früchte wieder mal eben reif geworden waren wie vor zwei Menschenaltern zu dieser Jahreszeit! (BA 20: 266, meine Hervorhebungen)

Ein solches Aufbrechen der Satzstruktur durch Bindestriche und Wortwiederholungen vermittelt den Eindruck eines kindlichen Stammelns.

Daß es sich bei der höchst ungewöhnlichen Gestaltung der Interpunktion um eine textkonstituierende narrative Technik Raabes handelt, wird besonders in diesem späten Werk deutlich, in dem die Abnormalitäten des Schriftbildes einen Höhepunkt erreichen. Indem fast auf jeder Seite der Erzählfluß durch zeilenlange Reihungen von Bindestrichen, Bindepunkten oder auffällige Kursivdrucke unterbrochen wird, manifestiert sich der fragmentarische Charakter des Werkes auch graphisch. Zunächst hebt Raabe durch dieses Gestaltungsmittel die Verunsicherung seines Erzählers Feyerabend hervor, der bei

unangenehmen Erinnerungen auf die Reihung von Satzzeichen ausweicht (So in der leitmotivisch zitierten Klage von Feyerabends verstorbener Frau: "O, das schöne Wetter, und mein Kind nicht mehr dabei!-?" BA 20: 240). Meines Erachtens erschöpft sich Raabes Anliegen jedoch nicht in der Bloßstellung der Schwächen seiner Romangestalten, sondern es handelt sich vielmehr um ein bewußtes Experimentieren mit den Möglichkeiten und Begrenzungen dichterischer Gestaltungsmittel. Der Leser bekommt besonders in *Altershausen* den Eindruck vermittelt, daß hier von Feyerabend, dem Erzähler, der Versuch unternommen wird, durch ein ungewöhnliches Zeichensetzungssystem für die Begrenzungen seiner sprachlichen Fähigkeiten zu kompensieren. So arbeitet er nicht nur mit graphischen Hervorhebungen, sondern artikuliert darüber hinaus seine Schwierigkeiten während des Schreibens durch das direkte Kommentieren der Interpunktion:

Arzt, hilf dir selber!

?

Im folgenden mag es sich denn ablagern, wie das Fragezeichen beantwortet worden ist (BA 20: 208).

Eine Reihe ähnlich kritischer Erzählerkommentare zeugt von Feyerabends Mißtrauen dem literarischen Medium gegenüber ("wie man euphemisch sagt," "wie man das ausdrückt," "Ein langer Satz, aber dem Geschehnis angemessen!" (BA 20: 204)) und seinem Versuch, durch graphische Mittel die Begrenzungen des geschriebenen Ausdrucks zu überwinden ("Diese Punkte bedeuten das Erschrecken und Erstarren, das Zusammen-, Auf- und Auseinanderfahren im Festsaal" (BA 20: 220)).

Indem solchermaßen durch metastilistische Beobachtungen im Text selbst über Sprachprobleme reflektiert wird, gibt Raabe einem aufmerksamen Leser Anleitungen, wie

sein Werk zu verstehen ist. Während er einerseits den emotionalen Reaktionen auf die Zerstörung der Idylle in seinen Texten eine zentrale Stellung einräumt, wendet er sich andererseits damit zugleich an eine mögliche Leserschaft, die die unechten Töne in den Erinnerungsmomenten an die vergangene Idylle heraushört. Indem er der Interpunktion die Funktion zukommen läßt, für das nicht Gesagte bzw. nicht zu Sagende einzuspringen, prangert er nicht nur die mangelnde Denkfähigkeit seiner Erzählergestalten an, sondern zeigt auch die Begrenzungen der Sprache als Ausdrucksmittel auf. In diesem Mißtrauen dem sprachlichen Medium gegenüber manifestiert sich Raabes gedankliche Verbindung zu literarischen Strömungen der Jahrhundertwende, die den Gebrauch von Sprache problematisieren. Mit diesem höchst modernen metastilistischen Diskurs äußert sich der in literaturtheoretischen Äußerungen zurückhaltende Dichter demnach indirekt zu einem zentralen Problem zeitgenössischer literarischer Gestaltung.

Wie bereits im Hinblick auf andere narrative Techniken beobachtet werden konnte, bietet auch Raabes ungewöhnliches Interpunktionssystem dem Leser zwei einander entgegengesetzte Möglichkeiten der Rezeption. Die Lesestrategie wird weitgehend von der Frage abhängen, ob sich der Leser mit den Erzählergestalten identifiziert und ihren Verklärungstendenzen folgt, oder aber sich kritisch mit ihnen auseinandersetzt. Im Idealfall wird die Hervorhebung der extrem emotionalen Reaktionen durch Interpunktion und kindliche Sprechmuster dem Leser vor Augen führen, wie wenig produktiv ein gedankliches Festhalten an einer konstruierten idyllischen Vergangenheit ist. Andererseits besteht für den Leser allerdings auch die Gefahr, im Zuge einer suggestiven Ausrichtung auf den emotionalen Bereich die verstandesmäßige Auseinandersetzung mit der Idylle

zugunsten des irrationalen Elementes zu vernachlässigen. Raabes Rezeptionsgeschichte beweist, daß es bei einem Rezeptionsakt, der die in der ungewöhnlichen Interpunktion ausgedrückte sprachliche Kapitulation vor den Problemen der Gegenwart auf Seiten des Rezipienten nachvollzieht, zu einer bedenklichen Ausschaltung des rationalen Bereiches führen kann.

3.3. Rückblendetechnik

Es ist auffallend, wie oft Raabe Erzählergestalten für seine Werke wählt, die ihren inneren Zwiespalt durch melancholische Betrachtungen sprachlich ausdrücken. Der Rückblendetechnik kommt in diesem Zusammenhang eine ganz entscheidende Bedeutung zu, denn sie schafft die Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit und offenbart die Verklärungstendenzen der Erzählergestalten. Obgleich sich die Forschungsliteratur bereits ausgiebig mit dieser Raabeschen Technik beschäftigt hat,¹³ möchte ich das Thema noch einmal aufgreifen und der bisher vernachlässigten Frage nachgehen, ob diese Rückblendetechnik den kritischen Meinungsbildungsprozeß eines Rezipienten erleichtert oder erschwert. Ein Überblick über die Sekundärliteratur der letzten Jahrzehnte fördert nämlich auf Seiten der Forscher eine äußerst positive Bewertung der Erinnerungstechnik zutage, die als Beleg der Modernität des Dichters angeführt wird, wobei die nostalgischen Tendenzen meist in den Hintergrund gedrängt werden oder unerwähnt bleiben. Obgleich auch meine Untersuchungen moderne Aspekte dieser Technik zutage fördern werden, habe ich es mir zum Ziel gesetzt, auch die Vorgaben der Texte zu untersuchen, die zu den modernen Erzählstrategien im Widerspruch stehen. Wie ich versuchen werde darzulegen, ist es gerade die Ambivalenz der Rückblendetechnik, die für den Rezeptionsakt von entscheidender Bedeutung ist.

In *Alte Nester* findet sich eine Vielzahl gedanklicher Rückblenden des Erzählers Fritz Langreuter, die ein Grundprinzip der Erinnerungstechnik hervorheben: Die

¹³Vgl. die Arbeiten von Eduard Beaucamp, Barker Fairley, Wolfgang Jehmüller, Nancy A. Kaiser, Eduard Klopfenstein, Wieland Zirbs, Ulrich Adolphs, Walter L. Hahn, Hermann Helmers, Frank C. Maatje, Eckart Oehlenschläger, Roy Pascal, Wolfgang Preisendanz und Irene Stocksieker Di Maio.

Vergangenheit wird in Kontrast zu dem unerfüllten Leben in der Gegenwart gesetzt, wobei eine nostalgische Einstellung bestimmend wirkt. Diese nostalgische Einstellung wird entscheidend durch den Umstand begünstigt, daß die Idylle meist im Bereich der Kindheit angesiedelt ist und allein aus diesem Grunde eine emotionale Ausrichtung erhält. In einem Ausdruck wie "alte Nester" verbindet sich der Blick auf die Vergangenheit mit den idyllischen Aspekten der Geborgenheit und der Verwurzelung in der Heimat. Fritz Langreuters Erinnerungen evozieren die idyllische Stimmung schlechthin:

Und bei dieser Frage öffnet es sich vor mir *breit, weit, sonnig, grün*, Berghügel und Berghügel, Tal und Tal, und dann einmal zwischen zwei Bergen das Glitzern einer Flußwindung, und dann auf der Ferne rundum ein *blauer, lichter, magischer* Dunstschleier [...] Den unsterblichen Göttern sei Dank, daß dem so war, daß wir einmal *so* [sic] da waren!--- (BA 14: 27, meine Hervorhebungen)

Er kontrastiert die Vergangenheit durchgehend mit seiner jetzigen resignierenden Lebenshaltung:

Und ich - ich, wenn ich in die Sonne sehen will, so hebe ich nicht das Auge zu dem öden brennenden Stern auf, sondern denke mich in jene Tage und Jahre zurück, die da folgten. [...] Ich bin im Verlaufe der Tage in des Lebens Ernüchterungen wie andere tief genug hineingeraten, aber meine in *Blau, Silber, Grün, Gold und Purpur schimmernden Märchenjahre* habe ich auch gehabt. Hier beginnen sie und verwandeln mir auch den heutigen Tag in sein vollständiges Gegenteil. Daß ich ein poetisch Gemüt sei, das hat nachher wohl niemand von mir behauptet [...] aber damals war doch manches Gedicht - echte Naturdichtung - in mir und um mich, und alles Heimweh - die Quelle aller Poesie -, das ich in leereren Tagen gefühlt habe, stammt aus dieser Zeit und geht dahin. (BA 14: 20-21, meine Hervorhebungen)

Stilistisch fällt hier auf, daß der nostalgische Ton vornehmlich aus einer Konzentration auf Wortfelder farblicher und irrealer Art resultiert, die in Attributreihungen gehäuft erscheinen. Der Begriff des "Heimwehs," der in *Altershausen* von Fritz Feyerabend in Richtung auf das "Heimweh nach der Jugend" (BA 20: 217) spezifiziert wird, ist in diesem

Zusammenhang besonders interessant, weil er unterstreicht, daß sich Idylle, Sehnsucht, Heimatverbundenheit und Kindheit zu einer untrennbaren Einheit zusammenschließen. Die Rückbesinnung auf das verlorene Kindheitsparadies spiegelt hier auf der individuellen Ebene die Suche der Menschheit nach einem verlorenen Reich der Unschuld und Naturbezogenheit wider, das die antike Idylle in Arkadien versinnbildlicht.¹⁴ Angesichts des Untergangs idyllischer Lebensweisen stellt die Erinnerung an die Kindheit eine Möglichkeit dar, sich gedanklich vor den Problemen der Gegenwart in einen idyllischen Fluchtbereich zurückzuziehen.

Da die Problematisierung idyllischer Aspekte in Raabes Werk jedoch vor diesem geheiligten Bereich nicht haltmacht, verkehrt sich die ursprünglich stabilisierende Funktion der Bindung an die Kindheitsheimat häufig gerade in ihr Gegenteil. In keinem anderen Werk Raabes wird der Schmerz über die Lösung von der Kindheit in so drastischen Worten zum Ausdruck gebracht wie in *Prinzessin Fisch*. Es wird beschrieben, wie Theodor

mit einem jähen Schrecken in das Tal und auf die Heimatstadt herniedersah. Im jähesten Schrecken, und wie als ob ihm erst in diesem Moment mit wildester, höhnischer Gewalt und Brutalität [...] der Schleier von den Augen gerissen werde!

Da unten lag denn seine Kindheitsstadt; aber in ihr lag auch eine Leiche: seine unbefangene Kindheit, seine *glückselige, schuldlose, vertrauensvolle, märchenvolle, wundervolle* Jugend! Tausendmal hatte er grade von dieser Höhe und diesem Waldrande auf die Türme und Dächer und das rauschende Flößchen, auf die Gärten, Wiesen und Ackerstreifen niedergeschaut und alles als gute vertraute Freunde [...] angesehen. [...] Er hatte nie sich zu dem Begriff einer Trennung, einer Loslösung seiner selbst von seinem Lebensboden erhoben - und

¹⁴Schiller hebt in "Über naive und sentimentalische Dichtung" die Naturverbundenheit dieses Lebensalters hervor: "Deswegen ist das Gefühl, womit wir an der Natur hangen, dem Gefühle so nahe verwandt, womit wir das entflozene Alter der Kindheit und der kindlichen Unschuld beklagen. Unsre Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen, daher es kein Wunder ist, wenn uns jede Fußstapfe der Natur außer uns auf unsre Kindheit zurückführt." (552)

nun, in diesem Augenblick, war diese Scheidung schon vollzogen! ... (BA 15: 382, meine Hervorhebungen)

Die innere Lösung vom durch Attributreihungen hervorgehobenen idyllischen Weltbild der Kindheit führt gleichzeitig zu einem Verlust seiner Heimatbindungen: "Seine Heimatlosigkeit in der Heimat, seine Wurzellosigkeit in dem Boden, aus dem er emporgewachsen war, fielen ihm bei jedem Worte des wunderlichen Lehrmeisters schwerer und beängstigender auf die Seele." (BA 15: 368) Da in dieser Koppelung der Bedeutungsfelder Kindheit und Heimat seine Verwurzelung in doppelter Hinsicht gefährdet ist, empfindet Theodor diesen Prozeß als brutal. Aus seiner Reaktion läßt sich ein Grundschema ableiten, das in leicht veränderten Variationen die Rückblendetechnik in Raabes Werken ausmacht: Dem Rezipienten wird ein Desillusionierungsprozeß vor Augen geführt, der zwei Komponenten besitzt. Zum einen impliziert er die Lösung von einer problematisch gewordenen Vergangenheit. Zum anderen ruft er eine heftige emotionale Reaktion in der Erzählergestalt hervor, die sich in der Wortwahl spiegelt. In Theodors Fall verdeutlichen die Stichworte "Schrecken" und "beängstigend" die Tragweite eines Perspektivenwechsels in der Beurteilung der Kindheitsidylle. Für die Raabeschen Gestalten ergeben sich zwei Möglichkeiten, diesen Desillusionierungsprozeß zu verarbeiten, denn sie können sich den neugewonnenen Erkenntnissen stellen oder aber sie durch eine gedankliche Flucht in die Idylle verdrängen. Der Leser wird im Rezeptionsakt vor eine ähnliche Wahl gestellt.

3.3.1. Ambivalente Erzählergestalten in den späten Ich-Romanen

In den späten Ich-Romanen macht Raabe die gedankliche Wiederbeschäftigung mit den Kindheitserlebnissen zu einem vorrangigen Thema. Anhand einer Rückblendetechnik, die zwischen Schreibgegenwart und Kindheitserlebnissen alterniert, werden Kontraste aufgezeigt und für den erwachsenen Erzähler neue Perspektiven eröffnet. Für eine Untersuchung idyllischer Aspekte sind *Stopfkuchen*, *Die Akten des Vogelsangs* und *Altershausen* besonders aufschlußreich, da sich in diesen Werken ambivalente Erzählergestalten durch das literarische Medium mit der langsamen Zerstörung ihrer Kindheitswelt und ihrer inneren Beziehung zur eigenen Erinnerung in einer Weise auseinandersetzen, die vor dem Hintergrund der analytisch vollzogenen Erinnerungsprozesse dem Rezipienten exemplarisch verschiedene Möglichkeiten der Reaktion auf die Problematisierung idyllischer Klischees vor Augen führt.

Im Hinblick auf die Bewertung der Kindheitsidylle weist die Ausgangssituation der drei Erzählergestalten grundsätzliche Ähnlichkeiten miteinander auf, denn anhand der Lebensgeschichte eines Jugendfreundes soll die Beschäftigung mit der individuell erlebten Vergangenheit zur Festigung des inneren Gleichgewichts beitragen. Eduard möchte in "Heimatsbehagen" schwelgen, und für Karl Krumhardt, der die Tendenz hat, "jene doch so unschuldige, glückselige, sonnedurchleuchtete Zeit" (BA 19: 254) und "das raum- und zeitlose Jugendphantasiereich von Velten Andres und Helene Trotzendorff" (BA 19: 254) "in der besten Nachbarschaft, die auf dieser verworrenen, feindseligen Erde möglich ist" (BA 19: 269) in nostalgischen Worten zu beschreiben, soll die Kindheitswelt als glücklicher Erinnerungsraum von den Enttäuschungen seines jetzigen Lebens ablenken.

Wie wichtig auch für den alternden Fritz Feyerabend die idyllischen Qualitäten der Kindheitsumgebung sind, zeigt sich darin, daß er gleich nach seiner Ankunft "*seinen* Garten, wo seine Mutter 'gärtnernte' und sein Vater in der Fliederlaube oder an regnichten Tagen in dem blau angestrichenen 'Pavillon' seine Pfeife rauchte, seine Zeitung las" (BA 20: 266) sucht. Wie auch bei Eduard und Karl Krumhardt manifestieren sich Feyerabends Verklärungstendenzen in der Wiederbegegnung mit den Orten der Vergangenheit:

Da war nun das Tor, durch welches, an dem Elternhause vorbei, der Weg führte [...]: der Weg hinein - zurück in das Beste und - Längste von den langen und doch so kurzen siebenzig Lebensjahren! Wem dehnen sich nicht in der Erinnerung glückliche Kindheitstage zu Äonen, während erfolgreichste Arbeitsjahre zu Augenblicken einschrumpfen? [...] Gehörte dieser Weg [...] nicht noch zu den sichersten Erdenbesitzümern des Wirklichen Geheimen Medizinalrats Professor Dr. Feyerabend (BA 20: 265).

Diese gefühlsbeladenen Erinnerungen an die Kindheitsidylle, die stilistisch in einer Häufung von Bindestrichen und Frage- und Ausrufezeichen ersichtlich sind, schließen für alle drei Erzähler auch die Gestalten der Jugendfreunde mit ein. So verkörpert der brave dicke Heinrich Schaumann für Eduard die spitzweghafte Gemütlichkeit der deutschen Heimat, während Velten für Karl Krumhardt den Held der idyllischen Bereiche darstellt und Fritz Feyerabend Ludchen als den bewunderten Jugendfreund in Erinnerung behalten hat.

Die als auslösender Faktor der Erinnerung fungierende direkte oder gedankliche Wiederbegegnung mit dem Jugendfreund bringt jedoch problematische Aspekte in diesem unkritischen Bild zum Vorschein, die sich bereits in den einander widersprechenden Gründen anzeigen, die als Motivation für die Niederschrift angegeben werden. So erklärt Eduard das Anlegen seines Schiffstagebuchs mit der Begründung, er habe "die folgenden

Blätter seinetwegen, Störzers wegen, mit geschrieben" (BA 18: 15), doch rückt er später den Erinnerungswert in den Vordergrund: "... und deshalb eben schrieb ich's auf dem Schiffe mir auf, um es späterhin zu Hause im Wirrsal der Tage für einen möglichen stillern Augenblick bequem zur Hand zu haben. ---" (BA 18: 119) Gegen Ende des Romans schließlich heißt es, das Schiffstagebuch solle dazu dienen, Rechenschaft für seine überstürzte Abreise abzulegen.

Karl Krumhardt erfüllt mit dem Anlegen der *Akten des Vogelsangs* die ihm von Helene Trotzendorff aufgetragene Aufgabe: "... gehe heim zu deiner lieben Frau und deinen lieben Kindern und erzähle den letzteren zu ihrer Warnung von Helene Trotzendorff und Velten Andres." (BA 19: 403) Veltens Mutter hatte einige Jahre zuvor Krumhardt einen ähnlichen Auftrag gegeben, dabei jedoch ein anderes Ziel verfolgt, denn gerade die positiven Eigenschaften ihres Sohnes sollten hervorgehoben werden durch jemand, "der in der richtigen Weise, wenn keinem anderen, so doch sich selbst von uns mit vollem Verständnis erzählte." (BA 19: 304) Später jedoch wird deutlich, daß es sich bei der schriftlichen Auseinandersetzung mit dem verstorbenen Jugendfreund eher um den Versuch handelt, den eigenen Entwicklungsgang zu überprüfen und im Vergleich zu Veltens nonkonformistischer Lebensweise zu rechtfertigen. Fritz Feyerabend schließlich versucht, die Bedeutung seiner Aufzeichnungen herunterzuspielen, indem er sie als "Blätter" (BA 20: 204) und "Federkritzeleien" (BA 20: 207) bezeichnet, doch wird bald klar, daß es sich bei seinen Erinnerungen um das durchaus ernsthafte Unterfangen handelt, "gemischte Gefühle" (BA 20: 207) zu überwinden und mit dem Bewußtsein des

näherrückenden Todes fertigzuwerden.¹⁵

Die Häufung monologischer Fragen existentieller Art unterstreicht, daß es durch die Wiederbegegnung mit dem Jugendfreund zu einer tiefgreifenden Erschütterung der Klischees von der Kindheitsidylle gekommen ist. So wundert sich Eduard gleich auf der ersten Seite der Niederschrift: "Wie kommen Menschen dahin, wo sie sich, sich besinnend zu eigener Verwunderung dann und wann finden?" (BA 18: 7), und Stopfkuchen gibt Eduard die Frage auf: "Woher stammen im Grunde des Menschen Schicksale, Eduard?" (BA 18: 62) Karl Krumhardt fragt sich wiederholt nach dem wirklichen Grund seiner Verunsicherung und seinem Bedürfnis, die Akten anzulegen, und Feyerabend stellt an einen imaginären Partner die Frage: "Liebster Freund, haben Sie auch einmal nackt vor dem furchtbaren Geheimnis des Selbstbewußtseins gestanden? Und wenn - wie verhielten Sie sich ihm gegenüber?" (BA 20: 240) Es wird deutlich, daß es sich bei dem Erinnerungsprozeß um einen Akt psychologischer Selbsterforschung handelt, wobei die innere Verunsicherung in der Gegenwart mit Hilfe einer Stärkung der Heimatbindungen durch die Erinnerung an die zur Idylle stilisierte Kindheit überwunden werden soll. Indem der Schreibprozeß als literarische Verarbeitung der inneren Krise solchermaßen eine nostalgische Versicherung der Werte der Kindheit zum Ziel hat, kommt ihm eine vordergründig affirmativ stabilisierende Funktion zu.

¹⁵Es ist ein Merkmal auch zahlreicher anderer Ich-Romane Raabes, daß der Leser die Intentionen des Erzählers kritisch hinterfragen muß. So schreibt Langreuter in *Alte Nester* angeblich für Vetter Just, Ebert Pfisters Aufzeichnungen werden zu einem "Sommerferienheft", zu "losen Blättern" und "Gekritzel" (158), und Johannes Wacholder bezeichnet seine *Chronik der Sperlingsgasse* als langweilig für Außenstehende. Laut Wolfgang Jehmüller handelt es sich dabei um "verharmlosende Vorwände", die "zum Prozeß der ironischen Umkehrung von vorgefaßter Idylle zu ernster Problematik" gehören. Statt dessen sei "der wahre Zweck, die Klärung und Rechtfertigung im Bewußtsein des Biographen." (100)

Der Erinnerungsprozeß erfüllt jedoch nicht die in ihn gesetzten Erwartungen, denn in der Wiederbeschäftigung mit der Vergangenheit kristallisiert sich ein höchst komplexes Bild heraus, das die Einseitigkeit der vorgefaßten Meinungen der Erzähler entlarvt. Bei den so eng mit der Kindheitsidylle verbundenen Jugendfreunden handelt es sich nämlich gerade um Menschen, die nicht nur in ihrem eigenen Werdegang den idyllischen Rahmen sprengen, sondern darüber hinaus auch die Fragwürdigkeit der Klischees von der Heimatidylle, denen die Erzähler verhaftet sind, aufzeigen. So wird Eduard mit dem Vorwurf konfrontiert, er habe sich an der Verfolgung Stopfkuchens beteiligt, und Karl Krumhardt muß sich eingestehen, daß in dem bürgerlichen Weltbild, wie es im Hause seines Vater vermittelt wurde, ein außergewöhnlicher Mensch wie Velten Andres als gescheiterte Existenz angesehen wird, die man allenfalls bemitleiden kann. Noch ernüchternder ist es für Fritz Feyerabend, sich mit der Tatsache abfinden zu müssen, daß aus dem intelligentesten Schüler Ludwig Bock ein Gespött geworden ist, an dem sich die unterschwellig vorhandene Grausamkeit des Ortes ausläßt. Da für alle drei Jugendfreunde die gemeinsam verbrachte Kindheit somit keine perfekte Idylle war und die negativen Aspekte der Heimatstadt zutage treten, kann auch für die Erzählergestalten ein nostalgisches Eintauchen in die Kindheitserlebnisse nur vorübergehend und unvollkommen stattfinden.¹⁶ Die Hoffnung der Erzähler, ihre zwiespältigen Gefühle durch das Mittel der Erinnerung an die Kindheit, einem angeblich unentfremdeten idyllischen Lebensalter, zu

¹⁶Jeffrey Sammons sieht das enttäuschte "Heimweh nach der Jugend" als strukturbildendes Element der Romane Raabes: "the recognition becomes thematic in his oeuvre that one cannot go home again, neither to an unaltered place, nor with an unaltered self." (*Alternative Community* 329) Man könnte Michael Limleis Beobachtung über *Die Akten des Vogelsangs* auch auf *Stopfkuchen* und *Altershausen* übertragen: "Der Prozeß der Desillusionierung ist dann abgeschlossen, wenn Kindheit nicht mehr als harmonischer Weltzustand gilt, sondern als naives Übersehen der damals schon bestehenden Konflikte." (357)

überwinden, erweist sich als illusionär angesichts der Tatsache, daß gerade die Jugendfreunde, die den Idealen der Kindheit am stärksten verhaftet sind, im Leben isoliert bleiben. So führt bei Heinrich Schaumann und Velten Andres der Versuch, die Wünsche der Kindheit in die Tat umzusetzen, in die Isolation, und für Ludchen Bock beruht die Außenseiterposition auf der durch seine Behinderung bedingten Unfähigkeit, sich von seiner Kindheit zu lösen.

Angesichts der Attacke auf ihre idyllischen Klischees kommt den Erzählergestalten die Aufgabe zu, für sich eine Reaktion zu formulieren, so daß sich meines Erachtens hier wiederum Vergleiche zu der Situation des Rezipienten von Raabes Spätwerk aufdrängen, denn bei den Erzählern handelt es sich in gewisser Weise um 'Rezipienten' des Jugendfreundes, dessen Lebensweg als 'Text' die in ihn gesetzten Erwartungen nicht erfüllt. Anhand der inneren Konflikte dieser ambivalenten Gestalten führt Raabe exemplarisch vor, in welcher schwierigen Situation der Leser versetzt wird, wenn er - wider Erwarten und gegen seinen Willen - mit der Störung seiner Klischees konfrontiert wird.

3.3.2. Die Bruchstellen des Schreibprozesses

Obwohl es sich bei Eduard, Karl Krumhardt und Fritz Feyerabend um Erzählergestalten handelt, die eine Reihe von Gemeinsamkeiten miteinander aufweisen,¹⁷ gestalten sich ihre Reaktionen auf die Lebensgeschichte ihrer Jugendfreunde sehr unterschiedlich. Eduard steht den Provokationen des Schaumannschen Monologs recht hilflos gegenüber, weil von

¹⁷So wird gleich zu Beginn der Texte hervorgehoben, daß es sich bei allen um erfolgreiche Vertreter des Bildungsbürgertums handelt, also gerade der Klasse, der auch die überwiegende Mehrheit von Raabes zeitgenössischen Lesern angehörte.

ihm eine Erweiterung seines Erwartungshorizonts verlangt wird, zu der er nur begrenzt bereit ist. Zwar konstatiert er, daß sein Besuch sowohl die positiven als auch die "schlimmen Erinnerungen" in ihm geweckt habe (BA 18: 200), doch ist es trotzdem fraglich, ob Stopfkuchen sein Ziel erreicht hat und ob man den Akt des Schreibens als die Manifestation einer inneren Entwicklung Eduards ansehen kann, die zu einer Neueinschätzung seiner Lebenssituation und zu einer bleibenden Revision des idyllischen Bildes der Heimat führt. Zweifellos hinterlassen Stopfkuchens Attacken ihre Spuren, indem sie Eduards Selbstbewußtsein erschüttern und vorübergehend zu einer Identitätskrise führen, die seine Erlebnisse im fernen Südafrika gegenüber den Errungenschaften des dicken Schulgenossen in den Hintergrund treten lassen.¹⁸ Die tiefergehenden Implikationen der Verunsicherung werden jedoch während der Niederschrift in die Zukunft verschoben und damit verdrängt:

Mein alter, ältester Kinderfreund und Spielkamerad Kienbaums Mörder!
 Er, der mich im Grunde doch ganz allein auf die See und in die Wüste
 durch seinen Le Vaillant gebracht hatte, dem ich mein "Rittergut" am Kap
 der Guten Hoffnung einzig und allein durch seine Unterhaltungen [...] zu
 danken hatte. Es war nicht auszudenken, jedenfalls jetzt - augenblicklich
 nicht weiter darüber zu reden. (BA 18: 195-196)

Er setzt diese Verdrängungsmechanismen so erfolgreich zur Festigung seiner idyllischen Klischees ein, daß der Gedanke an das Wiedersehen mit Frau und Kindern in der gewohnten Umgebung am Ende eine stabilisierende Wirkung auf ihn ausübt und er mit dem Ausruf "Eduard, wie ist denn das? Du bist wieder hier?" (BA 18: 207) erleichtert wie

¹⁸In der Sekundärliteratur sind diese Anzeichen der inneren Erschütterung oft sehr positiv gedeutet worden. Dieter Kafitz zum Beispiel sieht den Besuch auf der Roten Schanze als Sinnzeichen für Eduard, "das in der Erinnerung zum Regulativ seines weiteren Lebens werden kann" (21), und Alexander Ritter meint, Eduard werde seinen Kindern im Laufe der Jahre von diesem "ideellen Mitbringsel" (235) aus Deutschland erzählen.

aus einem Alptraum aufzuwachen scheint.¹⁹ So wie er bei der Abfahrt aus seinem Heimatort symbolisch die Vorhänge vor die Fenster gezogen hat, um die Sonne aber vielleicht auch die unangenehmen Gedanken abzuhalten, erscheint es wahrscheinlich, daß er auch nach seiner Rückkehr ins gewohnte Leben in Südafrika die unangenehmen Erinnerungen ausklammern wird. Am Ende seiner Aufzeichnungen gerät ihm die Rote Schanze erneut zu einem "sonnenbeleuchteten Punkt im schönsten Heimatgrüne" (BA 18: 206). Indem er in der Verwendung idyllischer Attribute auf den Ausgangspunkt seiner Beobachtungen zurückkehrt, ist die Kindheit modifiziert worden, doch im Endeffekt für ihn eine Idylle geblieben. Die Enthüllungen seines Freudes haben lediglich einen "halben Welteinsturz" (BA 18: 164) bei ihm hervorgerufen, auf den er mit Abwehrmechanismen reagiert und "verduftet" (BA 19: 201).

Auch für Karl Krumhardt stellt die Verbundenheit mit den idyllischen Aspekten seiner Kindheit so sehr einen integralen Teil seiner Persönlichkeit dar, daß er trotz seiner Ansätze zur Kritik an dem Autoritätsdenken des Vaters in der Rückschau versucht, sein Familienleben im Elternhaus in die Kategorien eines "braven" Voß-Bildes zu zwingen:

Es ist mein eigener, braver, sorglicher Vater, mein seliger Vater, der in Schlafrock und Hauskäppchen mit der langen Pfeife an die Hecke gekommen ist, wo jetzt die hohe Brandmauer des Nachbarhauses sich erhebt. Und meine Mutter mit dem Strickzeug in der Hand und dem Garnknäul unterm Arm kommt auch aus unserer Laube heran. (BA 19: 356)

Zwar herrscht in seinen Aufzeichnungen in der Beschreibung des Vergangenen ein Ton

¹⁹Wieland Zirbs betont diese negative Seite von Eduards Persönlichkeit: "Selbststilisierung sowie Selbst- und Fremdtäuschung gehören zu den primären Erzählmustern von Eduards Schreiben." (131) Paul Derks spricht ähnlich von einem "Akt der Verdrängung" (66), der die Erzählstruktur bestimmt und den gesamten Text zu einem "Psychogramm dieses Erzählers" (40) werden läßt.

der Melancholie²⁰ - darin liegt Krumhardts Begrenzung - doch im Gegensatz zu Eduard handelt es sich bei ihm um einen Erzähler, der den eigenen Kompromissen selbstkritisch gegenübersteht und wie kein anderer Erzähler Raabes seine ambivalenten Gefühle der Kindheitsidylle gegenüber artikuliert. Da Karl den Vogelsang als Idylle in Erinnerung behalten will, müßte er eigentlich Veltens Weigerung, sich in die Heimat zu integrieren, ablehnen, doch wächst während des Schreibens seine Bewunderung für ihn dermaßen, daß er sich seinen Neid ihm gegenüber eingestehen muß (BA 19: 395), obwohl er weiß, daß er selbst in den Augen der Welt alles und sein Freund nichts erreicht hat. Die Ehrlichkeit, mit der Krumhardt sich der Tatsache stellt, daß trotz ihrer positiven Werte von einem objektiven Standpunkt her auch für ihn selbst die enge Welt des alten Vogelsangs keine ideale Lebensform darstellt, rechtfertigt Jeffrey Sammons Sicht von ihm als dem "most impressive of Raabe's first-person narrators" (*Alternative Community* 301).

Die Konfrontation mit den negativen Aspekten der Vogelsangidylle wird für ihn zu einem existentiellen Problem, das am Ende weder gelöst, noch verdrängt wird, denn sein Festhalten an seiner geregelten Lebensführung kann allenfalls als Kompromiß, nicht aber als Sieg über die innere Verunsicherung angesehen werden.²¹ Entgegen seiner

²⁰Es finden sich Kommentare wie: "Was trübt das Auge mehr als der Blick in verblichenen Sonnen- und Jugendglanz?" (BA 19: 317)

²¹So gibt Karl auf die Frage des ihm im Geiste gegenübertretenden Velten, ob er des Lebens noch nicht überdrüssig sei, eine Antwort, die seine tiefe innere Gespaltenheit ausdrückt:

Da habe ich denn in dieser heutigen kalten, farblosen Winternacht, mit den ewig von neuem sich aufhäufenden Aktenstößen um mich her, mit all den Enttäuschungen, Sorgen, Ärgernissen, die nicht nur das öffentliche Leben, sondern auch das Privatleben mit sich bringt, und im grimmen Kampf mit dem Überdruß, der Enttäuschung, der Langweile und dem Ekel an der schleichenden Stunde, doch noch einmal ein "Nein!" gesagt, dem stolz-ruhigen Schatten gegenüber, der so wesenhaft Velten Andres in meinem Dasein hieß. (BA 19: 345)

ursprünglichen Hoffnung, die durch den Tod Veltens hervorgerufene Erschütterung durch die nüchterne Form der Akten zu bannen und sich gleichzeitig an den nostalgischen Kindheitserinnerungen seelisch aufzurichten - ein Paradox, das sprachlich in der Bezeichnung der "Akten des Vogelsangs" eingefangen ist - hat die literarische Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit gerade zu einer Intensivierung der inneren Konflikte geführt.

Raabes Technik der Subjektivierung läßt den Leser direkt an dieser Verunsicherung teilhaben, denn Krumhardt ist die innere Distanz zu den von ihm geschilderten Vorgängen abhanden gekommen: "Wie hat dies alles mich aus mir selber herausgehoben, mich mit sich fortgenommen und mich aus meinem Lebenskreis in die Welt des toten Freundes hineingestellt, nein - gestoßen." (BA 19: 304) Der Prozeß des Schreibens hat sich verselbständigt, indem er sich gegen den Willen des Erzählers in eine Richtung bewegt, die zur Erzählintention im Widerspruch steht: "Sie wackeln, die Aktenhaufen, sie werden unruhig [...] und machen mehr und mehr Miene, auf mich einzustürzen. Ich kann nichts dagegen: zum erstenmal will an diesem Schreibtisch, jawohl an *diesem* Schreibtisch, die Feder in meiner Hand nicht so wie ich." (BA 19: 270) Die Zerstörung seiner Illusionen löst eine so heftige Reaktion in ihm aus, daß es ihm nicht gelingt, durch die Wahl des Aktenformats eine Art Schutzwall zwischen sich und dem Freund aufzubauen. Statt als nüchterner Protokollführer eine Vermittlerrolle zwischen der Kritik an idyllischen Lebensformen und dem Leser einzunehmen, kann er nur noch subjektive Eindrücke direkt an den Leser weitergeben.

Trotz aller Schwierigkeiten kann der Schreibakt für Karl Krumhardt jedoch noch

als Mittel zur Bewußtseinsfindung eingesetzt werden und somit als Lebenshilfe dienen. Erst in seinem letzten Werk rückt Raabe von dieser noch begrenzt affirmativen Funktion des Schreibprozesses ab, indem angesichts der Zerstörung von Feyerabends Illusionen die geschlossene Form ebenso wie die Geschlossenheit der Erzählergestalt radikal infragegestellt werden. Feyerabends Niederschrift stellt angesichts des Alterns und der Isolation den letzten Versuch dar, eine sinnvolle Kommunikation, wenn auch nur mit sich selbst, aufrechtzuerhalten. Er versucht gleichsam, sich im Schreibakt als 'noch vorhanden' zu erfahren, sich durch das "schreibende Erzählen als lebensstabilisierende und lebenskonservierende Tätigkeit" (Zirbs 109) als ein "Ich" zu manifestieren. Ähnlich wie Krumhardt in der Aktenform eine Art Unterstützung aus der beruflichen Sphäre, in der er sich zu Hause fühlt, sucht, bedient sich Feyerabend zur Beschreibung psychischer Zustände häufig des medizinischen Fachwortschatzes, so zum Beispiel, wenn sein Versuch beschrieben wird, sich gegen die "toxischen und infektiösen Agenzien des Erdendaseins" immun zu machen (BA 20: 208). Eine derartige Selbstanalyse des Mediziners und Psychiaters Feyerabend benötigt jedoch Distanz zur eigenen Person. War es Karl Krumhardt schwer gefallen, ein nüchterner Protokollführer zu bleiben, und manifestierte sich in Eduards erzwungenem Verstummen vor Stopfkuchens Rede eine Erschütterung seines Selbstbewußtseins, so führt Feyerabends Identitätskrise zu einer erzähltechnisch ausgesprochen modernen Spaltung in Ich- und Er-Erzähler. Anstatt in der ersten Person über sich selbst zu berichten, fungiert Feyerabend zugleich als Subjekt und Objekt des Erzählens. Wie Gerhart Mayer in einer Untersuchung des Erzählerstandpunktes hervorhebt, vergrößert dieser Wechsel zur dritten Person "die Distanz zwischen den

beiden Ichs von Feyerabend; das erlebende Subjekt des Geheimrats verwandelt sich in ein Objekt, an dem der Erzähler seine Kunst der kritischen Seelenanalyse mit wissenschaftlicher Sachlichkeit übt." (212)²² Die Intensivierung der inneren Gespaltenheit der Erzählerfigur, die Raabe in diesem Roman durch den Wechsel des Erzählerstandpunkts auf der sprachlichen Ebene nachvollzieht, reflektiert die extreme Enttäuschung, mit der Feyerabend auf der Suche nach seiner verlorenen Kindheit fertigwerden muß. Zwar findet bereits auf dem Altershausener Bahnhof die ersehnte Wiederbegegnung mit dem Jugendfreund statt, doch zu seinem Entsetzen trifft Feyerabend auf einen Ludwig Bock, der durch eine Kopfverletzung auf einer kindlichen Entwicklungsstufe stehengeblieben ist. Dieses Wiedererleben der Kindheit unter grotesken Voraussetzungen stellt einen Höhepunkt in Raabes Behandlung nostalgischer Tendenzen dar, denn in der Person Ludchens experimentiert er mit einer neuen Art, sich in die Kindheitsidylle zurückzusetzen, indem er an die Stelle einer gemeinsamen Rückschau auf die Kindheit ein direktes Wiedererleben schildert.²³

Feyerabends zwiespältige Reaktion auf dieses Erlebnis kombiniert die von Eduard und Krumhardt durchgespielten möglichen Reaktionen auf die Zerstörung idyllischer Klischees, denn auf der einen Seite stellt sich Feyerabend ähnlich wie Karl Krumhardt selbstkritisch der von ihm intensiv empfundenen Fragwürdigkeit des menschlichen Lebens im allgemeinen und seines eigenen Lebens im besonderen, doch klammert er sich

²²Mit wenigen Ausnahmen - Regina Schmid-Stotz z.B. sieht Ich- und Er-Erzähler als zwei verschiedene Personen (138) - betont die neuere Forschungsliteratur zu *Altershausen* den experimentellen Charakter der Erzählform.

²³Wie Regina Schmid-Stotz treffend formuliert: "Die Kindheit als Erlebnis und nicht als Erinnerung, das ist es, was ihm Ludchen Bock ermöglicht." (68)

gleichzeitig an eine idyllische Lebenssicht, wie sie Minchen Ahrens vertritt, die zu einer Mutterfigur stilisiert wird und besonders in Verbindung mit dem Maienborn mythische Urkräfte verkörpert. Ihr Haus wird zum "verzauberten Winkel" (BA 20: 308), in dem Feyerabends Sentimentalität ins Religiöse gesteigert wird ("Ich glaube an dich von ganzem Herzen, Minchen!" (BA 20: 307)) und eine einseitige Weltsicht vorherrscht: "Es blieb für Minchen Ahrens nur das Süße, Liebliche, Lachende über wie - ihm selber! Sie waren eben beide dem Reich, wo es nicht mehr aufs Erdenwetter ankam, selber zu nahe. Was sollte ihnen da noch verschollenes Leid?" (BA 20: 282) In dieser auf die positiven Aspekte des Altershausener Lebens fixierten Haltung drängt sich ähnlich wie im *Stopfkuchen* der Verdacht der Verdrängung und der Flucht vor der Realität auf, besonders wenn Feyerabend sich wie Eduard die Rolle des Erzählers aus der Hand nehmen läßt und schließlich ganz verstummt.²⁴ Feyerabend scheitert letztlich an der Aufgabe, sein Kindheitsidyll in sein bisheriges Leben zu integrieren und zu einem neuen Verständnis der Welt, das mit einer Überwindung der Identitätskrise gleichbedeutend wäre, zu gelangen.²⁵ Beklagte schon Karl Krumhardt, daß sein "guter Geschäftsstil abhanden kommt" (BA 19: 270) und daß aus dem objektiven Protokoll ein immer subjektiver werdender Erlebnisbericht wird, so verliert Feyerabend zusehends den Überblick, indem Vergangenheit und Gegenwart, Wirklichkeit und Traum ineinander fließen, ein Verlust seiner analytischen Fähigkeiten, der sich auf der sprachlichen Ebene bereits in seinen

²⁴Im von Raabe gestrichenen letzten Abschnitt des Fragments sitzt er bezeichnenderweise wie hypnotisiert "meinungslos" da (BA 20: 507).

²⁵Es ist deshalb kaum möglich, wie Michael Limle von einem "positiven, von der Aussagestruktur her eindeutigen Schluß" (361) zu sprechen.

Namen ausdrückt. So heißt es bei der Wiederbegegnung mit einer der Stätten der Kindheit: "War es Fritzchen Feyerabend, oder war es der Wirkliche Geheime Obermedizinalrat Feyerabend, der dastand" (BA 20: 247-248). Die Realität wird zur "sogenannten Wirklichkeitswelt" reduziert (BA 20: 250), bis Feyerabend seine augenblickliche Lebenssituation in immer stärkerem Maße vergißt:

Der Traum als Wirklichkeit war jetzt vollständig. Es fehlte für zehn Minuten nichts mehr dem Mann aus der großen Welt, was vordem ihm einmal gewesen war! Er war Kind mit dem Kinde, Idiot mit dem Idioten: Schulen, Universitäten, Lehrsäle [...] - weggewischt! Nichts übrig als zwei Jungen auf dem Wege nach Hause - beide mit dem Gefühl, *sich verspätet zu haben!*..." (BA 20: 251-252)

Die Wiederbegegnung mit der Kindheit führt zu einer so tiefgreifenden Verunsicherung, daß Feyerabends Bericht zu einer inkongruenten Koppelung von Verdrängungstendenzen und wachsender Kritikfähigkeit wird, der er nur durch den Abbruch des Erzählens gerecht werden kann, einem Scheitern der Kommunikation mit sich selbst im Akt des Schreibens. Der Roman *Altershausen*, "ein bitteres Ding" (E2: 504 im Brief vom 13.7.1910 an den Grote-Verlag), bleibt nach dem Willen seines Autors Fragment.

Es läßt sich demnach für die späten Ich-Romane feststellen, daß die innere Gespaltenheit der Erzählergestalten, die sich im Schreibprozeß durch zunehmende Subjektivierung bzw. Wechsel des Erzählerstandpunktes und fragmentarischen Charakter manifestiert, ein direktes Resultat ihrer zwiespältigen Einstellung der Kindheitsidylle gegenüber ist. Der ursprünglichen Erzählintention zufolge sollte die Erinnerung an die Kindheit, die als Zeit der unentfremdeten Idylle und der anscheinend unbegrenzten Möglichkeiten angesehen wurde, zur Festigung des Selbstbewußtseins führen. Es ist

jedoch gerade der Erinnerungsprozeß, der enthüllt, daß die Störfaktoren der Idylle bereits in der Kindheit unterschwellig vorhanden waren. Statt als idyllisch besetzter Raum der Vergangenheit eine tröstliche Funktion auszuüben, macht die Wiederbeschäftigung mit der Kindheit im Laufe des Erinnerungsprozesses ein Umdenken nötig, das Schatten auf die Gegenwart wirft. Hierin liegt die Wurzel für die wachsende Verunsicherung des Erzählers im Laufe des Schreibprozesses. Da die Erinnerung an die Vergangenheit und an den Jugendfreund einerseits aus einem sentimental Bedürfnis heraus motiviert ist, aber andererseits gleichzeitig die Fragilität der Idylle zum Vorschein bringt, laufen Erzählintention und Erzählresultat einander entgegen. Es sind besonders die Erzähler Krumhardt und Feyerabend, die sich im Schreibakt der Umkehrung ihrer ursprünglichen Motivation bewußt werden und deren Erinnerung zugleich durch Nostalgie und durch wachsendes kritisches Bewußtsein gekennzeichnet ist. Diese entgegentlaufenden Tendenzen im Schreibprozeß sind symptomatisch für die Ambivalenz von Erzählergestalten, die mit "gemischten Gefühlen" zu kämpfen haben, und die die Bruchstellen der Idylle in den Bruchstellen ihres Schreibprozesses reflektieren.

Fritz Martini argumentiert in seiner *Horacker*-Interpretation, daß Raabe die Frage stellt, ob das Schreiben von Idyllen am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts noch möglich ist. (238) In den späten Ich-Romanen geht Raabe meines Erachtens noch einen Schritt weiter, indem er untersucht, ob das Schreiben von konventionellen Romanen überhaupt noch möglich ist. So handelt es sich bei Krumhardts Akten um den Versuch eines schreibenden Subjekts, die Lebensgeschichte eines anderen Menschen auf literarische Weise zu erfassen, indem die Fakten, die zur Erhellung von Veltens Persönlichkeit

beitragen müßten, beschrieben werden: die Familienherkunft, der Heimatort, die Jugendzeit, die Jugendliebe, das Studentenleben, der Freundeskreis, die Krankheit, der Tod und die Eindrücke seiner Mitmenschen. Die Summe aller dieser Erklärungen ist jedoch ein großes Fragezeichen, denn Velten bleibt ein Schatten in Krumhardts Leben, der sich einer Deutung entzieht, so daß die Unmöglichkeit, wirkliche Einblicke in das Leben des Jugendfreundes zu erhalten, zum Thema der Akten wird und Krumhardt zugeben muß: "Ich bin eben in seinem Leben über nichts im Dunkel geblieben als - über ihn selber." (BA 19: 318) Während sich in *Alte Nester* noch ein relativ klares Bild des Geschehens vor dem Leser entfaltet, wählt Raabe mit Karl Krumhardt einen Erzähler, der an die Grenzen des literarisch Darstellbaren stößt. Ähnlich problematisch ist Eduards Kapitulation vor Stopfkuchens Redefluß und Feyerabends Verstummen angesichts von Minchens Erzählung. Statt konkreter zu werden, entzieht sich der Jugendfreund dem Versuch, sein Leben in einem Text darzustellen, so daß der Schreibprozeß durch das Aufzeigen seiner Irritationsmomente und Bruchstellen auf der formalen Ebene die Entwicklung der Idylle in Raabes Spätwerk nachvollzieht.

Da die Erzähler der späten Ich-Romane den Lebensweg ihres Freundes und damit in der Erinnerung die Kindheitsidylle allgemein 'rezipieren', wird neben der Frage nach der Funktion des literarischen Genres zugleich die implizite Frage nach den Möglichkeiten und Begrenzungen des Rezeptionsaktes aufgeblendet. Mit Eduard, Krumhardt und Feyerabend führt Raabe anhand der Rückblendetechnik drei mögliche Reaktionen auf die Problematisierung der Klischees einer idyllischen Kindheit vor, die in der Spannung zwischen Verdrängungstendenzen und wachsender Kritikfähigkeit unterschiedliche

Schwerpunkte setzen. In Eduard schafft er eine Erzählergestalt, die sich ihren Entdeckungen in keiner Weise gewachsen zeigt und die Flucht nach rückwärts antritt. Karl Krumhardt andererseits ist mit Einschränkungen bereit zu einem Umdenken, eine Einstellung, die sich in der Subjektivierung des Schreibprozesses ausdrückt, der ganz bewußt seine Bruchstellen vor dem Rezipienten ausbreitet. Wie Raabe anhand der Aufspaltung der Erzählergestalt in Er- und Ich-Erzähler und im fragmentarischen Charakter des Werkes deutlich macht, läßt er in *Altershausen* schließlich seinen Erzähler an dem Versuch scheitern, eine künstliche Harmonie zwischen seiner Tendenz zu nostalgischen Erinnerungen und seiner kritischen Selbstanalyse herzustellen.

3.4. Rezeptionsstrategien

Dadurch daß der Leser der späten Ich-Romane einen problematischen Rezeptionsprozeß rezipiert, verkompliziert sich seine eigene Aufgabe, denn die Beschränkung auf die Darstellung subjektiven Erfahrens hat eine Häufung der Leerstellenbeträge zur Folge. Hierbei handelt es sich um nicht aufgelöste Aspekte im Text, denen für die Sinnbildung eine Schlüsselfunktion zukommt, denn es bleibt dem Leser überlassen, die Leerstellen nach seinem Verständnis zu füllen und somit zu einer Meinungsbildung zu gelangen. Da besonders die Erzähler in den späten Ich-Romanen zu einer wohlgeordneten Darstellung des Geschehens oft nicht in der Lage sind, überträgt sich die Desorientierung des Erzählers auf den Rezipienten. In *Stopfkuchen* zum Beispiel wird eine objektive Bewertung Heinrich Schaumanns durch Eduards Unfähigkeit, die Tragweite des Berichteten zu begreifen, erschwert, so daß der Text statt dessen verschiedene Möglichkeiten für den Interpreten bereithält. Er kann dem Erzähler folgen und Schaumann verharmlosen oder sogar dem Wahrheitsgehalt von Schaumanns Monolog skeptisch gegenüberstehen.²⁶ Da der Erzähler im Text zurücktritt und eine Analyse des Geschehens vermeidet, d.h. Schaumann weitgehend als einzige Stimme den Text dominiert, ist es ebenso möglich, sich dessen Sichtweise zu eigen zu machen oder andererseits sich von seinem aggressiven Redefluß irritiert zu fühlen. In den *Akten* ist sich der Erzähler selbst der Häufung von Leerstellen in dem von ihm geschaffenen Text bewußt, wenn er die Schwierigkeit beklagt, von anderen Personen Informationen zu erhalten und eigene

²⁶Horst Denkler betont, daß es dem Leser überlassen wird, ob er dem Bericht *Stopfkuchens* trotz mangelnder Zeugen Glauben schenken will. (*Legende* 196)

Eindrücke schriftlich wiederzugeben: "Wer kann ein Lächeln, den Klang einer Stimme [...] in den - Akten festhalten?" (BA 19: 366) Fritz Feyerabend schließlich spricht die Lücken in seinem Bericht direkt an: "So verliert die Nachwelt wenig, wenn das Manuskript hier eine Lücke bietet. Es wird nicht die letzte drin sein." (BA 20: 230) In den Altershausener Aufzeichnungen ist mit den häufigen Brüchen auf der Erzählebene und im Abbrechen des Romans als Ganzem ein Höhepunkt in der Entwicklung zu vermehrten Leerstellenbeträgen erreicht, und Feyerabend will bewußt nicht als allwissender Erzähler fungieren, sondern im Gegenteil seine ambivalente Einstellung zu seiner Kindheitsidylle auf den Leser übertragen.

In seiner Abkehr vom allwissenden Erzähler und dem damit bedingten Ansteigen der Leerstellenbeträge, nähert sich Raabe einer im zwanzigsten Jahrhundert verbreiteten Erzählerposition äußerster Subjektivität.²⁷ Untersucht man die möglichen Auswirkungen, die die ungewöhnliche Koppelung komplexer narrativer Techniken mit dem traditionellen Idyllen-Genre auf den Rezeptionsakt ausübt, fällt auf, daß Raabe durch die Verwendung idyllischer Versatzstücke Erwartungen auf ein "gemütliches" Lesen weckt, die aber durch die provokative Manipulation mit der literarischen Folie sogleich wieder gestört werden.

²⁷ Anhand seiner Untersuchungen zu Joyce, Beckett und dem Nouveau Roman betont Wolfgang Iser in seiner Theorie der Wirkungsästhetik immer wieder, daß es gerade der Roman des zwanzigsten Jahrhunderts ist, der eine unverhältnismäßig große Anzahl von Leerstellen aufweist. Ulrich Adolphs hebt die Nähe der Raabeschen Erzählweise zum modernen Roman hervor: "In Feyerabend erscheint die moderne Form der Bewußtseinsdarstellung, wobei der Erzählvorgang in seiner Sprunghaftigkeit und Diskontinuität den Bewußtseinsstrom spiegelt. Mit der Innensicht ist zugleich ein subjektiver Wirklichkeitsraum abgesteckt, in den die Erfahrung der Außenwelt nur über das Bewußtsein vermittelt eindringt." (105) Eduard Klopfenstein argumentiert ähnlich in seiner einflußreichen Untersuchung zu Raabes Erzählergestalten: "Die Erzähler einiger wichtiger Werke der jüngsten Zeit sind Ich-Erzähler, die aus extremer Beschränkung heraus nur mehr von unverbindlichen Hypothesen ausgehen [...], Vermutungen anstellen [...], verschiedene Varianten derselben Geschichte durchprobieren [...]. Es besteht kein Zweifel, daß sich diese Entwicklung schon in Raabes perspektivischen Ich-Erzählungen anbahnt." (157)

Raabes Strategie bedingt somit eine Irritation des Lesers, denn der Schreibprozeß mit seinem permanenten Umkreisen aber letztendlichen Nicht-Erreichen des Themas, in dem die eingeschränkte Perspektive des Erzählers zur Perspektive des Rezipienten wird, läuft nicht nur den Erzählerintentionen, sondern auch den Lesererwartungen von einer "braven" Idylle entgegen. Dem Rezipienten kommt die Aufgabe zu, für die Unzulänglichkeiten der Erzählergestalten zu kompensieren und die im Text befindlichen Leerstellen zu schließen. So muß er stellvertretend für Eduard die Vergangenheit rekonstruieren, die Mosaikstücke von Veltens Leben zusammensetzen und zu einer Bewertung der Reise nach Altershausen kommen, was ihm nur dann gelingen wird, wenn er sich anders als der Erzähler ein Abgleiten in träumerisch-nostalgische Bereiche verwehrt.

Das Anwachsen der Leerstellenbeträge fungiert somit als eine Herausforderung an den Leser, statt bloßer Empfänger von Informationen zu sein, zum aktiven Teilnehmer am literarischen Schaffensprozeß zu werden.²⁸ Da der Rezeptionsakt damit zu einem komplizierten Unterfangen wird, beinhaltet die Zunahme an Leerstellen zugleich aber auch eine Verantwortung.²⁹ Statt sich auf das Betrachten idyllischer Szenen zu beschränken,

²⁸Wie Wolfgang Iser hervorhebt, führen Leerstellen zu einem bewußteren Rezeptionsakt, denn der Leser "muß einen formulierten Text noch einmal für sich formulieren, um ihn aufnehmen zu können." (*Der Akt des Lesens* 287) In *Der implizite Leser* heißt es noch deutlicher: "Solche Leerstellen bilden Signale für eine gesteigerte Aufmerksamkeit; ihre Wirkung gründet darin, daß sie etwas vorenthalten, worauf es ankommt" (62) und: "Die Leerstellen des Textes sind die dem Leser angebotenen Denkpausen. Sie geben ihm die Chance, sich so auf das Geschehen einzulassen, daß er dessen Sinn zu konstituieren vermag." (87)

²⁹Iser hebt die dem Leser übertragene Verantwortung hervor: "Denn die Gestaltungsfreiheit, die der Autor sich nahm, wenn er die Erzählhaltung inkonsequent durchbrach oder konsequent aufbrach, schlägt in Rezeptionsfreiheit für die Leser um, die sie lesend genießen dürfen, aber auch bewältigen müssen." (*Der Akt des Lesens* 203) Für den Leser des Romans des neunzehnten Jahrhunderts betont Iser, daß er "sich dann aber seinen eigenen Entdeckungen gewachsen zeigen [muß], denn nur so vermag er, jene gesteigerte Reaktionsbereitschaft zu entwickeln, die ihm eine komplexer gewordene Welt abverlangt." (*Der Akt des Lesens* 319)

verlangen Raabes Texte voller idyllischer Versatzstücke einen Rezeptionsakt, der die Spannung zwischen den Klischees einer "braven" Idylle und der zunehmenden Problematisierung produktiv einsetzt. Die idyllische Folie fungiert somit nicht etwa als Hilfsmittel zur Sinnkonstituierung, sondern hat im Gegenteil eine destabilisierende Funktion, denn als aus dem Kontext gerissene literarische Vorlage wird sie selbst zu einer Leerstelle, die vom Rezipienten ausgefüllt werden muß. Indem sie solchermaßen einen Erwartungshorizont aufblendet, um ihn sogleich wieder infragezustellen, wirft sie mehr Fragen auf, als sie beantwortet.³⁰ In diesem Sinne attackiert Raabe selbst die zum Klischee gewordene Vorstellung der Idylle als einen von der Umgebung abgeschlossenen Ruhepunkt, denn seine idyllischen Räume der Kindheit scheinen mit ihrer Qualität des Fluchtortes einerseits die Erwartungen des Lesers zu bestätigen, doch laufen sie andererseits der grundsätzlich passiven Ausrichtung des Genres zuwider, da sie oft aktive Anstöße für die Handlung geben. So wird zum Beispiel in den *Alten Nestern* die Erinnerung an die idyllische Kindheit in Schloß Werden für Ewald zur Motivation seiner Ingenieurtätigkeit, und Justs innere Verbundenheit mit der Kindheit führt zur Wiederherstellung der Steinhof-Idylle. In den *Akten* motiviert Veltens Bekanntschaft mit dem idyllischen Reich der Familie des Beaux seinen Entschluß, als Handelsvertreter nach Amerika zu gehen, und in *Altershausen* ist es die Erinnerung an Ludchen Bock, die Feyerabend bei seiner Jubiläumsrede aus dem Konzept bringt und ihn zu seiner Reise

³⁰Harald Weinrich erläutert die Beziehung zwischen literarischer Vorlage und Erwartungshorizont: "Der Begriff des Erwartungshorizontes, gebildet von Karl Mannheim, ist von Hans Robert Jauß in die Literaturwissenschaft eingeführt worden. Jauß verwendet ihn vor allen Dingen gattungspoetisch. Dadurch, daß sich ein literarisches Werk als einer bestimmten literarischen Gattung zugehörig vorstellt, ist es bereits vor einen Erwartungshorizont projiziert, der sich beim Leser, dem belesenen Leser natürlich, aus der Vertrautheit mit dieser Gattung gebildet hat." (30)

animiert.

Kaum hat der Leser jedoch seinen Erwartungshorizont den neuen Gegebenheiten angepaßt, wird auch diese Sicht der Idylle wieder problematisiert, denn es stellt sich heraus, daß die idyllischen Räume zwar vordergründig aktivierende Eigenschaften besitzen, doch häufig in Stagnation enden. So scheitert Ewald mit seinem Plan, Schloß Werden wieder aufzubauen, Velten kommt auch in Amerika seinem Ziel, Helene zu gewinnen, nicht näher, und Fritz Feyerabend gleitet nach der Wiederbegegnung mit Ludchen Bock in träumerische Bereiche ab. Raabe führt noch einen zusätzlichen Gesichtspunkt ein, der die Lage für den Rezipienten weiter verkompliziert. Es erfolgt eine erneute Umkehrung, indem die idyllischen Räume im Erinnerungsprozeß dadurch produktiv werden, daß die innerliche Konfrontation mit der vergangenen Idylle und ihren Störfaktoren den Erzähler motiviert, seine Lebensstellung neu zu überdenken, und anhand der idyllischen Räume Alternativen durchgespielt und latente Möglichkeiten der Handlungsebene aufgedeckt werden. Heinrich Schaumann wird aufgrund seiner Trägheit vom ganzen Ort verspottet, doch im Bereich der Roten Schanze fungiert er als der Handelnde. Velten wird von Karl bemitleidet, weil er sein Abitur nicht geschafft hat, doch auf dem Osterberg und im Reich der Familie des Beaux ist er die treibende Kraft. Bei Feyerabends Besuch in Altershausen nimmt Ludchen in den idyllischen Momenten arretierter Zeit seine führende Stellung aus der Jugendzeit wieder ein. So ist Stopfkuchen je nach Betrachtungsweise der passive Dicke oder der aktive Intelligente, Karl fühlt sich Velten einerseits auf der gesellschaftlichen Ebene überlegen aber andererseits geistig unterlegen, und auch Feyerabend wechselt Ludchen gegenüber zwischen beiden Gefühlen

hin und her. Mit dieser Technik der ständigen Schwankungen führt Raabe dem Leser die Problematik idyllischer Konzeptionen vor Augen und negiert das Klischee der Idylle als idealem Bereich, dessen Funktion darin besteht, ein positives Gegenbild zum problematischeren Umfeld aufzurichten. Er experimentiert mit den nicht realisierten Möglichkeiten des Genres, indem er Elemente, die dem Leser aus der literarischen Vorlage bekannt sind, in seine Texte einbaut, sie aber stets mit dem veränderten Kontext kontrastiert, so daß der Rezipient zu einer Erweiterung seines Erwartungshorizonts angeregt wird.³¹ Diese grundsätzliche innere Widersprüchlichkeit von ineinander verschachtelten Perspektiven führt zu einer Wechselbeziehung zwischen Urteilsbildung und Urteilsnegierung und öffnet vielfältige Möglichkeiten für die Kreativität eines skeptisch gewordenen Rezipienten.³²

Die ambivalente Haltung zahlreicher Protagonisten und Erzählergestalten aus Raabes Spätwerk angesichts des Verlusts ihrer Kindheitsidylle unterstreicht jedoch, wie traumatisch sich ein Bruch mit idyllischen Vorstellungen gestalten kann. Führt man die Analogie zwischen Erzähler und Rezipient in den späten Ich-Romanen einen Schritt weiter, stellt sich hier die für die Rezeptionsgeschichte Raabes so entscheidende Frage, wie ein weniger flexibel eingestellter Leser auf die problematischen Idyllen Raabes

³¹Iser argumentiert in "The Reading Process," daß eine verfremdende Strategie eine Aktivierung des Lesers zufolge hat: "This defamiliarization of what the reader thought he recognized is bound to create a tension that will intensify his expectations as well as his distrust of those expectations." (288)

³²Iser hebt in "The Reading Process" die produktive Seite einer Verunsicherung des Lesers durch Literatur hervor: "The efficacy of a literary text is brought about by the apparent evocation and subsequent negation of the familiar. What at first seemed to be an affirmation of our assumptions leads to our own rejection of them, thus tending to prepare us for a re-orientation. And it is only when we have outstripped our preconceptions and left the shelter of the familiar that we are in a position to gather new experiences." (290)

reagiert. Ermöglichen die Texte es ihm, wie Eduard "den Kopf aus der Geschichte zu ziehen" (BA 18: 200) und die idyllischen Versatzstücke als bare Münze zu nehmen? Auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage ist eine genauere Analyse der Reaktionen Eduards und Krumhardts auf die Problematisierung ihrer Kindheitsidyllen aufschlußreich, denn sieht man diese beiden Gestalten als Verkörperung des von Raabe anvisierten typischen bürgerlichen Lesers, ließe sich argumentieren, daß Raabe hier stellvertretend die möglichen Reaktionen auf einen solchen Frontalangriff auf die Kindheitserinnerungen, das Selbstwertgefühl und die Sicherheit der bürgerlichen Lebensweise vorführt.

In unterschiedlichem Maße demonstrieren beide Erzählergestalten Fluchttendenzen angesichts der unerwünschten Attacke auf ihre Klischees. Bei Eduard handelt es sich um ein direktes Fortlaufen vor den Konsequenzen der Enthüllungen, wenn er beim Abschied die Rote Schanze aller entgegengesetzten Beweise zum Trotz aufgrund ihrer äußerlichen Qualitäten wieder gedanklich in idyllische Zusammenhänge einordnet: "Es waren nur zwei helle Pünktchen, aber sie waren da in der sonnenhellen, grüngoldenen Heimatslandschaft. Er [Stopfkuchen] stand auf seinem Wall in seinem Sommerschlafröck und hatte sein Tüchlein bei sich - ebenso sicher wie seine lange Philisterpfeife." (BA 18: 205) Zwar ist Karl Krumhardt Eduard vom intellektuellen Standpunkt her bedeutend überlegen, doch hat auch seine Aufgeschlossenheit ihre Grenzen, wie ein Kommentar zur Schreibsituation verdeutlicht:

Wenn ich ans Fenster trete und nach der nächsten Gaslaterne hinübersehe, kann ich mich nur schwer von dem schönen Schauspiel losreißen: von allen Naturerscheinungen bringt der Schneefall (*vom warmen Zimmer aus* gesehen) die *bebaglichsten* Bilder und *Traumminuten* mit sich. Der Schnee wärmt. Ich kenne Leute, egoistische Zärtlinge, die es sich *bebaglich* vorstellen, von ihm zugedeckt

als haus- und heimatloser, hungriger Wanderer auf der Landstraße müde einzuschlafen und *sich aus der ungemütlichen, bitteren Wirklichkeit sanft hinauszuträumen*." (BA 19: 310, meine Hervorhebungen)

Zwar kritisiert Krumhardt eine solche Haltung, doch könnte man argumentieren, daß er in ähnlicher Weise vom sicheren Blickwinkel seiner behaglichen bürgerlichen Existenz aus Veltens Leben und seinen einsamen Tod beobachtet. Seine Faszination besitzt notgedrungen ein voyeuristisches Element, so daß sich die Frage stellt, ob nicht auch der Schreibprozeß die Fluchtenden des Erzählers begünstigt. Es ist auffällig, daß der Rückzug aus dem sozialen Umfeld für Raabes Erzählergestalten eine notwendige Komponente des Erinnerungsprozesses darstellt. So ist Eduard durch die Reise von seiner Familie getrennt und unterhält auch zu den Schiffspassagieren keinen Kontakt, Krumhardt sondert sich gegen den Widerstand seiner Frau in seinem Arbeitszimmer von seiner Familie ab, und bei Feyerabend schließlich resultiert die Isolation zum einen aus dem Tod seiner Familie und zum anderen aus der Trennung von seiner Schwester Karoline. Wie besonders an den monologischen Fragen deutlich wird, handelt es sich bei dem Schreibakt weitgehend um eine Beschäftigung mit der eigenen Person, bei der die Aufzeichnungen an die Stelle der Kommunikation mit einem Gegenüber treten. Karl Krumhardt spricht diese Funktion direkt an, wenn er betont, er lege die Akten an "zu eigenster Seelenerleichterung und aus tiefgefühltem Bedürfnis nach einem, nach etwas, das einen ruhig anhört, aussprechen läßt und nicht eher dazu redet, bis das Ganze vorliegt." (BA 19: 218)³³ Im Schreibakt wird sozusagen versucht, einen privaten idyllischen Erinnerungsraum zu

³³Besonders deutlich wird der Selbstbezug auch im Fall von Ebert Pfister, dessen Frau als ZuhörerIn dadurch ausfällt, daß sie entweder über seinen Erzählungen einschláft oder sie nicht begreift. Áhnlich isoliert sind auch Erzählergestalten wie Fritz Langreuter und im Frühwerk bereits Johannes Wacholder.

schaffen und ein alternatives Kommunikationssystem zwischen Erzähler und Ersatzgegenüber zu errichten. Auch die Tatsache, daß sich während des Schreibens die Krise des Erzählers verschärft, negiert nicht diese Trostfunktion der Aufzeichnungen, denn an die Stelle einer direkten Auseinandersetzung mit der unbequemen Vergangenheit rückt der Versuch, die aufgeworfenen Probleme ins Literarische zu verlegen. Diese Tendenz wird besonders bei Eduard deutlich, der Stopfkuchen gegenüber verstummt und erst in der sicheren Umgebung seiner Schiffskabine die Aufzeichnungen beginnt. Ein Erzählerkommentar in *Pfisters Mühle* verdeutlicht, daß der Schreibakt durchaus in der Lage ist, die Funktion einer 'letzten Idylle' zu erfüllen: "Ich werde auch jetzt nur Bilder, die einst Leben, Licht, Form und Farbe hatten, mir im Nachträumen solange als möglich festhalten!" (BA 16: 164) In diesem literarischen Rückzug in die Innerlichkeit sind die Aspekte des Irrealen, der "sonnigen" Vergangenheit und der Melancholie mit der Darstellung des "letzten Augenblicks" der Idylle verknüpft. Raabe hebt den Fluchtcharakter des Schreibprozesses allein durch den Umstand hervor, daß die idyllischen Erinnerungsmomente mit ihren Verklärungstendenzen in den späten Ich-Romanen eine herausragende Stellung einnehmen, so zum Beispiel wenn Velten in Krumhardts Aufzeichnungen bezeichnenderweise vorwiegend in den idyllisch besetzten Szenen auf dem Osterberg, im Zauberstübchen des Beaux, der Wohnung der Frau Feucht und in seinem Elternhaus etwas über sein Inneres preisgibt. Aufgrund seiner nostalgischen Grundrichtung tendiert Krumhardt dazu, eine kritische Analyse an diesen Stellen zu unterlassen und zum Beispiel nicht der Frage nachzugehen, warum Velten bei der Familie des Beaux eine Gemeinschaft Gleichgesinnter findet, nur um sie dann freiwillig zu

verlassen. Statt dessen konzentriert er sich auf melancholische Betrachtungen über die Möglichkeiten einer Beziehung zwischen Velten und Leonie.

Da die wachsende Kritikfähigkeit der Raabeschen Gestalten solchermaßen stets mit der Sehnsucht nach dem Verharren in der Idylle gekoppelt erscheint, kommt dem Leser die Aufgabe zu, sich für eine dieser einander entgegengesetzten Textstrategien zu entscheiden und das Leerstellenpotential der Texte in Übereinstimmung mit seiner Wahl zu füllen. Im Falle eines Neuerungen aufgeschlossenen Rezipienten wird es zu einer Revision des durch die literarische Vorlage gesetzten Erwartungshorizonts kommen, so daß der Blick frei wird für Raabes produktive Verarbeitung der Idylle. In diesem Falle wäre es Raabe gelungen, den Leser durch den Rückgriff auf idyllische Versatzstücke zu mobilisieren, d.h. einen Rezeptionsprozeß in Gang zu setzen, der der statischen Natur des Genres zuwiderläuft.

Ist der Leser jedoch nicht bereit, sich auf die experimentellen Erzähltechniken Raabes und damit auf eine Veränderung seines Erwartungshorizonts einzulassen, steht ihm wie Eduard die Möglichkeit offen, die Irritationsmomente herunterzuspielen und sich statt dessen auf die nostalgischen Stimmen im Text zu konzentrieren. Die bipolare Struktur der Texte, die die Vergangenheit positiv von den Mißständen der Gegenwart abhebt, fungiert dabei als möglicher Wegweiser für eine einseitige Rezeption, die die Problematik der geschilderten Idyllen nur periphär wahrnimmt. Der nostalgische Ton, der weite Strecken der Raabeschen Texte prägt, ist sehr ansprechend für einen Leser, der die Fragwürdigkeit der "hübschen Idylle" zugunsten eines Schwelgens im "letzten Augenblick" vernachlässigt. Der Bruseberger, der zumindest aus Alexander Rodburgs Sicht der Inbegriff eines

idyllischen Menschen ist, artikuliert eine solche Haltung:

Es ist eben der letzte Augenblick der hübschen Idylle! Wir halten nichts auf, was kommen soll und muß, und möchten höchstens *den* wohl einmal sehen, der das könnte! Solange sich das Gute und Behagliche gibt, nehmen wir's; und ist es vorbei damit, nun, so sehen wir uns nach einem andern Halt im veränderlichen Dasein um, wie die Mutter Schubach sagt. Keiner kriegt's ja doch anders fertig, und wer's probiert, ist noch nimmer mit seinen Mühen, Sorgen und Ängsten auf die Kosten des Vergnügens und Behagens, das er sich von dem festgehaltenen Zustande fernerhin versprach, gekommen. Auch der Bruseberger, [...] ist dieser Meinung, und der Bruseberger ist ein kluger Mann, ein weiser Mensch! (BA 15: 250)

Es ist nicht verwunderlich, daß eine Figur wie der Bruseberger eine passive Reaktion auf den drohenden Untergang der Idylle predigt, doch es überrascht, daß selbst die Vertreter einer kritischen Einstellung der Kindheitsidylle gegenüber keine alternative Position formulieren. Anhand des Lebensschicksals der Jugendfreunde wird durchgespielt, was passiert, wenn jemand die Störfaktoren in der vermeintlichen Heimatidylle zum Anlaß nimmt, in radikale Opposition zu ihr zu treten. Besonders bei Heinrich Schaumann und Velten Andres handelt es sich um 'maßlose' Menschen, die mit den Beschränkungen der Kindheitsheimat in Konflikt geraten und sich selbst als Schreibobjekte noch dem Versuch des Erzählers, sie in konventionelle Formen der Darstellung zu zwingen, widersetzen. Trotz ihrer oppositionellen Haltung beinhaltet ihr Auszug aus dem Heimatort jedoch zugleich einen Rückzug, der eine anhaltende innere Verbindung zur Kindheit verrät. So verschanzt sich Stopfkuchen seinem Kindheitsideal gemäß in egozentrischer Weise auf der Roten Schanze und brütet über seinen langjährig gehegten Rachegehlüsten. Trotz seiner verzweifelten Befreiungsversuche kann sich auch Velten weder von seiner unerfüllten Jugendliebe, noch von den emotionalen Erinnerungen an sein Elternhaus lösen und verkriecht sich die letzten Monate seines Lebens Kinderbücher-lesend in der Wohnung der

Ersatzmutter Frau Feucht.³⁴ Ludchen Bock schließlich lebt in seiner Kindheitswelt nur um den Preis der Verstandeslosigkeit.

Die Tatsache, daß es mit Stopfkuchen und Velten selbst den wortgewandtesten Kritikern von Idyllisierungstendenzen, die idyllische Begriffe systematisch als Provokation einsetzen, letztendlich nicht gelingt, eine alternative Lebensform zu entwickeln, unterstreicht Raabes Situation als Autor der Umbruchzeit vom neunzehnten Jahrhundert zur Moderne. In den gesellschaftlichen Außenseitergestalten und den Erzählerfiguren seines Spätwerks werden die Grenzen der Klischees von der behaglichen Idylle evident, so daß er in dieser Hinsicht kaum in eine literarische Epoche paßt, deren Ziele Jeffrey Sammons folgendermaßen definiert: "the function of realism was to assure the middle class of the rightness of its collective view of things and buoy up its confidence." (*Alternative Community* 334) Über eine solche Weltsicht, wie sie zum Beispiel in Gustav Freitags *Soll und Haben* vermittelt wird, geht Raabe weit hinaus, doch schreckt er trotzdem vor einer eindeutigen Kritik zurück, denn er sieht sich selbst als einen Schriftsteller an, dessen Einstellung zu den Spannungen zwischen überkommenen Traditionen und neuen Perspektiven von Ambivalenz geprägt ist. Die Tatsache, daß Raabe sich gerade in seinen letzten Werken immer stärker mit dem Thema der ambivalenten Idylle beschäftigt und diese von immer neuen Seiten beleuchtet, zeigt die zentrale Stellung dieses Themenkomplexes für seine dichterische Gestaltung. Als bürgerlicher Schriftsteller des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts sah er das Ende einer Epoche kommen, in der

³⁴Irmgard Roebeling argumentiert psychoanalytisch: "Verstärkt durch den Namen "Feucht" der Ersatzmutter bekommt dieser letzte Akt die Bedeutung einer Reuterination." (127-128)

traditionelle literarische Vorlagen wie die Idylle noch einen Wert als adäquate dichterische Darstellungsform und bürgerliches Ideal besaßen, doch wollte er an den neuen Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts nicht teilnehmen.³⁵ Indem seine Romane - wenn auch unter kritischen Vorzeichen - den "letzten Augenblick der hübschen Idylle" schildern, ergibt sich eine rückwärtsgerichtete Einstellung, wie sie sich im Bild des idyllischen Friedhofs konkretisiert, der eine Oase des Grünen inmitten einer sich rapide verändernden Umwelt darstellt. In den *Akten des Vogelsangs* tröstet sich Vater Krumhardt angesichts seines Wegzugs aus einer Grünen Gasse, die ihr Signifikat verloren hat, mit dem Gedanken an einen verbürgten Rest idyllischen Eigentums: "Unsere Plätze im letzten Grün des Vogelsangs haben wir sicher auf dem Papier bei der Friedhofsverwaltung." (BA 19: 321) Dort sind die Alten aus dem Vogelsang noch alle beieinander, und selbst die idyllische Aussicht besteht noch wie früher: "Dicht neben seinem [Veltens] Vater war dem meinigen die Grube gegraben (Nachbar Hartleben lag nur ein paar Schritte weiter ab, und der übrige Vogelsang, hier noch immer im Grün und mit der Aussicht auf den Osterberg und Schluderkopf, rundum)" (BA 19: 340). Als letzter Ersatz für den verlorenen idyllischen Garten und das mit der Idylle verbundene Gemeinschaftsgefühl fungiert paradoxerweise der Friedhof. Die Haltung von Pfisters Schwiegervater, der von dem Gedanken besessen ist, als Leiche mit dreißigjährigem Besitzrecht dem Fortschritt, d.h.

³⁵Raabe weigert sich, nach seinem 1899 erschienenen Roman *Hastenbeck* noch weiter zu veröffentlichen, mit dem Argument, er wolle kein Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts sein: "Ich gehöre dem neunzehnten Jahrhundert an, mit 1899 schließt meine literarische Tätigkeit ab." (E4: 223 Theodor Rehtwisch, 20.7.1906); "Das 19te Jahrhundert sehe ich übrigens mit Wehmuth scheiden. Wer vom Jahr 1831 herkommt, der ist eben so mit ihm verwachsen, daß ihm das neue Saekulum als etwas erscheint, zu dem er nie mehr recht gehören wird, in welchem er sich unter Fremden, Unbekannten usw. herumdrücken muß und, in die Ecke geschoben, höchstens als eine interessante Kuriosität aus vergangener Zeit betrachtet wird." (E2: 410 Brief vom 2.1.1900 an Edmund Sträter).

den städtischen Bauplänen, zu widerstehen, unterstreicht die Passivität einer solchen Reaktion auf die Veränderungen der Umwelt. Nur im Tode erscheint die Idylle noch als möglich. So hebt der Erzähler in *Meister Autor* angesichts der Zerstörung des Gartens die idyllischen Qualitäten des Friedhofs hervor: "Im schönsten Grün lachte der Garten der Toten über die verschwundenen Gärten der Lebendigen; er allein hatte seine Blumen und Vögel und Schmetterlinge behalten, der Ort der Verwesung!" (BA 11: 84-85) Diese letzte Konsequenz in dem für Tote reservierten letzten idyllischen Garten verdeutlicht die fehlende Zukunftsperspektive in Raabes Spätwerk. Denn wie sehr Raabe auch die "hübsche Idylle" problematisieren mag, schafft er doch immer wieder gerade solche Erzählergestalten und Protagonisten, die ihrem "letzten Augenblick" nachtrauern, eine Haltung, die immer einen Blick nach rückwärts bedingt.

Mit dieser Weigerung, eindeutig Partei zu ergreifen, die sich auch erzähltechnisch in der bipolaren Struktur der Texte, der Interpunktion und der Bevorzugung von Wortfeldern irrationaler Prägung niederschlägt, kommt Raabe den Nostalgietendenzen seines Publikums entgegen. Man könnte ihm dies zum Vorwurf machen, da er auf diese Weise indirekt eine regressiv ausgerichtete Rezeption geradezu herausfordert. Daß es sich hierbei nicht lediglich um eine hypothetische Gefahr handelt, bezeugt Raabes Rezeptionsgeschichte, deren Kurzschlüsse im Folgenden aufgezeigt werden sollen.

VIERTER TEIL

4. "QUELENGERIESEL UND STOCKPRÜGEL": IDYLLE UND AGGRESSIVITÄT IM SPIEGEL DER REZEPTION

Ein eindimensionales Lesen, das die in die Idylle eingebauten Störfaktoren nicht zur Kenntnis nimmt, bestimmte jahrzehntelang die Rezeption des Raabeschen Werkes. Die 1911 gegründete *Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* orientierte sich weitgehend an Rezeptionsmustern, in denen idyllische Aspekte als literarische Versatzstücke fungierten, die eine traditionelle Sicht des Dichters rechtfertigten. In den Interpretationen zu Raabes Werken konzentrierte man sich deshalb auf die Sehnsucht nach der verlorenen idyllischen Welt, die die in die Texte eingebaute Kritik an der Idylle abschwächt, und stilisierte Raabe zu einem Dichter der inneren Werte, dessen Hauptfunktion darin bestand, als Führer durchs Leben zu weisen. Die Tatsache, daß man Raabe als Menschen, nicht etwa als Künstler in den Mittelpunkt der Betrachtung rückte, erklärt den betont emotionalen Ton, der in den *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* herrscht, ebenso wie die ablehnende Haltung allen literaturkritischen Analysen gegenüber. Man meinte, den Wünschen des Dichters selbst zu folgen, der sich, wie der Freund Raabes und erste Präsident der Raabe-Gesellschaft, Oberschulrat Dr. Wilhelm Brandes, berichtet, positiv zum Konzept einer gefühlsmäßig ausgerichteten Vereinigung geäußert hatte: "Das ist ein Gedanke. Nur keine gelehrte! - Mögen meine Freunde sich denn einmal zusammenschließen! Das wäre schön..." (E4: 296).¹ Nach dem Selbstverständnis der

¹Die Ergänzungsbände 2,3 und 4 der Braunschweiger Ausgabe, im Folgenden als E2, E3 und E4 gekennzeichnet, enthalten Briefe (E2 und E3) bzw. Aufzeichnungen der Zeitgenossen (E4).

Gesellschaft, die nach der Goethe-Gesellschaft zur zweitgrößten literarischen Vereinigung Deutschlands wurde, sollte die Lektüre der Raabeschen Werke dem Eingeweihten Eintritt in ein Reich der Innerlichkeit verschaffen, in dem sich alle positiven Qualitäten des Gemüts ungehindert entfalten konnten. Eine nähere Beschäftigung mit den Publikationen der Raabe-Gesellschaft in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens deckt jedoch eine Tendenz zu aggressiv-nationalistischen Tönen auf, die in ihrer Mischung mit idyllischen Elementen auf den ersten Blick ein Paradox darstellt. Man fragt sich, wie ein abgeschlossener Bereich der Stille und der Harmonie mit einer scharfen ideologischen Polemik gekoppelt werden kann, die eine problemlose Gleichschaltung der Raabe-Gesellschaft in den Jahren des Dritten Reiches ermöglicht.

Die Nachwirkungen der ideologischen Dienstbarmachung idyllischer Aspekte in der Interpretation von Raabes Werk sind bis heute zu spüren, denn deren unglückselige Verknüpfung mit aggressiven Tönen hat in der neueren Raabe-Rezeption zu einem hartnäckigen Vorurteil gegenüber der Behandlung idyllischer Themenkomplexe geführt. Diese sich seit den sechziger Jahren entwickelnde neue Sicht des Dichters brach vollständig mit den Rezeptionsmustern der älteren Interpreten, indem sie durch genaue Textanalysen gerade 'moderne' Elemente wie Raabes Experimentieren mit narrativen Strukturen in den Vordergrund rückte.² Indem man Raabe als Vorläufer der Moderne postulierte, sollte der Dichter von den negativen Assoziationen seiner früheren Rezeption

²Symptomatisch für diese neue Ausrichtung sind der Titel einer bahnbrechenden Sammlung von Interpretationen zu Raabes Werk, *Raabe in neuer Sicht* (hg. von Hermann Helmers) und Helmers Klassifizierung des Dichters als "Linksintellektuellen" (*Wilhelm Raabe* 13).

befreit werden. Da es sich bei der Idylle mit ihren Konnotationen des Traditionellen und Weltabgewandten um einen besonders belasteten Bereich handelte, wurden idyllische Aspekte in Raabes Werk entweder ignoriert oder ausschließlich im Kontext ihrer Zerstörung gesehen.

Mein Ziel ist es demgegenüber, mit Hilfe einer Untersuchung der in den *Mitteilungen* geführten Diskussion um das Werk des Dichters zu erforschen, inwiefern Raabes ambivalente Einstellung der Idylle gegenüber Licht auf die Tatsache werfen kann, daß sein Werk sich für ideologische Manipulationen angeboten hat. Es wird in diesem Zusammenhang unumgänglich sein, wiederholt Seitenblicke auf das politische Umfeld, aus dem die Interpreten hervorgegangen sind, zu werfen, denn die Diskussionen der Raabe-Gesellschaft sind Teil eines umfassenden Diskurses mit weitreichenden ideologischen und politischen Implikationen. Hierbei handelt es sich um die politische und ästhetische Auseinandersetzung zwischen Moderne und Anti-Moderne, zu der Raabe als Autor des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts in seinen Werken wiederholt Stellung nimmt, eine Diskussion, die sich in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend verschärft.

4.1. Innerlichkeit

Ein zentrales Schlagwort, das die frühen Publikationen der Raabe-Gesellschaft durchzieht, ist die Innerlichkeit, eine Kategorie, die idyllischen Vorlagen entnommene Elemente zusammenfaßt. In immer neuen Abwandlungen erscheinen die Begriffe *Stille*, *Herz*, *das Kleine* und *das Glänzende*. So lautet ein 1937 in den *Mitteilungen* veröffentlichtes

Lobgedicht auf Raabe: "Das Schlichte ist Dir lieb. Du siehst dahinter / das Gold des Herzens, das sich scheu verbirgt [...]. Du zeigst uns eine Krone, / die stille, aber echt und ewig glänzt." (Otto Ostertag 70) Hier finden sich gerade die Aspekte, die besonders im Zusammenhang mit Kindheitserinnerungen des Erzählers in Raabes Werk erscheinen. Wie ich in den ersten Teilen meiner Untersuchung zu zeigen versucht habe, vergegenwärtigt sich der Erzähler in oft nostalgischer Rückschau das Sonnige der Vergangenheit, das erfüllte menschliche Bindungen mit einschließt.

Daß diese Elemente aber zugleich eine Flucht aus der Realität implizieren, wird in einem zweiten Gedicht mit dem Titel "Zum Raabefest" besonders deutlich: "Rauh drängt die Gegenwart von allen Seiten, / ein jeder Tag bringt Hader und Geschrei. / Doch wir, die heut zu deinem Feste schreiten. / Gehn unbekümmert still dem Lärm vorbei. / Wir hören andre Klänge uns geleiten; / In ihrem Umkreis wird die Seele frei." (Agnes Meyner 1921: 73) Der stille Bereich der Seele wird deutlich von Lärm und Hektik, die das Leben der Gegenwart prägen, abgegrenzt. Daß es sich bei diesen Gedichten keineswegs nur um die Produkte eines übertriebenen Gefühlsüberschwangs handelt, wird in der Erklärung der Düsseldorfer Ortsgruppe über ihre Ziele deutlich, die einer Anbetung und Mystifizierung der Raabeschen Innerlichkeit gleichkommt:

Was in uns denkt, im Tiefsten fühlt und strebt, wollen wir in schönen Stunden der Gemeinsamkeit fest auf den Meister hinrichten, in ihm, dem Uerschöpflichen, uns sammeln und erhöhen, ja uns *finden*, im fortschreitenden Begreifen seiner Art und Sendung.

Kurz, wir wollen in Raabe *uns selbst*: unser verborgen Wesen und Leben, unsere, durch den äußeren Tag nie befriedigte, weil zeitüberlegene Innerlichkeit - jenseits des empirischen und mit Namen, Straße, Haus- und Steuernummer begabten staatsbürgerlichen Individuums. (Ernst Bösser 1924: 26)

Mit einem derartigen Angriff auf die Empirie, die eine rationalistische Weltsicht begründete, werden die Ideale der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts explizit zurückgenommen. In der Ablehnung des Staatsbürgers, des 'Citoyen', offenbart sich das akut Antipolitische dieses Raabeschen Reiches der Innerlichkeit, das ein bewußt irrationales Menschenbild kultiviert und auf die Ideale der Romantik zurückgreift. In Anlehnung an diese frühere Gegenströmung gegen den Rationalismus wendet man sich zur Natur und zum Volkstum, um die innere Gespaltenheit des modernen Menschen zu überwinden. Es ist bezeichnend, daß in diesem Programm der Selbstfindung eine zentrale Stellung eingeräumt wird,³ denn ähnlich wie Raabes Held Velten Andres, der Fluchtbereiche sucht, in denen er "bei sich" sein kann,⁴ wollen die Mitglieder der Ortsgruppe sich selbst finden und durch eine Rückbesinnung auf die Raabesche "Sendung" der Dichotomie der Moderne entfliehen.

Gelingt es mit Hilfe eines geistigen Abwehrmechanismus, die jenseits der Idylle liegenden Anforderungen des modernen Zeitalters auszuklammern und die Sehnsucht nach Geborgenheit und Heimatverbundenheit in die Idylle hineinzuprojizieren, kommt der Beschäftigung mit dem Dichter eine trostpendende Funktion zu.⁵ Walter Voigts "Lese Frucht aus einem Kriegstagebuche" ist ein typisches Beispiel für eine solche

³Vgl. die von Ernst Bösser, dem Mitbegründer und langjährigen Kassenwart der Düsseldorfer Ortsgruppe, vorgenommenen graphischen Hervorhebungen im Text.

⁴Velten fühlt sich im Zauberstübchen der Geschwister des Beaux "so bei sich wie früher bei Hartleben im Vogelsang und jetzt bei der Frau Fechtmeisterin Feucht." (BA 19: 287)

⁵So sieht sich die Düsseldorfer Ortsgruppe als einen "das lange bange Dunkel des deutschen Winters tröstlich-warm uns erhellenden '*Lebensbund*'" (Bösser 29), und auch Dr. Owlglass hebt in seinen "Erinnerungen an Raabe" hervor: "Mir aber hatte er die Pforte in ein Land erschlossen, wo ich mich aufgehoben und daheim fühle wie nirgends sonst." (1931: 695).

trostsuchende Rezeption des Raabeschen Werkes, die sich an idyllischen Klischees orientiert:

Bei all dem Wirrwarr lese ich *Die Leute aus dem Walde* von Raabe. Wenn je ein Mensch uns jetzt zu *trösten* vermag und uns mit seiner *Innerlichkeit* immer wieder zum Lachen und zum Weinen bringt und eine gute Portion *heimatliche Luft* mit dem feinen humorvollen Empfinden ernstest Menschentums in seinen wunderlichen Gestalten vermittelt, so ist es *unser alter Wilhelm Raabe*, den ich mit ganz besonderem *Behagen* in diesen *empfindungsmageren Zeiten* genieße, mit dem man sich am schnellsten und sichersten *über die häßliche, widerwärtige Gegenwart hinwegsetzt* und einmal wieder Einkehr hält in *eine alte längstvergangene Zeit friedlichen Daseins*. (geschrieben am 18.12.1917, veröffentlicht in den *Mitteilungen* von 1939: 120-121, meine Hervorhebungen)

Voigts Gegenüberstellung von Raabes Welt und der "empfindungsmageren" Gegenwart zeigt, wie schematisch eine solche Weltsicht mit dem Begriff des Gefühls umgeht, denn es wird vollkommen unterschlagen, daß es auch in der modernen zeitgenössischen Literatur in Form des Expressionismus durchaus eine Intensität des Gefühls gibt. Eine dermaßen voreingenommene Einstellung jedoch kann innere Werte nur gekoppelt mit den von mir bereits in den ersten Teilen dieser Untersuchung angesprochenen idyllischen Aspekten des Behagens, des Heimatgefühls, des Rückwärtsgerichteten und der gedanklichen Flucht in eine vergangene Epoche friedlicher Existenz erfahren.

Auf den heutigen Raabe-Leser muß ein solches Rezeptionsmuster befremdlich wirken. Angesichts der Tatsache, daß besonders die vielen historischen Romane und Erzählungen die Grausamkeit kriegerischer Handlungen thematisieren und ein großer Teil der Werke um das Leiden des Individuums in und an der Welt kreist, erscheint es als abwegig, Raabes Werk eine beruhigende und trostspendende Funktion zuzuschreiben. Während des Leseprozesses sind offensichtlich vom Rezipienten Selektionsentscheidungen

getroffen worden, die sich an einer unkritischen Übernahme idyllischer Folien orientiert haben. Anstatt die von Raabe in die idyllischen Bereiche eingebauten Irritationsmomente wahrzunehmen, ist es zu einer Identifikation des Rezipienten gerade mit den Erzählergestalten und Charakteren gekommen, die Sehnsucht nach einem Rückzug aus den Anforderungen der Gegenwart in einen harmonischen Bereich der Stille empfinden. Die von Raabe komplex angelegte Beziehung zwischen Idylle und Außenbereich ist damit offensichtlich vom Rezipienten nicht nachvollzogen worden. Statt dessen hat eine Gleichsetzung mit den eigenen Vorstellungen von einem Dualismus zwischen einem positiven Reich der Innerlichkeit und der als negativ bewerteten Umwelt stattgefunden, die zur Folge hat, daß alle kritischen Elemente aus der Idylle ausgeklammert und in den negativen Gegenbereich übertragen werden.⁶

Aufgrund dieser Überbetonung des Stellenwertes idyllischer Elemente, die von einer stark emotionalen Ausrichtung begleitet ist, kommt es zu einer Fehlsteuerung des Leseprozesses, denn innerhalb dieses Interpretationssystems sieht man Parallelen zwischen den Problemen der eigenen Gegenwart und Raabes Texten, die häufig Umbruchzeiten thematisieren, in denen die Umwelt radikalen Veränderungen unterzogen wird. Wie ich in früheren Kapiteln zu erläutern versucht habe, leiden zahlreiche Erzählergestalten und Protagonisten unter der mit der Veränderung einhergehenden Nivellierung aller überkommenen Werte und begegnen ihrem Gefühl der Hilflosigkeit mit dem Versuch einer Flucht in eine idyllische Welt der Erinnerung. Im verlorenen Kindheitsparadies und in den

⁶Ein typisches Beispiel für diese Art von Umschichtung ist die Deutung von Alexander Rodburgs Kritik an der Heimatidylle in *Prinzessin Fisch*, die in eine negative Reflexion über den Zweifler umfunktioniert wird. (Blumenberg 119)

Fluchtorten mit ihren irrationalen Aspekten soll zumindest in nostalgischen Erinnerungen eine heile Welt errichtet werden, die noch den Zauber einer vergangenen besseren Ordnung bewahrt.

Die im Umfeld der Raabe-Gesellschaft erscheinenden Rezipienten leben in einer Zeit, in der die von Raabe kritisierten negativen Folgen des industriellen Fortschritts und der gesellschaftlichen Umwälzungen verstärkt zutage treten. Vor diesem Hintergrund wird es verständlich, daß man die in die Idylle eingebauten Probleme nicht wahrhaben will, sondern angesichts der eigenen Unsicherheit Trost in Raabes vermeintlichem Reich der Innerlichkeit sucht. Indem man sich auf Elemente wie die Nostalgie konzentriert, die einer kritischen Rezeption oft im Wege stehen, kann Raabe zu einem Bewahrer vergangener Werte erklärt werden. Zugleich wird damit der Weg eingeschlagen, der sich später als so katastrophal für den Ruf des Dichters erweisen sollte. Wie ich anhand von Raabes Spätwerk herauszuarbeiten versucht habe, konstituiert sich die Idylle in ihrer Funktion als Gegenbild, dessen Daseinsberechtigung ohne ein durch den Außenbereich gegebenes negatives Kontrastbild infragegestellt würde. In der Rezeption aus dem Umfeld der *Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* ist dieses Gegenbild klar umrissen und mit dem Schlagwort "die Moderne" belegt. Wie in einem 1931 erschienenen Aufsatz des unter dem Pseudonym Dr. Owlglass veröffentlichenden *Simplicissimus*-Redakteurs Hans Erich Blaich deutlich wird, hebt man Raabe von den zeitgenössischen literarischen Strömungen ab: "Was für Namen, was für Mächte und Strömungen waren inzwischen aufgetaucht: Ibsen, Dostojewski, Nietzsche, die "Moderne" ...! Man ließ sich erregen, umtreiben, mitreißen; aber der stille, weise Meister blieb doch "der ruhende Pol in der Erscheinungen

Flucht" (695). Diese Kombination von Raabescher Innerlichkeit und einer gegen die Moderne gerichteten Einstellung bleibt nicht auf die Literatur beschränkt, sondern dehnt sich auf den politischen Sektor aus. In dem Maße, in dem das Gegenbild zur Innerlichkeit sich zu einem konkreten Feindbild verdichtet, kristallisiert sich eine ideologisch geprägte Rhetorik heraus, die zunehmend aggressive Formen annimmt.

4.2. Aggressivität

Bei der Kehrseite der Innerlichkeit handelt es sich um ein Feindbild, das aus der Sicht der älteren Forschung nicht nur die von Raabe kritisierten negativen Aspekte der Gründerzeit beinhaltet, sondern um Problemfelder aus der Gegenwart der Rezipienten erweitert wird. Da die Interpreten ihre eigenen politischen Frustrationen in dieses negative Gegenbild hineinprojizieren, überrascht es nach einer genaueren Analyse nicht, daß sich zunehmend aggressive Töne in die Diskussion einschleichen. Die auf den ersten Blick inkongruent erscheinende Verbindung zwischen Innerlichkeit und Aggressivität basiert demnach auf einer vom Rezipienten vorgenommenen Gleichschaltung zwischen eigener ideologischer Ausrichtung und der vermeintlichen Einstellung des Autors. Die von mir in einem früheren Kapitel als charakteristisches Merkmal Raabescher Erzähltechnik untersuchten Oppositionspaare von positiv erlebter Vergangenheit und negativ empfundener Gegenwart, die sich für eine solche Manipulation anbieten, werden als Wegweiser für die Rezeption eingesetzt. So stützt sich Hermann Pongs auf Raabes kritische Haltung der Umweltzerstörung gegenüber:

Hart und kompromißlos lehnt Raabe sie ab, diese neue, liberale Zeit, die mit ihrem großartigen Aufschwung der Industrien in die Landschaft einbricht, den deutschen Menschen aus dem Gefüge hebt. Er zieht sich zurück, weil ihn keiner hört, auf die andere Seite des deutschen Wesens, *die Innerlichkeit*, die er als das unveräußerliche Erbgut des deutschen Wesens spürt. ("Raabe und das Reich" 1933: 7-8)

In dieser rückwärtsgewandten Zivilisationskritik wird die Gegenwart gegen die Raabesche Innerlichkeit dahingehend ausgespielt, daß Liberalismus und Deutschtum sich als unversöhnliche Gegensätze gegenüberstehen. In den Begriffsfeldern Innerlichkeit,

deutsches Wesen und Erbe verschmelzen Landschaft und Volk zu einem von den wirtschaftlichen und politischen Neuerungen bedrohten Bereich. Anstatt "bei sich" zu sein, wird der deutsche Mensch seinem wahrhaftigen Wesen entfremdet und, um mit Pongs zu sprechen, "aus dem Gefüge gehoben." Da Raabes Hinwendung zu Erbe, Volk und Heimat als roter Faden alle Publikationen aus den ersten Jahrzehnten der *Mitteilungen* durchzieht, kann ein nahtloser Übergang zu nationalsozialistisch ausgerichteten Interpretationsmustern vollzogen werden. Wie sich die neuen Schlagworte in die Diskussion mischen, zeigt sich besonders in Heinrich Mohrs 1927 in den *Mitteilungen* erschienenem Artikel "Wilhelm Raabe und die nordische Rasse," in dem er die negativen Einflüsse der Zivilisation auf das Innere des deutschen Menschen betont:

Die Welt des 19. Jahrhunderts ist eine Mischlingswelt, die sich immer mehr abwendet von der klar gefügten einheitlichen Anschauung früherer Geschlechter; der Mensch wird durch die tausend verwirrenden Einflüsse moderner Zivilisation entwurzelt [...]. Diese "Entnordung" bedingt den Niedergang unseres Volkstums [...], das "Sichausleben" tötet langsam nordische Seele wie nordischen Leib. Nur wenige haben so klar und so früh wie Raabe diese Entwicklung, wenn auch wohl nicht ihre rassische Mitbedingtheit, erkannt, nur wenige haben wie er einen schweren Kampf gegen ihre Zeit gekämpft; er erblickte [...] seinen schweren und undankbaren Beruf darin, ein treuer Eckart seines Volks zu sein, es zu warnen vor den Gefahren, mit denen die Gründerjahre, die Industrialisierung, der wachsende Reichtum und Materialismus und der Rausch der Weltmachtstellung unser innerstes Leben bedrohten. (34-35)

Heinrich Mohr nimmt hier Raabes kritische Einstellung zu den Umweltveränderungen der Gründerzeit als Ausgangspunkt, um den Dichter einer Weltanschauung dienstbar zu machen, die sich wenige Jahre später im Kulturprogramm der Nationalsozialisten konkretisiert, das die rassische Komponente als Ursache aller negativen Entwicklungen postuliert. Raabes höchst komplexe Gestaltung der negativen Faktoren wird

unterschlagen, denn man braucht ihn als Vorbild in einem Kampf, von dem der Aufstieg bzw. der totale Niedergang des deutschen Volkes abhängt. Daß es sich bei dieser und ähnlichen Interpretationen, die Innerlichkeit und Aggressivität miteinander kombinieren und mit bei Raabe sprachlich und ideologisch keineswegs vorhandenen Konzepten operieren, nicht um eine abrupte Kursänderung, sondern lediglich um eine Anpassung an veränderte Sprachkategorien handelt, läßt sich in den Publikationen der Raabe-Gesellschaft deutlich nachvollziehen. Die Interpreten meinen daher, die immer wieder hypothetisch gestellte Frage nach Raabes Einstellung dem neuen nationalsozialistischen System gegenüber guten Gewissens bejahen zu können.

Hier läßt sich beobachten, daß es in der Einschätzung der Idylle gegenüber zu einer Schwerpunktverlagerung gekommen ist, indem es aus der Sicht der Interpreten nicht mehr ausreicht, die Werte der Innerlichkeit in einem idyllischen Bereich gegen die feindliche Umwelt abzuschotten, sondern in einem weiterführenden Schritt versucht wird, in einer aggressiven Offensive gerade diese inneren Werte als Kampfmittel gegen den Außenbereich einzusetzen. Die im feindlichen Gegenbild zur Idylle zusammengefaßten Frustrationen der Rezipienten führen folglich dazu, die Idylle ihrer ursprünglichen Natur als friedlich separatem Bereich zu entfremden. Da Raabes Kritik an der Gesellschaft seiner Zeit in ihrer Verknüpfung mit idyllischen Kategorien rückwärtsgerichtet gedeutet wird, meint man, im Sinne des Dichters zu handeln, wenn man versucht, seinem angeblichen Traum von einer in der Vergangenheit zu suchenden besseren Lebensweise in der Gegenwart die konkrete Gestalt einer konservativen Revolution zu geben. Der augenscheinliche Widerspruch zwischen Idylle und Aggressivität kann nach diesem

Rezeptionsmuster dahingehend aufgehoben werden, daß selbst die Verwendung des Raabeschen Werkes als Durchhaltepropaganda in beiden Weltkriegen nicht als abwegig erscheint. So verkündet der Vorstand der *Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 1944 zur vorläufig letzten geplanten Ausgabe der *Mitteilungen* unter Berufung auf Raabes

Innerlichkeit:

Wer im Geiste Raabes zu leben sich bemüht, dem das hohe Wort "Du Deutschlands Gewissen!" einst über das Grab nachgerufen werden durfte, kennt jetzt nichts anderes als nationale Pflichterfüllung bis zum letzten. Es [sic] wird aber auch gerade in schwerer, entscheidender Zeit nicht aufhören, sich selbst und seinen Volksgenossen nur um so inniger und tiefer immer wieder die unvergleichliche seelische Stärkung zu erschließen, die [...] aus Leben und Werk des deutschen Dichters Wilhelm Raabe unerschöpflich fließt. (2)

Bei der in der älteren Raabe-Rezeption zu beobachtenden Verknüpfung von Idylle und Aggressivität handelt es sich somit um bedeutend mehr als lediglich um eine Verirrung in einem Teilbereich der Rezeption. Statt dessen ist diese folgenschwere Kombination ein Angelpunkt für die das gesamte Werk des Dichters betreffende reaktionäre Ausrichtung der älteren Forschung, zu der es nur kommen kann, wenn man die in den Texten vorhandenen idyllischen Aspekte als Synonym für die positiven deutschen Werte schlechthin einsetzt. In diesem Zusammenhang sieht man den Dichter grundsätzlich als nationalen Propheten, als getreuen Eckart des deutschen Volkes, als deutsches Gewissen,⁷ ja sogar als "Sendboten Gottes an das deutsche Volk," wie Wilhelm Stapel, der völkisch orientierte Schriftsteller und Herausgeber des *Deutschen Volkstums*, den von ihm verehrten Meister bezeichnet (1921: 280). Da sich die *Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* seit ihrer Gründung als Hüterin des Raabeschen Vermächtnisses ansieht, besteht

⁷Vgl. u.a. Hahne, "Raabes Stellung im Dritten Reich" und Herold.

kein Widerspruch zwischen Innerlichkeit und politischer Aktion. Franz Hahne betont deshalb in Übereinstimmung mit dem Selbstverständnis seiner Gesellschaft:

Wir Raabefreunde haben, sofern wir echte Jünger unsers Meisters sind, nie Zweifel daran gelassen, daß wir nicht nur eine ästhetische und ethische, sondern auch eine nationale Bewegung darstellen. [...] Wir dürfen uns nun freudig zur nationalen Revolution bekennen in dem Bewußtsein, der wärmsten Zustimmung unsres Lebensführers sicher zu sein. Seine kerndeutschen und gehaltvollen Werke, richtig erkannt, werden beim deutschen Aufbau eine wichtige Rolle spielen. ("Raabe und die nationale Revolution" 1933: 69)⁸

Durch die Kultivierung der deutschen Innerlichkeit Raabescher Prägung soll das deutsche Volk nicht nur innerlich gesunden, sondern auch den angestrebten politischen Aufbau erreichen. So kann Franz Hahne in sich logisch abgeschlossen argumentieren: "Das deutsche Volk hat nicht nur Bücher nötig zur Befeuerung seines Willens - auch hierzu liefert Raabe seinen Anteil -, sondern auch zur Vertiefung seiner Seele." ("Raabes Stellung im Dritten Reich" 1933: 104) In ähnlicher Weise knüpft Hermann Pongs die Verbindung zwischen idyllischen Aspekten und politischer Aktion, wenn er Raabe als "Prediger der deutschen Innerlichkeit" bezeichnet, um dann fortzufahren: "Eben dieser konservative, gebundene Mensch aber, den Raabe gestaltet hat, ohne daß seine Zeit ihn wollte, der ist es jetzt, auf den die führenden Geister der Gegenwart zurückgreifen." ("Raabe und das Reich" 1933: 13)⁹ Dieser augenscheinlich widersprüchlichen Kombination von

⁸Dieser langjährige persönliche Freund des Dichters exemplifiziert die seit der Gründung vorhandene extrem konservative Richtung der Raabe-Gesellschaft. Der Braunschweiger Gymnasiallehrer Hahne war Mitglied der Kleiderseller, Raabes Stammtisch, aus dem die *Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* sich ursprünglich rekrutierte. Als selbsterklärter Spezialist in Rassefragen übersetzte er Werke des rassistischen französischen Schriftstellers Gobineau, die er auch Raabe zur Begutachtung vorlegte. Mit seiner Wahl zum Präsidenten 1932 wurde die Nazifizierung der Raabe-Gesellschaft de facto bereits ein Jahr vor der Machtergreifung vollzogen.

Innerlichkeit und Politik liegt ein Konzept zugrunde, das sich mit seiner mystischen Ausrichtung von dem Politikverständnis westeuropäischer Prägung grundlegend abhebt. Den Vorstellungen von Parlamentarismus und Demokratie wird eine nationale Bewegung gegenübergestellt, die auf der Entwicklung des deutschen Wesens, der "Vertiefung der Seele" basiert. Verdichtet sich ein so verstandenes ideales Reich der Innerlichkeit zu einem konkreten politischen Leitbild, wird auch der Kampf um die nationale Revolution idealisiert und der Widerspruch zwischen Innerlichkeit und Aggressivität aufgehoben. Was auf den ersten Blick als antipolitische Haltung erscheint, entpuppt sich somit als ein Weltbild, das der als seelenlos verteuflten rationalistischen Lebensweise das Idealbild des germanischen Menschen als positive Alternative gegenüberstellt und Aktivismus auf den Grundlagen eines so verstandenen Politikbegriffs nicht ausschließt.

In der Suche nach der Verwurzelung in der auf das Volk ausgerichteten Vergangenheit, bei der Raabe als Dichter und Mensch zum Vorbild gesetzt wird, offenbaren die Interpreten der *Mitteilungen* ihre Unsicherheit und unterschwellig vorhandene Angst angesichts einer sich verändernden Welt. Die in Raabes Werken immer wieder thematisierte Bedrohung der Idylle wird zum Sinnbild eines Deutschland, das seinen durch die rapide vollzogene Entwicklung von einer Agrar- zur Industrienation

⁹Daß es sich bei dem Stuttgarter Germanisten Hermann Pongs, der sich auch in der Nachkriegszeit durch zahlreiche Veröffentlichungen (u.a. eine Raabe-Biographie, Untersuchungen zu Kafka und das Nachschlagewerk *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*) einen Namen gemacht hat, trotz seiner ideologisch befangenen Einstellung durchaus um einen kritischen Interpreten handelt, dessen Beiträge sich von den gefühlsmäßig betonten Artikeln vieler anderer Autoren in den *Mitteilungen* qualitätsmäßig deutlich abheben, zeigt sich auch darin, daß er sich der Komplexität des Dichters bewußt ist und vor Vereinfachungen warnt: "Gewiß ist es unsere Absicht nicht und kann es nie sein, den so dunklen und tiefsinnigen Dichter hier auf eine handliche Formel zu bringen oder ihn gar als den Dichter des "dritten Reiches" anzukündigen ("Raabe und das Reich" 1933: 13).

ausgelösten wirtschaftlichen Aufschwung mit einer Vielzahl von Problemen bezahlt: Umweltzerstörung, Landflucht und das Anwachsen der Großstädte mit ihren sozialen Problemen, die besonders nach dem ersten Weltkrieg verstärkt zutagegetreten.

Eine mögliche Reaktion auf die neuen Herausforderungen stellen auf dem Gebiet der Literatur die literarischen Strömungen der Moderne und insbesondere der Avantgarde dar, die mit innovativen künstlerischen Ausdrucksmitteln experimentieren. Die in dem Organ der Raabe-Gesellschaft veröffentlichenden Interpreten stehen diesen Entwicklungen jedoch ablehnend gegenüber und verlangen demgegenüber eine Literatur, die zur Festigung der ins Wanken geratenen Traditionen beiträgt. Die säuberliche Trennung zwischen dem seelenlosen Gebilde einer Weimarer Republik und dem Ideal eines deutschen Volksstaates setzt sich auf kulturellem Gebiet in der Unterscheidung zwischen moralisch minderwertiger Zivilisation und organisch gewachsener nationaler Kultur fort. Parallel zu einem veränderten Politikverständnis entwickelt sich somit ein Kulturverständnis, das die Ideale des Humanismus und Individualismus durch ein Weltbild aus moralischen Absoluten - es fallen u.a. die Stichworte Volk, Heimat, Erbe, Rasse, Kampf - ersetzt. Es überrascht nicht, daß eine Analyse der Besprechungen zum Werk des Dichters gerade die Begriffe zutagefordert, die aus dem Diskurs der Anti-Moderne des ausgehenden neunzehnten und des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts nicht wegzudenken sind und im nationalsozialistischen Literaturprogramm ihren Höhepunkt

erfahren.¹⁰

Bei dieser Form von Zivilisationskritik handelt es sich also keineswegs um ein isoliertes Phänomen der Raabe-Forschung, sondern um eine im konservativ ausgerichteten Bürgertum virulente Reaktion auf die politischen und kulturellen Strömungen der Moderne.¹¹ Die Ausnahmestellung der *Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* im Vergleich zu anderen literarischen Gesellschaften erklärt sich vielmehr aus der Ausschließlichkeit, mit der mit diesen Konzepten hantiert wird, und aus der bereits seit der Gründung der Gesellschaft in Ansätzen vorhandenen Radikalität. Die in den Werken des Dichters artikulierte Kritik an den Auswüchsen der Gründerzeit, die an die Seite der politischen Einigung des Deutschen Reiches unter Bismarck keine korrespondierende innere Verbundenheit setzte, schien den Kampf zwischen Moderne und Anti-Moderne vorwegzunehmen.

Diese Verbindung von Erbauung an Raabes Werken und der als nationale

¹⁰Die negative Haltung gegenüber allen als "undeutsch" angesehenen Ausdrucksformen läßt sich auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst verzeichnen. Wie in Peter Parets Untersuchung der Berliner Sezession, die von vielen als Repräsentanz des Modernismus angesehen wurde, deutlich wird, werden die Anschuldigungen auf diesem Gebiet noch um den Vorwurf der Profitgier erweitert. (112) Auch Raabe teilte die Abneigung vieler seiner Standesgenossen gegen moderne Kunst, insbesondere Max Liebermann, den Präsidenten der Berliner Sezession: "Auf moderne Kunst kamen wir und auf moderne Bilder. 'Ich mag sie nicht,' meinte der Alte, 'sie ist mir unsympathisch, namentlich dieser Liebermann, der ist mir der Greuel aller Greuel.'" (E4: 219 Hans Müller-Brauel 24.6.1906)

¹¹Herman Lebovics analysiert in seiner Studie *Social Conservatism and the Middle Classes in Germany, 1914-1933* diese Sehnsucht nach idyllischen Lebensformen: "As a response of the German middle classes to the growth of industrial economy and society social conservatism was in large measure an attempt to revitalize and to update a view of society deemed by many long dead. Its proponents tried to breathe new life into the old *dreams* of an agrarian idyll, of an aristocratic morality, of corporate harmony, of national grandeur, and of crisis-free existence. They blamed the evils of the twentieth century on liberalism and capitalism as the agencies of social change which had destroyed the good society of the past - a society which none of them had really known." (217) In *The Politics of Cultural Despair* untersucht Fritz Stern anhand der konservativen Kulturkritiker Julius Langbehn, Paul de Lagarde und Arthur Moeller van den Bruck, wie diese Ideologie bereits im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert beim Bürgertum großen Anklang findet.

Verpflichtung verstandenen Aufgabe, das Anliegen des Dichters nach außen zu tragen, erklärt das Sendungsbewußtsein, das in den einzelnen Beiträgen der *Mitteilungen* immer wieder zum Ausdruck kommt. Zwar ist es selbstverständlich, daß eine literarische Gesellschaft es sich zur Aufgabe macht, für die Verbreitung der Werke des Autors einzutreten. Was jedoch bei der *Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* auffällt, ist die aggressive Weise, in der sich dieses Sendungsbewußtsein ausdrückt.

4.3. Sendungsbewußtsein

Da es ein zentrales Anliegen der konservativ ausgerichteten politischen Kräfte ist, die Jugend für ihre Überzeugungen zu gewinnen, läßt sich in den Publikationen der Gesellschaft eine starke Ausrichtung auf die Schule verzeichnen. Um Antwort auf die Frage zu erhalten, welche Sicht des Dichters dem Lesepublikum und insbesondere der Jugend vermittelt wurde, sollen eine Reihe von Artikeln untersucht werden, die sich mit der Behandlung des Raabeschen Werkes im Unterricht auseinandersetzen (1911-1939). Verdeutlicht man sich, daß ein beträchtlicher Teil der Mitgliedschaft der Raabe-Gesellschaft sich aus dem pädagogischen Bereich konstituierte, überrascht es nicht, daß dieser Themenkomplex eine zentrale Stellung in den *Mitteilungen* einnimmt.¹² Auf der praktischen Ebene lassen sich zwei Anliegen verzeichnen, die direkt auf die Unterrichtsplanung einwirken. Zum einen wird der Mangel an billigen Schulausgaben beklagt, der den Lehrer in der Wahl der Unterrichtslektüre einschränkt, und zum anderen erscheint als pädagogischer Streitpunkt die Frage, ob es möglich sei, jungen Menschen Raabes Weltanschauung zu vermitteln. In diesen beiden Punkten kommt indirekt ein grundlegendes Vorurteil zum Vorschein, mit dem sich der Lehrer ständig auseinandersetzen muß. Die fehlenden billigen Werkausgaben sind ein Indiz für die geringe Stellung des Dichters im Literaturkanon, die sich wiederum aus der Tatsache erklären läßt, daß Raabes Werk weitgehend als veraltet eingeschätzt wird. Ein beträchtlicher Teil der Artikel

¹²Wie Eugen Rüter in seiner Rezeptionsstudie deutlich macht, bildete die Raabe-Gesellschaft mit ihren fast ausnahmslos dem Mittelstand angehörenden Mitgliedern "in soziologischer Sicht eine weitgehend homogene Gruppe." (19) "In der Berufsverteilung standen an erster Stelle Lehrer, an zweiter Professoren, an dritter Juristen und an vierter Stelle Pastoren." (122)

zielt demnach auch in die Richtung, den Vorwurf der fehlenden Gegenwartsbezogenheit zu entkräften und darzulegen, daß die Beschäftigung mit dem Werk des Dichters der Jugend zum Vorteil gereichen könne.¹³ Es überrascht nicht, daß die zur Verteidigung des Dichters angeführten Argumente genau die Merkmale hervorheben, die sich unter den zuvor untersuchten Kategorien von Innerlichkeit und Aggressivität zusammenfassen lassen.

Die antizivilisatorische Tendenz, die Welt in ein positives Reich der Innerlichkeit und in einen negativen 'modernen' Bereich einzuteilen, erhält an dieser Stelle eine interessante Parallele, indem eine scharfe Trennung zwischen zwei unterschiedlichen Arten von Jugend vorgenommen wird. Die positiven jungen Menschen, die für die Raabesche Innerlichkeit ansprechbar sind, werden der Jugend der Moderne gegenübergestellt. Es wird beklagt, daß die Schüler der letzteren Gruppe sich so sehr von den Verlockungen des modernen Zeitalters haben gefangennehmen lassen, daß ihnen der Sinn für die inneren Werte des Gemüts verlorengegangen ist. Otto Brües, Feuilletonredakteur der *Kölnischen Zeitung* und Unterhaltungsschriftsteller, beklagt 1931 aus Anlaß des hundertsten Geburtstags Raabes, daß "auch der Tote, wie es scheint, einem Geschlecht verloren [geht], dem über dem Dröhnen der Maschinen das Ohr für die leisern Zwischenklänge taub wurde." (48) Demgegenüber steht eine - wenn auch kleinere - Gruppe, die sich aus Liebe zu ihrer Heimat in der Jugendbewegung engagiert und die die richtigen inneren Voraussetzungen besitzt, um für die Werke Raabes gewonnen zu werden. Wie sehr sich in

¹³Es liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, daß sich auch die neuere Raabe-Rezeption mit dem hartnäckigen Vorurteil hat auseinandersetzen müssen. Raabes Werke seien veraltet, daß jedoch dieser Vorwurf gerade aufgrund der Auswüchse der älteren Forschung gemacht wurde.

diesem Zusammenhang elitäres Denken in die Argumentation einschleicht, zeigt sich bei Karl Lorenz, der aus seiner Unterrichtspraxis heraus zu beweisen versucht, daß mathematisch ausgerichteten Naturen und jüdischen Schülern zumeist das nötige Gemüt fehlt, um eine Beziehung zu Raabe zu entwickeln ("Raabe in der Schule" 1921).

Vom elitären Denken als Ausgangspunkt ist es nur noch ein Schritt zu einer Einstellung, die mit Blick auf eine Trennung zwischen deutsch und internationalistisch-materialistisch eingestellter Jugend den Dichter konkreten politischen Zielen dienstbar macht. In diesem Kontext vermischen sich Sendungsbewußtsein und Zivilisationsfeindlichkeit zu einer untrennbaren Einheit:

Nicht für Äußerlichkeiten, äußeren Schein flammen unsere Herzen empor, sondern innere Werte, Seele und Gemüt, inneres, ewig-menschliches Sein machen uns das Leben erst lebenswert. Mit ihm [Raabe] kämpfen wir gegen die moderne Zivilisation, die das Höchste und Heiligste sowohl im Menschen, als auch in der Gemeinschaft vernichtet. [...]

Wir, die kämpfende Jugend, nehmen uns also Wilhelm Raabe zum Vorbild, der in derselben Weise wie wir gegen den zersetzenden, volkstumfeindlichen Einfluß der modernen Zivilisation und deren Folgeerscheinungen, aber für eine neue deutsche Kultur kämpft! [...] Wegbahner und Führer durch unser entmenslichtes Maschinenzeitalter zu einer neuen deutschen Zeit ist uns auch Wilhelm Raabe. (Hertel 1931: 60-61)

Eine derartige Ausrichtung auf das Gemüt hat tiefgreifende Auswirkungen auf Methodik und Zielsetzung des Unterrichts. Da es den Pädagogen weder darum geht, anhand der Raabeschen Textvorlagen die interpretatorischen Fähigkeiten der Schüler auszubilden, noch den Intellekt zu schulen, überrascht es nicht, daß die Störfaktoren der Idylle nicht registriert werden, denn nur durch eine Rezeption, die idyllische Folien unkritisch übernimmt, kann der Zweck des Unterrichts erreicht werden. In diesem Unterrichtsziel, das auf der Vernachlässigung des Verstandes zugunsten einer rein

gefühlsmäßigen Bindung an den Dichter beruht, wird ganz konkret die antirationalistische Einstellung der Interpreten deutlich, die den Intellekt dem feindlichen Bereich der Zivilisation und dagegen das intuitive Aufnehmen dem positiven Bereich der Kultur zuordnen. In dieser Betonung subjektiven Empfindens liegt zusätzlich zu den zuvor erwähnten Übereinstimmungen in der Hinwendung zu Volk und Heimat als Gegenbewegung zur Aufklärung eine weitere Verbindung zwischen völkischer Ideologie und Romantik.¹⁴ Eine solche romantisch inspirierte Lehrmethode, die das Gemüt als zentrales Kriterium des Weltbildes setzt, hat weitreichende ideologische Implikationen, denn sie unterläßt es, die Kritikfähigkeit der Schüler zu entwickeln und propagiert eine rein emotionale Reaktion nicht nur auf dem Gebiet der Literatur, sondern allen Herausforderungen des Lebens gegenüber. Sie erklärt zugleich die elitäre Einstellung, die sich in dem stets bemühten Begriff der "Raabemenschen" konkretisiert, denn da das intuitive Rezipieren auf der Basis des Gemüts im eigentlichen Sinne nicht erlernbar ist, kann die Beschäftigung mit dem Dichter lediglich die in den auserwählten Schülern schlummernden inneren Kräfte wecken. Wie Karl Lorenz erläutert, handelt es sich bei der Entwicklung zum Raabemenschen um eine fast religiöse Art der Erweckung:

Man merkt selbstverständlich sogleich, daß in die Tiefen nicht alle mit hinuntersteigen können. [...] Da, wo man im eigentlichen Sonnenlande

¹⁴Jeffrey Herf beschreibt in seiner Studie *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich* eine von romantischen Ideen beeinflusste Weltsicht: "Romanticism encouraged a preoccupation with a world of hidden powerful forces beyond or beneath the world of appearances. This was a tradition with apocalyptic visions in which a total transformation of a degenerate *Zivilisation* would occur through sudden and violent change. The *Kultur* would emerge through a purifying process of death and transfiguration." (15) In ihrer Untersuchung marxistischer und nationalsozialistischer Wertsysteme kennzeichnet Manon Maren-Griesebach den Antiintellektualismus allgemein als ein Merkmal nazistischer literarischer Wertbestimmung: "Eine Auflehnung gegen alles, was mit 'Verstand', 'Intellekt' und auch 'Geist' bezeichnet werden kann, bringt mit sich, daß Erkenntnis als rationaler Akt wenig gilt" (97).

Raabes ist, muß auch etwas Besonderes im Innern des Lesenden sein, um die Sonnennähe zu spüren, auch wenn sie noch verdeckt ist. [...] die eigentlichen deutschen Gemütsmenschen, die Parsifal-, Simplizissimus- und Faustnaturen - auch wenn sie in den Leistungen oft nur Geringes aufzuweisen hatten - wurden dann erst recht warm und spürten eine Welt, mit der sie sonst noch nicht in so wärmende Berührung gekommen waren. Da war dann - das Erlebnis, und sie waren Raabemenschen geworden. (1921: 284)

Wie sich eine solche Rezeption in der Unterrichtspraxis im Idealfall gestalten soll, zeigt der von einem Lehrer veröffentlichte Aufsatz einer Schülerin:

Es war so still um mich, und diese *Stille* ließ mich abermals aufblicken. Da saß die ganze *Familie* [...] und las. Da, in dem alten, *lieben Schaukelstuhl*, las Vater "die schwarze Galeere". [...] Mir war ganz *wunderlich* zu Sinn. [...] Wieder ein heftiger Windstoß, und damit waren meine Gedanken zum zweitenmal draußen [...].

Ich sah noch einmal das *Gewühl*, durch das ich vor wenig Stunden hindurchgeschritten. Bunte, mehr oder weniger schön ausgelegte Schaufenster, drängende Menschen, Schimpfworte, schreiende Verkäufer, knatternde Autos, klingelnde Räder, bimmelnde Straßenbahnen. Das Schwirren und Summen der rennenden oder bummelnden *Menschenmasse*. *Keinen Schritt weiter!* Und schneller als der Sturmwind bin ich wieder *daheim*, lehne mich mit *Muße* zurück und denke über die Kinder von Finkenrode und ihre Schicksale nach. (Vogel 1925: 116, meine Hervorhebungen)

Der Rezipientin ist es gelungen, sich dermaßen in den Dichter hineinzulesen, daß sie sich selbst im Sprachgebrauch an ihn anlehnt. So bezeichnet das Adjektiv "wunderlich" die berühmten Sonderlinge in Raabes Werken, die wie der Bruseberger in *Prinzessin Fisch* als "wunderliche Lehrmeister" (BA 15: 368) eine Schlüsselfunktion für den Gang der Handlung einnehmen und darüber hinaus häufig zum Sprachrohr des Dichters werden. Auch dem "Lieben" kommt eine wichtige Bedeutung zu, doch handelt es sich hierbei gerade um einen Begriff, der ähnlich wie das Gemütliche von Raabe sehr hintergründig gehandhabt wird, denn er kennzeichnet häufig die Tendenz seiner Gestalten zur Verharmlosung von Problemen - so spricht Eduard von "dem lieben [...] Freunde Heinrich

Schaumann" (BA 18: 29), und Krumhardt erwähnt die "liebe Vergangenheit" (BA 19: 355) und "die liebe Heimatstadt" (BA 19: 255). Es ist deshalb kein Zufall, daß Stopfkuchen auch diesen Begriff in seine Attacke gegen Eduards Selbstwertgefühl mit einbezieht, wenn er sich nach der Enthüllung der Mordgeschichte mit den boshaften Worten von ihm verabschiedet: "Was tut man so einem lieben, alten, fremdgewordenen Freunde nicht alles zu Gefallen, um ihm das Alte Nest wieder heimelig und vertraulich zu machen!" (BA 18: 196) In ihrer auf die Idylle fixierten Rezeption fehlt der Schülerin für eine solch komplexe Verwendung dieses Begriffes jedes Verständnis, und sie bleibt damit selbst hinter der geistig nur begrenzt flexiblen Anna Krumhardt zurück, der es immerhin gelingt, ihrer tiefen Beunruhigung über die Persönlichkeit Veltens mit dem disparate Elemente kombinierenden Ausruf: "welch ein lieber und unheimlicher Mensch!" (BA 19: 347) Ausdruck zu verleihen. Statt dessen erscheint der innere häusliche Bereich in dieser Beschreibung, die Raabes Werke geradezu als Mittel zur Förderung des Familiensinns anpreist, mit idyllischen Motiven befrachtet. Das harmonische Beisammensein der lesenden Familie in Stille und Muße gehört ebenso in dieses friedliche Bild wie der Vater im alten Schaukelstuhl, während der Mensch in der geschilderten Außenwelt als Teil einer von Lärm, Hektik, Technik und Streit umgebenen Masse seiner Individualität beraubt erscheint. Eine solche Trennung verlangt eine direkte Abwehrreaktion, die sich im Ausruf "Keinen Schritt weiter!" kundtut und mit einer Flucht in den durch die Beschäftigung mit Raabes Werken verkörperten Bereich der Geborgenheit endet. Raabe-lesend ist der Mensch auch im übertragenen Sinne daheim "bei sich."

Eine Auswertung der zahlreichen Arbeiten zur Unterrichtsmethodik fördert ein

eindeutiges pädagogisches Ziel zutage: Die Beschäftigung mit der vorbildlichen Entwicklung der Raabeschen Charaktere soll das Gemüt der Schüler derartig ansprechen, daß sie in die Lage versetzt werden, eine Gegenposition zu den zersetzenden Einflüssen der Moderne zu entwickeln. Die Interpreten heben immer wieder hervor, daß damit zugleich der Weg zu einer Stärkung des Nationalgefühls eingeschlagen wird. So argumentiert Hans Westerburg, den man aufgrund seiner vielseitigen detaillierten Studien als den auf diesem Gebiet kompetentesten Interpreten bezeichnen kann, es sei "der Endzweck alles geisteswissenschaftlichen Unterrichts, dem jungen Geschlecht zur Festigung seiner Lebensanschauung zu verhelfen." Raabe sei in diesem Zusammenhang unerlässlich, denn das Verständnis seiner Werke erzeuge "eine Vertiefung der Liebe zum Deutschtum, derart, daß der Gefühlsgehalt, in dem Weltanschauung und Ethik ruhen und den sie ausströmen, in dieser Liebe gipfelt" (Westerburg, "Wilhelm Raabe auf der höheren Schule" 1919: 289). Bei den Stichworten, die in diesem Zusammenhang auf Raabe gemünzt werden, handelt es sich um die stark emotional besetzten Begriffe Tröster, Retter und Führer, die das Ziel unterstreichen, mit Hilfe der Verbreitung von Raabes Werk zur Gesundung der Jugend und damit auf weite Sicht hin zur Gesundung des deutschen Volkes als Ganzem beizutragen. So stellt Wilhelm Börker die These von der Verbindung zwischen physischer und psychischer Gesundheit auf, zu der Raabe entscheidend beitragen könne:

Der Raabegemeinde müssen immer neue Glieder gewonnen werden, denn in diesen Dichtungen schlummern Kräfte, die noch längst nicht genügend entdeckt und gewertet sind, es sind Kräfte, an denen unser Volk sittlich gesunden kann. Denn das tut ihm ebenso not wie die körperliche Kräftigung durch Sport und Spiel. (1911: 6)

Welch entscheidende Folgen diese Kultivierung der inneren Werte des Gemüts für die großen nationalen Fragen haben kann, hebt Hans Westerburg noch deutlicher hervor:

"Raabe ist die beste Arznei für die seelische Krankheit und damit auch für alle mehr äußerlichen Leiden unseres Volkes. Nur aus dem innersten Gemüt wird unser glückliches wie unglückliches Schicksal geboren!" (*Wilhelm Raabe auf der höheren Schule* 1929: 109). Mit der Übernahme medizinischer Kategorien in die literarische Diskussion wird hier auf einen prominenten Diskurs um die "Entartung" moderner Kunst zurückgegriffen, der die sich gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts mobilisierende Opposition zur Moderne prägt.¹⁵

Als gesinnungsmäßigem Nachfolger Raabes kommt dem Pädagogen in diesem ideologischen Rahmen die Funktion eines nationalen Helfers zu, dessen Aufgabe es ist, das künftige Deutschland zu erziehen.¹⁶ Indem er mit Hilfe der Lektüre des Raabeschen Werkes die Jugend gegen die verderblichen modernen Einflüsse wappnet und ihnen das Raabesche Reich der Innerlichkeit erschließt, leistet er einen wichtigen Beitrag zum nationalen Aufbau und erfüllt damit zugleich den Traum des Dichters nach nationaler Größe. Es handelt sich demnach bei diesem Sendungsbewußtsein um ein "heiliges

¹⁵Raabes Stellung zu diesem Diskurs soll im Zusammenhang mit den Theorien der Heimatkunst anhand seiner Werke und seiner privaten Korrespondenz näher untersucht werden.

¹⁶George Mosses Untersuchung des Schulsystems belegt die zentrale Stellung der Pädagogen in der Verbreitung der völkischen Ideologie. (Vgl. das Kapitel "Education comes to the aid" [S. 149-170]).

Vermächtnis" (Karl Lorenz 286)¹⁷ von fast religiöser Intensität als Grundlage eines sich um die Persönlichkeit des Dichters konstituierenden Kults, in dem 'Raabemenschen' in der Gemeinschaft eines heimeligen 'Raabennestes' zu 'Jüngern' des 'Meisters' werden.¹⁸ Die Hinwendung zu Raabes Werken als Form einer säkularisierten Ersatzreligion des Gemüts füllt für seine Anhänger das durch den Verlust traditioneller religiöser Bindungen entstandene Vakuum und erklärt die auf den heutigen Leser so grotesk wirkende anbetungsvolle Haltung.¹⁹ Wie bei der gefühlsmäßigen Ausrichtung der Raabe-Gesellschaft können sich die Pädagogen auch in diesem Punkt auf den Dichter selbst berufen, der sie mit Aussprüchen wie "Wenn mein Reich wirklich einmal kommt, so kommt's durch die deutschen Schulmeister!!!"²⁰ dazu angespornt hat, aus veranlagungsmäßigen Gemütsmenschen neue 'Raabemenschen' heranzuzüchten. Eine genauere Untersuchung der Privatkorrespondenz des Dichters ergibt tatsächlich eine Reihe von Indizien für eine solche Sicht, doch läßt sich ähnlich wie in seinen Werken bei der

¹⁷Bei Constantin Bauer, dem langjährigen Herausgeber der *Mitteilungen* heißt es fast anbetend in Anlehnung an den Schlußsatz im *Hungerpastor*: "Wir sehen in Raabes Mahnung: Gib deine Waffen weiter, Hans Unwirsch! eine Aufforderung an uns, jene unvergänglichen Werte, die in Raabes Dichtungen ruhen, der Jugend zu erschließen, sie die *Zauberformel* zu lehren, die das *Sesam öffnet* und zu den Schatzkammern Raabescher Weisheit und Güte, freier Menschlichkeit und echten Deutschtums Einlaß gibt." (1931: 33, meine Hervorhebungen) Magische Formeln machen den Lehrer zu einer Art Hexenmeister und zeigen den vollkommenen Verzicht auf die Ratio. Dem Interpreten selbst unbewußt, wird hier bereits am Wortlaut deutlich, daß es mit 'unrechten Dingen' zugeht.

¹⁸Die religiös belastete Vorstellung einer Gemeinschaft der Erwählten wird zum Beispiel von dem Herausgeber der *Bayreuther Blätter*, Hans von Wolzogen, vertreten, wenn er dem Dichter gegenüber betont, daß "unser enger Bayreuter Kreis, bis in die Familie Richard Wagners hinein, jetzt in der Tat füglich als 'Raabennest' gelten darf, worinnen eigentümlicher Weise Abu Telfan zum Lieblings-Ei geworden und *erkoren* ist." (E4: 360-361 meine Hervorhebungen).

¹⁹Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum die Raabe-Gesellschaft literaturkritische Analysen des Raabeschen Werkes als eine Form der Blasphemie einschätzt.

²⁰Im Brief an Karl Lorenz vom 4. Oktober 1907 (Lorenz 286). Programmatisch wieder zitiert bei Constantin Bauer, S.35.

Verwendung religiöser und idyllischer Motive ein Element der Verfremdung entdecken. Zwar scheint er mit der Bezeichnung von einem kommenden Raabe-Reich auf biblische Vorlagen zurückzugreifen und damit den religiös belasteten Jüngerkult seiner Anhänger zu unterstützen, sowie mit dem Motiv des Schulmeisters biedermeierlich-idyllische Konnotationen herbeizurufen.²¹ Andererseits läßt sich nicht übersehen, daß er mit dieser Anlehnung an die Sprache des Vaterunsers, die dem Wunsch "Dein Reich komme..." in einer Konjunktivform Ausdruck verleiht, seine Behauptung ins Ironische zieht, indem auch seine Hoffnung auf schriftstellerischen Erfolg in eine Jenseitswelt transponiert wird. Eine ähnliche Mischung aus zweideutigen religiösen und politischen Anspielungen läßt sich aus einem brieflichen Kommentar zur Jahrhundertwende ablesen, in dem er mit dem Hinweis auf populäre Rassetheorien seine Zukunftsvisionen mit einer Stellungnahme zu aktuellen Zeitfragen verbindet:

Daß das tausendjährige Reich mit dem ersten Januar 1900 anhebe, glaube ich gerade nicht: Die Herren Chamberlain, Rhodes und Consorten würde unser Herr Jesus Christus wohl nicht als Posaunenengel seiner Wiederkunft vorausgeschickt haben, um Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen zu verkünden. [...] Wenn die Leute gar noch anfangen sollten, meine Bücher zu *kaufen*, dann könnte ich *am Ende* doch noch wenigstens für mich an den Beginn des tausendjährigen Reiches glauben. (E2: 408-409 Brief vom 27.12.1899 an Karl Schönhardt.)

Indem hier das imaginäre Reich sowohl mit den Vorstellungen eines christlichen Weltreichs als auch eines germanisch ausgerichteten tausendjährigen Reiches zu einer disparaten Einheit vermischt wird, ironisiert Raabe ähnlich wie in dem zuvor erwähnten

²¹In seiner Untersuchung "Wilhelm Raabe und das literarische Biedermeier" diskutiert Fritz Martini den biedermeierlichen Zug des "Schulmeisterberufs, der an der Stelle des Landpfarrers des achtzehnten Jahrhunderts in vielfältiger Variation bis zu Rosegger hin als ein Hauptmotiv im neunzehnten Jahrhundert abgehandelt wird." (44) Man fühlt sich besonders an idyllische Naturen wie Jean Pauls Schulmeisterlein Wutz erinnert.

Bild der Schulmeister als Verkünder seines kommenden Reiches seine Hoffnungen auf schriftstellerischen Erfolg und trivialisiert zugleich die politischen Ideen seiner Anhänger.

Trotzdem läßt es sich nicht leugnen, daß es Raabe Ernst mit seinen Bestrebungen war, durch die Pädagogen zu vermehrter Anerkennung zu gelangen. Bemerkungen wie "Wer die Schule hat, hat das Volk! Danach hätte der alte Raabe wirklich noch eine Zukunft!" (E2: 404 Brief vom 13.9.1899 an den Stargarder Professor Paul Gerber) verdeutlichen, daß er sich der zentralen Stellung dieser Berufsgruppe in der Vermittlung des Bildungsguts durchaus bewußt war.²² Indem Raabe durch vordergründiges Unterstützen des Kults und hintergründiges Ironisieren in der Schwebe bleibt, schiebt er seinen Anhängern die Aufgabe zu, seine Aussagen auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen. Zugleich liefert er ihnen jedoch mit dieser verwirrenden Mischung aus Ironie, Ernst, Resignation und Hoffnung Munition für ihre eigenen Ziele. Es überrascht deshalb nicht, daß seine diesbezüglichen Kommentare toternst genommen werden und seine Anhänger unter extremen politischen Voraussetzungen nicht davor haltmachen, das von ihm anvisierte Raabe-Reich selbst als Modell für das Dritte Reich anzupreisen.

Im Anschluß an die in den vorhergehenden beiden Kapiteln gemachten Beobachtungen läßt sich also auch auf dem pädagogischen Sektor eine enge Verknüpfung

²²In diesem Zusammenhang wehrt er sich auch keineswegs gegen mystifizierende Vorstellungen von Aposteltum und Seelengewinnung. So schreibt er an einen Bekannten: "Große Freude habe ich an Ihrem Wirken für mich vom Mund zum Ohr; - im Grunde ist das doch das beste Apostelthum! Neulich hat mir übrigens auch einer Ihrer hiesigen Kollegen gesagt: man sei eigentlich schon von Standes wegen dazu verpflichtet, mich zu lesen, da kein anderer Autor grade den deutschen Schulmeister so zu seiner Spezialität gemacht habe." (E2: 282 Brief vom 12.9.1890 an Edmund Sträter) Ähnlich ermutigend äußert er sich noch zehn Tage vor seinem Tode einem Lehrer gegenüber, der berichtet: "Erst neulich hat ein Primaner bei mir einen feinen Vortrag über den 'Hungerpastor' gehalten. Da wurden wieder ein paar Seelen für Sie gewonnen!" [Raabe antwortet] "Das ist recht; die Jugend muß gewonnen werden! Ja, die Schulmeister meinen's gut mit mir, unter denen habe ich manchen guten Freund, aber ich habe euch auch immer gut behandelt!" (E4: 312-313 Bericht von Robert Lange 5.11.1910).

zwischen Idylle und Aggressivität verzeichnen. Da die nationalen Interessen den stets gegenwärtigen Hintergrund zur Beschäftigung mit den Werken des Dichters bilden, läßt sich ferner konstatieren, daß es sich bei dem spezifisch auf die Schule ausgerichteten Sendungsbewußtsein um ein direktes Resultat der ideologischen Ausrichtung der Interpreten handelt, die zugleich eine unkritische Rezeption des idyllischen Themenkomplexes in Raabes Werk bedingt.

4.4. Textauswahl

Ein zentrales Werkzeug, das dem Pädagogen für seine Mission zur Verfügung steht, ist die ihm freigestellte Auswahl der Texte aus Raabes umfangreichem literarischen Schaffen.

Durch gezielte Selektionsentscheidungen kann direkt Einfluß auf das Raabe-Bild genommen werden, das die Schüler und das Lesepublikum im allgemeinen vermittelt bekommen sollen. Wertet man die in den *Mitteilungen* der Raabe-Gesellschaft veröffentlichten Artikel aus, fällt auf, daß nicht nur eine relativ geringe Zahl von Werken im Vordergrund der Diskussion steht, sondern daß es sogar immer wieder dieselben Zitate sind, die von den Interpreten zur Untermauerung ihrer Thesen angeführt werden. Es handelt sich hierbei um die folgenden Werke: *Die Chronik der Sperlingsgasse*, *Die Schwarze Galeere*, *Nach dem großen Kriege*, *Die Leute aus dem Walde*, *Abu Telfan*, *Des Reiches Krone*, *Der Dräumling*, *Alte Nester*, *Gutmanns Reisen* und *Hastenbeck*.²³ Die in den Aufsätzen, die sich mit pädagogischen Problemen beschäftigen, am häufigsten zitierten Textstellen entstammen überwiegend den historischen Erzählungen aus Raabes früheren Schaffensperioden. Da besonders diese Werke als Schullektüre empfohlen und als bester Ausdruck der Raabeschen Weltanschauung gepriesen werden, drängt sich der Verdacht auf, daß in ihnen die Verknüpfung von Idyllik und Aggressivität in verstärktem Maße gegeben ist. Es erscheint mir deshalb als sinnvoll, näher zu analysieren, ob Raabes Verwertung idyllischer Aspekte in diesen Werken von der Technik der späteren Schaffensperiode abweicht.

Die 1870 erschienene Erzählung *Des Reiches Krone* mit ihrem national

²³Der genaue Wortlaut der Zitate findet sich im Anhang am Ende dieses Kapitels.

ausgerichteten Schlußsatz "Des deutschen Reiches Krone liegt noch in Nürnberg; - wer wird sie wieder zu Ehren bringen in der Welt?" (BA 9/2: 378) erfreut sich in der älteren Raabe-Rezeption besonderer Wertschätzung. Da die nationalsozialistisch orientierten Interpreten das Dritte Reich als die Erfüllung des in ihm ausgedrückten Wunsches nach nationaler Ehre sehen - Franz Hahne bringt diesen Gedanken in seinem Aufsatz "Raabes Sehnen und des Führers Erfüllung" auf den Nenner: "Des Reiches Krone und alle die ehrwürdigen Symbole des deutschen Volkes ruhen wieder in Nürnberg." (1939: 35) - überrascht es nicht, daß die Raabe-Gesellschaft eine kunstvolle Abschrift gerade dieses Werkes als Geschenk für Hitlers fünfzigsten Geburtstag auswählt. In *Des Reiches Krone* ist die Verbindung von Innerlichkeit und politisch ausgerichtetem Nationalismus besonders eng, indem sich vor dem Hintergrund der Hussiten-Kriege des fünfzehnten Jahrhunderts Bilder einer Jugend- und Liebesbeziehung in der idyllischen Umgebung einer blühenden Laube mit Motiven liebender Aufopferung und heroischen Beschreibungen des Kampfes um die nationale Ehre mischen. In der Forschung häufen sich die begeisterten Kommentare. So spricht ein Lehrer von "zwei Heldenschicksale[n], das eines deutschen Mannes und das einer deutschen Frau, zu tiefstem Leid und höchster Erhebung heraufwachsend aus einem köstlich frischen Jugendidyll" (Heinrich Heine 1914: 850), und Hermann Pongs konzentriert sich auf die Verbindung von innerem und äußerem Erleben in der doppelten Bedeutung des Reichsbegriffs:

Die Jungfrau Mechthild [...] verleibt hier die heilige Verbundenheit von Reich und Volk, die immer wieder das Heldenopfer fordert. [...] Neben dem Reich des Volkes zeigt sie [die Krone] das Reich der Seele. [...] Ganz offenbar zielt sie [die Dichtung] dahin, daß im Symbol von des Reiches Krone der Doppelsinn eines weltlichen und eines innerlichen, seelischen Reichs untrennbar zusammenfällt.

("Raabe und das Reich" 1933: 3)

Eine ähnliche Mischung idyllischer und nationalistischer Elemente prägt *Nach dem großen Kriege*, einen frühen Roman, der von der älteren Rezeption mit großem Enthusiasmus propagiert wird. Eine Leseprobe soll die von diesen Interpreten so geschätzte Kombination von Schulmeisteridylle und nationaler Begeisterung verdeutlichen und zugleich erklären, warum der heutige Leser nur schwer Zugang zu diesem Werk findet.²⁴

Ich führte mein Weib unter ihr eigenes Dach - ein hübsches, altes *Häuschen* in der Nähe der Schule, auf der Stadtmauer, ein *Nestchen* aus dessen Fenstern man die *Aussicht* über den Wiesengrund zu den *blauen Bergen* hat [...]. Auch wir haben ein *Gärtchen* mit einer *Holunderlaube* vor dem Fenster, und die Brüstung der Stadtmauer dient uns zur Gartenmauer. In dieser Laube saßen wir an unserm Hochzeitstage noch tief in die warme Nacht hinein ganz allein mit uns. Die Sterne flimmerten über uns, und unsere Herzen waren voll Seligkeit. Alles, alles war gut geworden; jeder Mißklang war verhallt; - eins hatte in dem andern seine *Heimat* gefunden; - es war *Friede*, Friede! ----- (BA 4: 136, meine Hervorhebungen)

Kurz darauf ergeht im letzten Satz des Briefromans die Aufforderung an den Freund:

"Also, Sever, lieber Sever - kehre bald zurück in das Vaterland, Du findest doch nicht das, was Du suchst in der Fremde" (139). Hier ließe sich die Behauptung aufstellen, daß die Beschreibung einer intakten Idylle durch die klare Trennung der Bereiche Heimat und Fremde beim Empfänger der Briefe, der es aus Enttäuschung über die politische Situation in Deutschland vorzieht, im Ausland zu leben, zu einer Stärkung des Nationalgefühls beitragen soll. Dieses Grundschema von Idyllik gemischt mit nationaler Begeisterung

²⁴Charakteristisch für die Abneigung gegen die Mischung von Melodramatik, Verklärung und Nationalismus ist Jeffrey Sammons' Einschätzung des Werkes: "As a novel, *After the Great War* is a failure in every respect. In any evaluative list of Raabe's novels, it would not be unfair to place it at the bottom." (*Alternative Community*, 106)

findet sich in unterschiedlichen Intensitätsgraden auch in anderen frühen Werken, so zum Beispiel in der bekannten Erzählung *Die Schwarze Galeere*, die eine Liebesbeziehung zwischen einem tapferen Soldaten und einem hilflosen Mädchen in die heroische Schilderung des holländischen Freiheitskampfes gegen die spanischen Besatzer einflechtet.

Im Hinblick auf die relativ geringe Anzahl der Zitate aus den als Schullektüre vorgeschlagenen Werken der Braunschweiger Schaffensperiode läßt sich in den Artikeln der *Mitteilungen* eine Technik verzeichnen, die Kommentare des Erzählers oder einzelner Charaktere so aus ihrem Kontext löst, daß sie sich problemlos in das vorgegebene Rezeptionsschema einordnen lassen. Indem die Interpreten solchermaßen falsche Schwerpunkte setzen, kommen sie oft zu Ergebnissen, die zu der Gesamtaussage des Werkes im Widerspruch stehen. So wird Raabes ironischer Darstellung des deutschen Philistertums in *Gutmanns Reisen* und *Der Dräumling* durch die Hervorhebung national ausgerichteter Zitate an Schärfe genommen. Ähnlich manipulativ verfahren die Interpreten in der *Chronik der Sperlingsgasse* mit dem Ausspruch: "Vergesse ich Dein, Deutschland, großes Vaterland, so werde meiner Rechten vergessen!" (BA 1: 167) und mit dem *Hastenbeck* vorangestellten Zitat des Freiherrn von Stein: "Ich habe nur ein Vaterland, das ist Deutschland." (BA 20: 6). Zwar schlägt sich in diesen Zitaten zweifellos Raabes Nationalbewußtsein nieder, doch ist es für ihn untrennbar mit den nationalliberalen Bestrebungen seiner Zeit verbunden. In der frühen *Chronik* zeigt sich dieses Anliegen des Dichters in seiner Kritik an der Restaurationszeit, die mit der Einschränkung politischer Rechte wie der freien Meinungsäußerung zu der von Raabe als so frustrierend empfundenen Situation in den deutschen Staaten beiträgt. Auch das *Hastenbeck*-Zitat

richtet sich direkt gegen den verhaßten Partikularismus und stellt ihm die Idee eines geeinten deutschen Reiches gegenüber.²⁵ Trotz seiner starken antifranzösischen Tendenz schildert dieser Roman des bedrohten Liebesidylls die Kampfhandlungen und die ihnen folgenden Ausschreitungen keineswegs heroisierend, sondern stellt wie viele historische Erzählungen des Frühwerks das menschliche Leiden im Krieg in den Mittelpunkt.

Die selektive Sichtweise der Interpreten, die sich auf den nationalen Faktor beschränkt, ist durchgehend gegeben und dient besonders im Zusammenhang mit der Ausrichtung auf den Unterricht dem Ziel, nationale Vorbilder zu prägen. Es liegt auf der Hand, daß es sich hierbei nicht um ambivalente Persönlichkeiten wie Velten Andres und Karl Krumhardt handelt, sondern um positive Helden wie Robert Wolf aus *Die Leute aus dem Walde* und Just Everstein aus *Alte Nester*, die beide innerlich gestärkt aus Amerika zurückkehren, um sich in der engen Umgebung der Kindheitsheimat als tatkräftige Menschen zu bewähren. Der Grad nationaler Begeisterung wird bei der Textauswahl als

²⁵In *The Fiction of the Alternative Community* verteidigt Sammons Raabe wiederholt gegen den Vorwurf eines überzogenen Nationalismus und nimmt in diesem Zusammenhang auch zu *Hastenbeck* Stellung:

It is important not to misunderstand either the quotation itself or Raabe's use of it. Stein's meaning was that he was not an agent of parochial Prussian interests but an advocate of the nation as a whole, the "Germany" that, at the time he made this utterance, existed only in the imagination. Raabe's meaning is that [...] his concerns, too, are not regional or parochial, and that his vision of the nation was one of culture, independence, and liberty, the vision of which Stein, the political contemporary of the Age of Goethe, was for a brief, frustrating time the paladin. (132)

zentrales Kriterium zur Einschätzung der Qualität eines Werkes herangezogen.²⁶ Es kommt dieser Sicht zugute, daß die früheren Texte insofern in der Verwendung idyllischer Themenkomplexe von späteren Werken abweichen, als sie einen ausgeprägteren Dualismus zwischen dem idyllischen Innen- und dem feindlichen Außenbereich aufweisen. Während die Idyllen des Spätwerks um in den Text eingebaute kritische Stimmen erweitert werden, arbeitet Raabe, wie anhand der Leseprobe aus *Nach dem großen Kriege* deutlich werden konnte, in den frühen Werken bedeutend schematischer. Zwar gibt es auch hier fragile Idyllen, doch handelt es sich meist um einen plötzlich hereinbrechenden Schicksalsschlag wie die Lepraerkrankung, die sich der Held von *Des Reiches Krone* in der Fremde zuzieht. Diese Technik, die sich noch in einem frühen Werk der Braunschweiger Schaffensperiode, *Zum wilden Mann*, wiederfindet, wird in der subtileren Darstellungsweise der späten Werke dahingehend problematisiert, daß die zerstörerischen

²⁶Die Sekundärliteratur zeigt durchgehend, wie wichtig der nationale Aspekt eingeschätzt wird. So kommentiert Heinrich Mohr zu den Werken *Die Leute aus dem Walde*, *Abu Telfan*, *Meister Autor* und *Horacker*: "In allen diesen Werken setzt er echt deutsches Wesen in vielgestaltiger Ausführung dem Zeitgeist entgegen." (1927: 36) Franz Hahne formuliert noch deutlicher das Bedürfnis, ein nationales Raabebild zu schaffen:

Wenige seiner Dichtungen, wie "Ein Geheimnis", "St. Thomas", "Gedelöcke", "Holunderblüte" sind fremdnational oder reinmenschliche; in fast allen, von der "Sperlingsgasse" bis "Hastenbeck", klingt der nationale Gedanke entweder leise mahnend, wie in der "Chronik", oder mächtig dröhnend, wie in "Nach dem großen Kriege", "Im Siegeskranze", "Des Reiches Krone" hindurch und stellt die Menschen des dichterischen Vorgangs in den großen Zusammenhang der deutschen Volkheit und deutschen Geschichte. Wo wir etwa solchen Anklang vermissen könnten, in den "Alten Nestern", "Stopfkuchen", den "Akten des Vogelsangs", sind die Hauptgestalten so urdeutsch, so echtblütig, daß sie unsern ersten Satz nur bestätigen können. Es ist wurzelhaftes deutsches Schicksal, wenn auch nicht nationales Schicksal, was uns Raabe hierbei schauen läßt. ("Raabe und die nationale Revolution" 1933: 67-68).

Die im Anhang angeführten Textstellen aus *Die Leute aus dem Walde* und aus *Abu Telfan*, die die Weltmachtstellung Amerikas und das Ende der Kleinstaaterie ankündigen, dienen als Beweis für Raabes prophetische Fähigkeiten, so daß - so hofft man - auch seine Aussagen über die deutsche Zukunft sich bewahrheiten werden.

Elemente in die Idylle selbst eingearbeitet werden.²⁷ Die langsame Entwicklung zu einer immer differenzierteren Verwendung der literarischen Vorlagen erklärt auch die starke Abhängigkeit von idyllischen Klischees im Frühwerk, die sich in Momenten der Stille in einem durch die Entfaltung innerer Werte gekennzeichneten Bereich menschlicher Kommunikation konkretisieren, in den der Protagonist - und mit ihm der Leser - vor den Problemen der Außenwelt flüchten und Kraft fürs Überleben sammeln kann. Eine ähnlich trostpendende Funktion kommt in diesem Zusammenhang der Erinnerungstechnik zu, die Distanz zu den in der Binnenhandlung aufgeführten Problemen schafft. So zeigt ein Vergleich zwischen der frühen Erzählung *Der Student von Wittenberg* und den Romanen der Braunschweiger Periode, daß Raabe auch in der Handhabung dieses im poetischen Realismus verbreiteten Stilmittels einen Entwicklungsprozeß durchgemacht hat. Während ein Werk wie *Die Akten des Vogelsangs* gerade den Verlust der Distanz auf Seiten des Erzählers dem Handlungsgeschehen gegenüber thematisiert, wird die Erinnerungstechnik im *Student von Wittenberg* verklärend eingesetzt, indem die erschütternden Szenen einer Hexenjagd in eine Rahmenerzählung in sonniger Natur eingebettet werden, die in der Ankündigung von der Geburt des Enkelkindes des Erzählers harmonisch

²⁷Mit dieser schematischen Trennung in die beiden entgegengesetzten Bereiche korrespondiert in zahlreichen frühen Werken eine wenig differenzierte Personeneinteilung. Die Schwarz-Weiß Zeichnung in der Darstellung der Jugendfreunde, die den *Hungerpastor* kennzeichnet, hat Raabe in komplexen Gestalten wie Karl Krumhardt und Velten Andres in seinen späteren Werken vermieden.

ausklingt.²⁸

Der Grund für den Qualitätsunterschied zwischen früheren und späteren Werken, der sich auf vielen Gebieten bemerkbar macht und der in der neueren Forschung besonders im Hinblick auf die narrativen Techniken oft untersucht worden ist, wird meist in den Rücksichten gesucht, die der sich nur langsam Geltung verschaffende Autor anfangs gegenüber dem zeitgenössischen Publikumsgeschmack nehmen mußte.²⁹ Es stimmt

²⁸Raabe hat sich später immer wieder gegen den Mißbrauch von Verklärungstendenzen gewendet, wie er sie besonders in den Werken seines von ihm wenig geschätzten Zeitgenossen Theodor Storm verkörpert sah. In seinem späten Roman *Stopfkuchen* vollzieht Raabe in einer doppelten direkten Anspielung auf Storms 1887 erschienene Novellensammlung *Bei kleinen Leuten* (Eduard beschreibt "ein Gäßchen am Feierabend bei den 'kleinen Leuten', wie man sich heute ausdrückt" [BA 18: 160 und BA 18: 158]) eine Abrechnung mit einem literarischen Programm, das mit seinem Vergänglichkeitspathos Probleme durch poetische Überhöhung verharmlost. Eckhardt Meyer-Krentlers detaillierte Untersuchung "Stopfkuchen - Ein Doppelgänger: Wilhelm Raabe erzählt Theodor Storm" weist auf die bewußte Übernahme thematischer Aspekte aus der in dieser Sammlung enthaltenen Novelle *Ein Doppelgänger* hin und betont Raabes Divergenzen mit dieser Vorlage: "Der 'feiste Folterknecht' Stopfkuchen erzählt seine Geschichte nicht zur Erlösung seiner Zuhörer, sondern zu ihrer Ängstigung - genau das Gegenteil der visionären, die Dinge zur Beruhigung der Nachgeborenen wohligh einordnenden Geste Storms." (199) Eine Reihe sarkastischer Äußerungen Raabes belegen auch eine persönliche Animosität dem von ihm als extrem eitel verurteilten Schriftstellerkollegen gegenüber. So schreibt er an Wilhelm Jensen: "Der [Storm] legte Pole Poppenspäler in die eine Waagschale und die übrige Literatur der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts in die andere und letztere schnellte bis an die Decke in die Höhe - die Decke seiner Stube in Hademarschen meine ich." (E3: 553); "Mir saß er schon lange 'in lauter Duft', aber bloß in seinem eigenen." (E3: 449). (Vgl. auch E2: 274 und 278 und Mark Lehrers Untersuchung des komplizierten Verhältnisses zu seinen Storm verehrenden Freunden Wilhelm und Marie Jensen.) Daß Raabe auch im Hinblick auf das eigene literarische Werk nicht an Kritik sparte und sich über die Vorliebe seines Publikums für die frühen Werke unmaßig ärgerte, ist unter anderem in dem Ausspruch vom "abgestandenen Jugendquark" (E2: 444 im Brief an Karl Schönhardt vom 30.12.1902) überliefert.

²⁹Daß es sich hierbei um einen langen Prozeß der künstlerischen Selbstfindung handelt, hebt besonders Werner Fuld in seiner neuen Biographie hervor: "Mit *Prinzessin Fisch* beginnt im Jahr seines 50. Geburtstags die Reihe seiner rücksichtslos subjektiven Romane. Es war Raabe gleichgültig geworden, welche Resonanz er bei der Kritik hatte; es ging ihm nur noch darum, für den Lebensunterhalt seine Manuskripte bei einer Zeitschrift unterzubringen und unter der Oberfläche der Texte möglichst viel von den eigenen künstlerischen Wertvorstellungen zu retten." (282). Ulrike Koller vertritt in ihrer Analyse des zeitgenössischen Lesepublikums die Ansicht, daß "das Schreiben historischer Erzählungen in der Frühzeit [...] eine Konzession an den Geschmack seines Publikums gewesen" sei (105). Auch Sammons setzt sich mit diesem Aspekt auseinander:

One matter I find difficult to assess is the extent to which his works were informed and perhaps distorted by an effort to accommodate to the putative readership. In some of the early works, especially the novels, the effort to write books such as other people wrote but nevertheless in his own voice seems virtually to tear the texts apart. [...] Like any serious writer, he eventually had to solve this problem in favor of his own voice, but he may never have got it completely off his back. (*Alternative Community*, 64)

zweifelloos, daß Raabe aufgrund finanzieller Abhängigkeiten eine feine Gratwanderung zwischen den eigenen künstlerischen Ansprüchen und den Erwartungen seiner Leserschaft unternehmen mußte. Obwohl sich in der Darstellung der Idylle eindeutig ein Entwicklungsgang von einer undifferenzierteren Verarbeitung im Frühwerk, die den Bedürfnissen seiner Leserschaft entgegenkam, zu der kritischen Zeichnung gestörter Idyllen im Spätwerk verfolgen läßt, sollte man sich trotzdem vor Pauschalurteilen hüten, denn es sind bereits früh vereinzelte Anzeichen für die spätere Problematisierung idyllischer Aspekte gegeben. So erscheint die in *Unruhige Gäste* strukturbildend eingesetzte Koppelung von Idylle und Krankheit bereits in *Des Reiches Krone* in dem Bild des auf der Bank sitzenden Leprakranken, der den Erzähler mit der schockierenden Nachricht seiner Entstellung konfrontiert. Statt einer klaren Trennung zwischen Früh- und Spätwerk könnte man daher eher von einem wachsenden Problembewußtsein der Idylle gegenüber sprechen, das mit der Vertiefung der Raabeschen Dichtkunst einhergeht. Daß die Verbindung von intakten Idyllen und nationaler Begeisterung in Romanen wie *Nach dem großen Kriege* einer reaktionären Rezeption Vorschub leistet, erklärt die von den Interpreten der *Mitteilungen* getroffene Auswahl der Zitate und bestätigt indirekt die komplexere Weltsicht der späteren Werke, die entweder verfälschend oder gar nicht zitiert werden. Die Vorliebe der Pädagogen für die Werke, die durch ihre weniger kritische Behandlung idyllischer Elemente einer eindimensionalen Rezeption entgegenkommen, begünstigt ein verzerrtes Raabe-Bild, das der Entwicklung des Dichters zu immer komplexeren Darstellungsformen in der späteren Schaffensperiode nicht genügend Rechnung trägt.

Anhang

Des Reiches Krone (1870):

- "Des deutschen Reiches Krone lieget noch in Nürnberg; - wer wird sie wieder zu Ehren bringen in der Welt?" (BA 9/2: 378)

Nach dem großen Kriege (1861):

- "Wenn ich die Kraft und die Macht anschau, welche aus dem Boden wächst in dem Volke, welchem Gott diesen Boden im Herzen von Europa gegeben hat, so kann ich nun und nimmermehr mir denken, daß alle diese Macht und Kraft nur dazu wachse, um als verspottetes Spielzeug und Tändelwerk zu dienen in den Händen weniger kindischer Pfaffen, Höflinge, Weiber, Diplomaten und blödsinniger Kriegsknechte!" (BA 4: 21)

- "O Sever, das Gezücht der Schmarotzerpflanzen, das Gezücht der giftigen Pilze, der Fliegenschwämme, der Herrenpilze, der Speitäublinge, der Judasohren, der Bovisten, der Phalli impudici wächst nicht auf dem umgestürzten Stamm der deutschen Eiche - nein, nein, nein, die deutsche Eiche steht noch aufrecht, und wird noch durch die Jahrtausende in Herrlichkeit und Pracht grünen und blühen und alle Völker unter ihrem Schatten versammeln. Was kümmert Dich das armselige Schwammgeschlecht am Fuße des Baumes Gottes?" (BA 4: 25)

- "O mein deutsches Volk, wie oft, wie oft hast du gefragt in Not und Elend, in Jammer und Schmach, zertreten, verhöhnt und verspottet: 'Wo sollen wir Brod nehmen in dieser Wüsten?' Mein teures deutsches Volk, ist nicht immer zur rechten Zeit einer dagewesen, der dich errettet hat und dir zu essen gab? Ist nicht der Martin Luther gekommen und der Lessing und jüngst noch der Sänger der Freiheit, Friedrich Schiller?" (BA 4: 73)

- "... hebe das Haupt, Sever und blicke auf aus der dumpfigen Luft, aus den schweren Nebeln, welche über der Gegenwart hängen, auf zu den drei deutschen Gipfeln, welche alle Alpen überragen, auf zum alten Brocken, auf welchem deutscher Geist dem bildlosen Wodan opferte, auf welchen deutscher Geist den Faust im ewigen Streben nach der Lösung der Rätsel der Menschheit führt; - blicke auf zur Wartburg, wo das alte Geistesrüstzeug, die "gute Wehr und Waffen" unseres Volkes, neu geschmiedet wurde; - blicke auf zum Kyffhäuser, in welchem die große Zukunft der Stunde harret, in welcher die Raben nicht mehr fliegen werden, die Stunde, wo 'ein Volk geboren wird'." (BA 4: 127)

Gutmanns Reisen (1892):

- Wilhelm Gutmann spricht von dem "derben Knäul mit den eisernen Knöcheln, der sich im Notfall jedem unverschämten Lümmel im Norden, Süden, Osten und Westen mit Nachdruck auf die Nase legen und Blut herausziehen kann." (BA 18: 338)

- "... und dann meinerwegen laß sie kommen: Russen, Franzosen, Engländer und was sonst noch Lust hat, sich an uns zu reiben! Ich meine, wenn wir so dabeibleiben, werden wir es ihnen schon zeigen." (BA 18: 300)

- "Und dies deutsche Volk glauben sie unterkriegen zu können!" (BA 18: 257)

Der Dräumling (1872):

- "Ein ganzes Volk stürzt sich heute in die lichte Woge der Schönheit, ein ganzes, großes, edles Volk besinnt sich heute auf das, was es ist! Es sieht mit glanzvollem Auge sich um im Erdenaal, und da es seinen Stuhl im Rate von andern besetzt findet, da es seinen Platz vergeblich sucht, da hebt es langsam die Hand und legt sie auf die Stirn - es besinnt sich, und dann lächelt es. - Ein Erstaunen, welches zum Schrecken wird, geht durch den Saal [...]. Die Nationen am Tische der Menschheit rücken verlegen flüsternd zusammen - es wird Platz, und wir werden Platz nehmen [...]. Ich sage Ihnen, wir werden uns setzen, und wir haben einen gewaltigen Hunger nach dem Fasten von so manchem Jahrhundert." (BA 10: 133-134)

Die Chronik der Sperlingsgasse (1856):

- "Vergesse ich Dein, Deutschland, großes Vaterland, so werde meiner Rechten vergessen!" (BA 1: 167)

Hastenbeck (1899):

- "Ich habe nur ein Vaterland, das ist Deutschland." (BA 20: 6)

Die Leute aus dem Walde (1862-1863):

- "Hört ihr die Schritte? Einzelne, zu Zweien, Zwanzigen - Tausenden, Millionen - the whole hog! Es wird eine Zeit geben, da wird die große Flagge der Zukunft hier [in Amerika] entfaltet sein. Dann gibt es vielleicht ein England des Stillen Ozeans, welcher dann sehr lebendig sein wird. Wir nennens heute Japan und stehen davor wie vor einem dunkeln stummen Rätsel." (BA 5: 364)

Abu Telfan (1897):

- "Es wird ohne Zweifel einmal eine Zeit gekommen sein, in welcher keine "Residenzen", weder große, noch kleine, mehr in unserm Weltteil existieren werden; dann aber haben vielleicht die Vereinigten Staaten von Europa ihre Geschäftsträger, Gesandten, Generalkonsuln und Konsuln an den Höfen der fürstlichen Herrschaften jenseits des Ozeans zu erhalten, und freie und erleuchtete Bürger werden mit Vergnügen die große Republik bei den Majestäten von Newyork, Ohio, Illinois, Virginien, Louisiana und so

weiter vertreten, und wird die Etikette sowie alles übrige monarchische Spielwerk in ihren Händen recht sicher aufgehoben sein" (BA 7: 151)

- "Wohin wir blicken, zieht stets und überall der germanische Genius ein Drittel seiner Kraft aus dem Philistertum und wird von dem alten Riesen, dem Gedanken, mit welchem er ringt, in den Lüften schwebend erdrückt, wenn es ihm nicht gelingt, zur rechten Zeit wieder den Boden, aus dem er erwuchs, zu berühren." (BA 7: 357)

- "... in dem Lande aber zwischen den Vogesen und der Weichsel herrscht ein ewiger Werkeltag, dampft es immerfort wie frisch gepflügter Acker und trägt jeder Blitz, der aus den fruchtbaren Schwaden aufwärts schlägt, einen Erdgeruch an sich, welchen die Götter uns endlich, endlich gesegnen [sic] mögen. Sie säen und sie spinnen alle, die hohen Männer, welche *uns* durch die Zeiten voraufschreiten, sie kommen alle aus Nippenburg, wie sie Namen haben: Luther, Goethe, Jean Paul, und sie schämen sich ihres Herkommens auch keineswegs" (BA 7: 357)

4.5. Rezeption über die Heimatkunst

Der Mißbrauch idyllischer Aspekte für die aggressiv ausgerichtete Interpretationsrichtung, die jahrzehntelang innerhalb der Raabe-Gesellschaft unumschränkte Geltung besaß, lastete bis in die sechziger Jahre als Hypothek auf dem Werk des Dichters. Wie schwer es für die neuere Raabe-Sicht war und teilweise noch ist, die Nachwirkungen der durch die Pädagogen verbreiteten alten Rezeptionsmuster zu bekämpfen, zeigt sich nicht zuletzt in der Tatsache, daß noch heute außerhalb der germanistischen Fachkreise der *Hungerpastor* und frühe Erzählungen wie *Die schwarze Galeere* oft bekannter als die Romane der Braunschweiger Schaffensperiode sind.³⁰ Erschwerend für die Verbreitung eines neuen Raabe-Bildes wirkte sich der Umstand aus, daß die Raabe-Gesellschaft bewußt die Rezeption in Richtung der Heimatkunst gesteuert hatte, indem sie die dieser Bewegung angehörenden Autoren als Nachfolger Raabes postulierte und damit ihre Sicht untermauerte, daß Raabes Werk der literarischen Moderne diametral entgegengesetzt sei.

Bei der Heimatkunst handelt es sich um eine 1890 sich formierende literarische Bewegung, die besonders um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts eine einflußreiche Gegenströmung zur Moderne bildet und sich

³⁰Die Rezeption des *Hungerpastors*, einem Buch von dem sich der Dichter selbst in späteren Jahren distanziert hat, wenn er es wiederholt als "Jugendsünde" (vgl. z.B. E4: 224) und "Kinderbuch" (vgl. z.B. E4: 210 und 224) bezeichnete, führt die Verbindung zwischen Innerlichkeit und Aggressivität geradezu beispielhaft vor Augen. Der aus den inneren Werten heraus sich entwickelnde Lebensweg des positiven Helden Hans Unwirrsch wird in den Interpretationen der älteren Raabe-Forschung zugleich mit der antisemitisch orientierten Struktur des Romans gelobt. Bis heute führt die Frage nach dem Vorhandensein dieser Tendenzen im *Hungerpastor* zu teils scharfen Auseinandersetzungen in der Forschungsliteratur. (Vgl. Denkler-Holub-Nägele Debatte im *German Quarterly*). Am deutlichsten formuliert Werner Fuld seine ablehnende Haltung nicht nur den problematischen Aspekten des Textes, sondern auch Raabes Unterstützung der zahlreichen Neuauflagen gegenüber: "Der Bürger Raabe ist durch dieses Einverständnis mit einer falschen Lesart eines Jugendwerkes des Dichters Raabe auch mitschuldig an der Rezeptionsgeschichte, die dann das gesamte Werk verfälschte und es zur ideologischen Rechtfertigung des Nationalsozialismus heranzog." (298)

durch eine konservative Prägung ausgezeichnet. Als Vorbilder dienen ihr der poetische Realismus ebenso wie die aus der literarischen Idylle hervorgegangenen Genres der Dorfgeschichte und der Heimatliteratur. Die Heimatkunst läßt sich weitgehend als eine Reaktion auf die Umwälzungen des modernen Zeitalters verstehen, die auf vergangene Werte zurückgreift, die sie besonders in der Verbundenheit mit der heimatlichen Erde zu finden meint. Friedrich Lienhard, einer der entscheidenden Begründer, legt ihre Ziele in dem Programm der Zeitschrift *Heimat*, einem der Organe dieser Bewegung, deutlich dar:

Wir wissen, daß jetzt, nach so viel Decadence und so viel Ismen, eine starke Strömung deutschen Geistes vorhanden ist, auf dem Boden einer natürlichen, nicht naturalistischen, und einer frischen, nicht raffinierten oder gekünstelten *Heimatkunst* aufzubauen. Hier wollen wir einsetzen. Aber schon jetzt und zugleich wollen wir betonen, daß wir diese Heimatkunst nur als gesunde Grundlage einer sonnigen und stolzen *Höhenkunst* gegenüber dem engen und dumpfen Stubenproblem einer allzusehr klügelnden und mißmutigen Kunst des fin de siècle auffassen. (zitiert nach Lienhard, "Heimatkunst" 88-89)

Die Vertreter dieser literarischen Richtung stehen im Widerspruch zu den Entwicklungen der zeitgenössischen Moderne:

[Sie wollen] nicht mehr bloß Probleme, Technik und Symbolik, sie wollen vor allen Dingen wieder die *Würde des Menschen*. Sie wollen *Seele* und *Wärme*; sie wollen *Lebensenergie*. Sie wollen Menschen, die dem Gemüts- und Willensleben einer bedeutenden dichterischen Persönlichkeit entsprungen sind; sie wollen *Männer und Helden*; sie wollen *Gemüt* und *Leidenschaft*, sie wollen *Gedanken* und *Flugkraft der Phantasie*. (90-91)

Zwar ist Lienhard bemüht, seine literarische Bewegung vor dem Vorwurf der Reaktion zu verteidigen, indem er die Variante einer Höhenkunst der Heimatkunst, die er nur als Durchgangsstadium betrachtet, vorzieht und dafür plädiert, statt reine Dorfgeschichten zu schreiben, die positiven Elemente der Stadt in diese Höhenkunst einzubeziehen. Trotzdem wird in seinen Schriften deutlich, daß Literatur in erster Linie das Gemüt und nicht etwa

den Verstand ansprechen soll. In der Streitschrift "Die Vorherrschaft Berlins" mit ihrem programmatischen Motto "Los von Berlin" bringt Lienhard seine antiintellektuelle Ausrichtung treffend zum Ausdruck: "Dieser ganze Zug des Zeitgeistes, der in der Tagespresse besonders gedeiht, ist getragen vom kritischen Verstande: Grundbedingung aller Poesie aber ist verklärendes Gemüt und plastische Leidenschaft eines großen Herzens" (143).

Es überrascht nicht, daß sich die Interpreten der Raabe-Gesellschaft von diesem literarischen Programm angezogen fühlen, erkennen sie doch die Fronten wieder, die auch ihrer Rezeption zugrunde liegen: die negativen Elemente des Zeitgeistes, der Stadt, des Intellektualismus und des Amerikanismus auf der einen, die idyllischen Kategorien entnommenen Begriffsfelder Herz, Gemüt, Seele, Wärme, Natürlichkeit und Gesundheit, gemischt mit Heldentum und nationaler Begeisterung, auf der anderen Seite. Die in den Beiträgen der *Mitteilungen* wiederholt festgestellte Mischung von Innerlichkeit und Aggressivität spiegelt sich geradezu exemplarisch in dem Heimatkunstprogramm, das von dem Germanisten Adolf Bartels, dem Mitbegründer und führenden Theoretiker dieser Bewegung, formuliert wird. Es lohnt sich, einen näheren Blick auf diese zentrale Persönlichkeit zu werfen, denn Bartels ausgesprochen polemische Schriften verdeutlichen die Gefahren einer zunächst recht harmlos erscheinenden Hinwendung zur Heimat und erklären den späteren Übergang des Begründers und der Bewegung zu einer radikalisierten Blut-und-Boden-Literatur. In seinem programmatischen Aufsatz "Heimatkunst" operiert Bartels vorwiegend mit medizinischen Kategorien, um die Unterschiede seiner Bewegung zur Literatur der Moderne zu kennzeichnen.

Stadtmenschen sind für ihn "infizierte' Menschen" (15), es fällt das Stichwort vom "Lebensrecht" (17), und er spricht "den kranken Leuten einfach ihre nationale Existenzberechtigung ab." (18) Als Antwort auf seine rhetorischen Fragen ("Was gehen denn ein großes Volk die Nervenzuckungen und unnatürlichen Gelüste seiner kranken Individuen an" (17)) postuliert er seine eigene Kunstauffassung:

Ich behaupte dagegen, daß der Glaube an die Gesundheit des eigenen Volkes jederzeit sozusagen obligatorisch ist, und daß in der Poesie die Widerspiegelung von Krankheiten an und für sich gar keine Berechtigung hat, diese erst dann erhält, wenn außerdem auch die gesunden Kräfte des Organismus, die die Krankheit zu überwinden imstande sind, zu ihrem Rechte in der Darstellung kommen. (17-18)

Diese gesunden Kräfte finden sich in einer Literatur, die sich zu den Urkräften des Volkes hinwendet ("wir sind deutsch bis in die Knochen und thun das, was wir für unser Volk heilsam und für unsere Pflicht halten" (20)) und den nationalen Aufbau fördert, denn Ziel der Kunst ist es, die "nationale Widerstands- und Expansionskraft" (18) zu heben und die deutsche Kultur "soweit es möglich, durch die Welt [zu] tragen" (19). Mit dieser Sicht einer gesunden Kunst als Gegenstück zur 'entarteten' Moderne wird Bartels zu einem wichtigen Wortführer eines sich gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts massiv formierenden Angriffs auf moderne Strömungen, der neue artistische Entwicklungen als pathologische Erscheinungen diffamiert und die dualistische Einteilung der Welt in äußerlich und innerlich, natürlich und künstlich, gemütvoll und abstrakt, Seele und Entseelung, Verwurzelung und Heimatlosigkeit um das Gegensatzpaar 'gesund' und 'krank' erweitert. Wie bereits in den Artikeln der *Mitteilungen* beobachtet werden konnte, handelt es sich dabei nicht lediglich um eine Auseinandersetzung zweier divergierender

Kunstauffassungen, denn als Produkt eines pervertierten Menschen gilt moderne Kunst als schlecht nicht nur vom artistischen, sondern auch vom moralischen Standpunkt her.³¹ Als Krankheit birgt sie die Gefahr einer Ansteckung ganzer Volksmassen in sich und muß folglich ausgemerzt werden.

In diesem Zusammenhang wird es verständlich, daß die Persönlichkeit des Dichters als Wertmaßstab eine fast ebenso große Rolle spielt wie das literarische Werk. Die Schwierigkeiten, die sich aus solchen Prämissen ergeben, werden beispielhaft an Adolf Bartels Dilemma deutlich, zu einer eindeutigen Bewertung der Schriftstellerin Clara Viebig zu gelangen, die sich mit ihrer Erzählsammlung *Kinder der Eifel* (1897) im Rahmen der Heimatkunst einen Namen machte. Da sie mit ihrer Nähe zum Naturalismus, dem sozialen Engagement ihrer Texte und ihrer Ehe mit einem jüdischen Verleger in dreifacher Hinsicht gegen die engen Verhaltensmaßregeln verstoßen hat, darf sie nicht als Heimatkunstschriftstellerin bezeichnet werden. Bartels persönliche Antipathie schlägt sich deshalb in seinen Schriften in beständigen sarkastischen Seitenhieben auf "die Weltanschauung der Kreise, denen Frau Cohn-Viebig angehört" (*Geschichte der deutschen Literatur* 577) und geistiger Akrobatik nieder: "Clara Viebigs Werke möchten wenigstens Heimatkunst sein, erwachsen wenigstens aus ihren Elementen." (*Heimatkunst*

³¹Thomas Anz hebt in seinem Aufsatz "'Gesund' und 'krank': Kriterien der Kritik im Kampf gegen die literarische Moderne um 1900" die Tragweite der Anschuldigungen hervor: "Die rhetorische Wirksamkeit des Attributs 'krank' in normativen Diskursen basiert [...] vor allem auf dem Angstpotential, das es zu mobilisieren vermag: Es droht mit sozialer Isolation und dem Stigma der Minderwertigkeit." (241)

16)³² Die Vorstellung einer solchen Einheit von Dichterpersönlichkeit und Werk, die wie ein roter Faden auch die gesamte ältere Raabe-Rezeption durchzieht, erklärt die starke emotionale Bindung der konservativen Interpreten an einen Dichter wie Wilhelm Raabe, der nicht nur durch sein Werk, sondern auch durch die Verwurzelung in seiner niedersächsischen Heimat vorbildlich wirkt. Auch Adolf Bartels Bekenntnis zu Raabe konzentriert sich auf die gefühlsmäßige Komponente: "Wilhelm Raabe habe ich von Jugend auf geliebt, liebe ihn noch und werde ihn sicherlich mein Leben lang lieben." (Bartels, "Wilhelm Raabe: Zu seinem siebzigsten Geburtstage" 417) Es ist eine beunruhigende Tatsache, daß dieser in jeder Hinsicht extreme Literatur- und Kulturkritiker zu Raabes Bekanntschaftskreis gehörte.

Wilhelm Raabe als Modell für eine konservativ verstandene Kunstauffassung, als "Vorkämpfer, der lange vor uns gewußt hat, daß alles Streben germanischen Geistes darauf hinausläuft, mehr persönliche Seele zu bekommen," wie Adolf Bartels es formuliert ("Wilhelm Raabe" 425), erscheint für einen Leser, der mit der neueren Raabe-Rezeption vertraut ist, um so überraschender, als gerade dieser Dichter besonders aufgrund seiner experimentellen narrativen Technik heute als ein Vorläufer modernen Erzählens akzeptiert wird. Will man die Parallelen zwischen Raabe und der Heimatkunst und ihre Verbindungen zu idyllischen Themenbereichen neu untersuchen, muß man sich deshalb vorübergehend

³²Aus heutiger Sicht heben sich Clara Viebigs Werke qualitätsmäßig deutlich von der Masse der Heimatliteratur ab, gerade deshalb, weil sie, statt durchgehend zu idyllisieren, nicht davor zurückschreckt, auch die negativen Seiten der ländlichen Bevölkerung zu schildern. Interessanterweise haben gerade ihre stärker heimatorientierten Werke in den letzten Jahren billige Neuauflagen in Taschenbuchverlagen erlebt - so z.B. *Kinder der Eifel* als Moewig-Roman (Rastatt: Ullstein, 1994) - nicht jedoch so problembeladene Romane wie *Das tägliche Brot* oder *Die Passion*, die sich mit unidyllischen Themen wie der sozialen Not der Berliner Dienstboten bzw. mit der epidemieartigen Verbreitung der Syphilis auseinandersetzen.

bewußt von der modernen Sichtweise lösen. Daß es sich bei der Tatsache, daß die neuere Forschung bis heute vor einer solchen Untersuchung zurückgeschreckt ist, eher um ein bewußtes Vermeiden als um ein Übersehen zu handeln scheint, läßt sich aus der Hypothek erklären, die auf der Heimatkunst lastet und eine unvoreingenommene Sicht des Problems erschwert. Zahlreiche Vertreter dieser konservativen literarischen Richtung oder Autoren, die ihren Zielen zumindest nahestanden, haben sich in unterschiedlichem Maße für die Ziele des Dritten Reiches einspannen lassen. Das politische Engagement reichte von einer vorübergehenden Kompromittierung durch das Unterzeichnen von Treueerklärungen - wie im Fall von Ina Seidel und Rudolf Binding - zu aktiver Teilnahme an der offiziellen Kulturpolitik. So bekleidete Hans Carossa zum Beispiel ein Amt in der national-sozialistisch orientierten Europäischen Schriftstellervereinigung, und Hans Friedrich Blunck wirkte 1933-1935 als Präsident der Reichsschrifttumskammer.³³ Abgesehen von der um die Autoren selbst kreisenden Problematik gibt es eine direkte literarische Verbindung, indem bereits in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts entstandene Werke der Heimatkunst für die Blut-und-Boden-Literatur vereinnahmt wurden. Die bekanntesten Beispiele sind Gustav Frenssens 1901 entstandener Roman *Jörn Uhl* und Hans Grimms 1926 erschienener Roman *Volk ohne Raum*. Vor diesem Hintergrund

³³Im Zentrum meiner Untersuchung soll nicht die Heimatkunst als solche stehen. Ebenso wenig soll hier eine vielschichtige literarische Bewegung pauschal abgeurteilt und gar der Eindruck erweckt werden, daß alle regional orientierten Dichter dem rechten politischen Umfeld angehörten - Oskar Maria Graf ist ein bekanntes Gegenbeispiel - oder sich zwangsläufig dem Nationalsozialismus dienstbar gemacht hätten. So trat z.B. Ernst Wiechert aktiv in Opposition, und andere Autoren kompromittierten sich nur vorübergehend durch Mitläuferschaft, während ihr Werk durchaus neutral blieb. Wie es sich im Einzelnen mit dem Leben und Werk eines Autors verhielt, verdient eine detaillierte Untersuchung, die aber im Rahmen dieser Arbeit nicht als sinnvoll erscheint. Mir geht es vielmehr darum, gewisse Themenbereiche, die für die konservative Literatur dieser Epoche eine zentrale Bedeutung haben, im Hinblick auf Raabes Werk und seine Rezeption zu besprechen und Verbindungen zu den der literarischen Idylle entnommenen Aspekten herzustellen.

erscheint es verständlich, daß die neuere Raabe-Rezeption, deren Anliegen es ist, Raabe aus dem Kult seiner Verehrer zu befreien und ihn relevant für die heutige Zeit zu machen, keinerlei Verbindungen seines Werkes mit Strömungen der Heimatkunstabewegung aufzeigen will.³⁴

Ich habe es mir jedoch zum Ziel gesetzt, durch eine Untersuchung der Parallelen und Unterschiede zu einer differenzierteren Bewertung dieses Themenkomplexes beizutragen. Um die Komplexität des Problemfeldes deutlich zu machen, möchte ich in einem ersten Schritt die Dichter konservativer Prägung, die in den *Mitteilungen der Gesellschaft für die Freunde Wilhelm Raabes* lobend erwähnt werden, in einer repräsentativen Auswahl anführen. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die Auswahlkriterien für den Raabe-Preis und die als Gewinne für ein Raabe-Preis ausschreiben bereitgestellten Bücher. Da mein Interesse vom idyllischen Standpunkt her kommt, sollen an dieser Stelle auch Dichter aus dem Umfeld der Heimatliteratur berücksichtigt werden, die regionale Themen behandeln, ohne direkt dem ideologischen Programm der Heimatkunst zu folgen. Da die Heimatorientierung als wichtigstes Kriterium fungiert, sollen also auch solche Autoren in die Diskussion einbezogen werden, die neuromantischen Strömungen zuzurechnen oder konfessionell ausgerichtet sind und damit auch eine Gegenströmung zur Moderne bilden.³⁵

Der Raabe-Preis, der von der 1931 zum hundertsten Geburtstag des Dichters

³⁴So geht Eugen Rüter in seiner Rezeptionsstudie zwar detailliert auf die Präsenz der Heimatkunstschriftsteller in den *Mitteilungen* ein, doch bewertet er dieses Rezeptionsschema lediglich als Verzerrung.

³⁵Zu dieser Gruppe gehören zum Beispiel Ina Seidel, Hans Carossa, Ernst Wiechert und Werner Bergengruen.

gegründeten Wilhelm-Raabe-Stiftung vergeben wird, belegt die Funktion Raabes als Modell einer konservativen Literatur.³⁶ In der Satzung des Stiftungsvereins finden sich die schon häufig erwähnten Klischees einer Fixierung auf Innerlichkeit, Gesundheit, Deutschtum und Heldentum und die gleichzeitige Verteufelung der kosmopolitisch ausgerichteten Großstadt, die das Volksfremde, d.h. in diesem Zusammenhang das jüdisch Intellektuelle verkörpert. So heißt es in Anlehnung an den Krankheitsdiskurs:

Wollen Sie uns helfen am Wiederaufbau unseres deutschen Vaterlandes? Das deutsche Volk ist krank, krank vor allem an seiner Seele. Ehe diese Krankheit nicht geheilt ist, kann es keinen Aufstieg geben, können wir niemals wieder groß und frei werden. Darum wollen wir das deutsche Volk von *innen heraus* gesund machen, nicht durch äußere Mittel. Es gilt vor allem, unser Volk frei zu machen von dem geistreichelnden, schwülsinnlichen Geschwafel der 'Zivilisationsliteraten', das die Seele unseres Volkes verdirbt und entmannt; wir wollen dem deutschen Volke die Augen öffnen, damit es endlich sieht, wie von verantwortungslosen Großstadtkreisen volksfremde, mittelmäßige Talente unter deutscher Flagge zu 'Genies' gestempelt werden und sich dann im Auslande als maßgebliche Vertreter deutscher Kultur aufspielen. Mögen 'Kosmopoliten' ihre Preise verteilen, wenn sie wollen, wir wollen einen *Ehrenpreis des deutschen Volkes, den Raabe-Preis*, für einen *deutschen* Dichter, der in der kranken und verzweiferten Seele Deutschlands das Feuer der Tugend, der Kraft, der Begeisterung anzufachen weiß, der mit der Gewalt eines *reinen* Herzens uns alle zu sich *emporzieht*. (zitiert nach Leitgeb 223)

Die Preisträger sind ausnahmslos Autoren konservativer Prägung.³⁷ So wird zum Beispiel der erste Preis 1932 an Ernst Wiechert für seinen Roman *Die Magd des Jürgen Dorskocil* verliehen. 1933 folgt Gustav Frenssen mit *Meino der Prahler* und 1939 der durch seine

³⁶Zu näheren Informationen über die Geschichte des Preises und seine wechselnden Namen und Verleihungsorte siehe Hanna Leitgeb's Studie *Der ausgezeichnete Autor: Städtische Literaturpreise und Kulturpolitik in Deutschland 1926-1971*.

³⁷Wie Hanna Leitgeb hervorhebt, kommt es auch nach Kriegsende zu keiner grundsätzlichen Änderung der Auswahlkriterien. Wenn auch jetzt das stark nationalistische Element wegfällt, geht der Preis zumeist an heimatverbundene Schriftsteller konservativer Prägung. Leitgeb kommentiert treffend die Erklärung zur Verleihung des Preises 1948 an Werner Bergengruen: "Herausgestellt wird der in den Zeiten des Terrors und der Zerstörung Trost und Geborgenheit spendende Autor der religiösen Inneren Emigration." (307) Auch Ina Seidel erhält 1948 den Doppelpreis, nachdem es ihr gelungen ist, sich mit dem Argument der Reinheit ihrer Schriften gegen Vorwürfe der politischen Mitläuferschaft zu verteidigen.

der Blut-und-Boden-Literatur zuzurechnenden Romane und Erzählungen aus dem niederdeutschen Bauernleben populäre Friedrich Griese für *Die Wagenburg*.

Ähnlich wie die Raabe-Preisträger geben auch die Bücher, die es bei einem Preisausschreiben der Raabe-Stiftung zu gewinnen gibt, Aufschluß über die Intentionen des Vereins. Es handelt sich u.a. um Werke von Hermann Stehr, Isolde Kurz, Richard Billinger, Hans Friedrich Blunck, Georg Britting, Hans Grimm, Hanns Johst, Erwin Guido Kolbenheyer, Börries von Münchhausen, Josef Ponten, Wilhelm Schäfer, Ina Seidel, Emil Strauß, Lulu von Strauß und Torney und Ernst Wiechert. Zahlreiche dieser Autoren, die aufgrund ihrer Verbindung zu Heimat und Volk als Nachfolger Raabes gelten, werden zusätzlich durch Ehrenmitgliedschaft, Dichterlesungen oder Vortragsabende von der Raabe-Gesellschaft gefördert. Aufgrund ihres niedersächsischen Erbes gelten Börries von Münchhausen, der Mitbegründer der Wilhelm-Raabe-Stiftung, und Hans Grimm als besondere Günstlinge der Gesellschaft.

Obleich Raabe selbst sich wiederholt gegen eine Einordnung seines Werkes in die Heimatliteratur gewehrt hat,³⁸ handelt es sich bei ihm fraglos um einen Dichter, der in Leben und Werk eng mit seiner niedersächsischen Heimat verbunden ist, die als Schauplatz einer beträchtlichen Anzahl seiner Romane und Erzählungen fungiert. Ebenso hat die ältere Raabe-Sicht recht mit ihrem Argument, daß der Wunsch nach nationaler Größe einen zentralen Platz in seinem Leben wie in seinem Werk einnimmt. In einigen frühen Untersuchungen zu diesem Themenkomplex lassen sich jedoch bereits kritische

³⁸"Ich will kein niedersächsischer Stammesdichter sein!" (E4: 179 Eugen Wolff 25.10.1903); "Ich will kein Heimatdichter sein, sondern ein deutscher Dichter!" (E4: 205 Hans Martin Schultz).

Stimmen verzeichnen, die zwar grundsätzlich die Autoren der Heimatkunstabewegung als Nachfolger Raabes anerkennen, sich aber gegen eine Überbetonung des regionalen Aspektes in Raabes Werk wenden und den von Lienhard geprägten Begriff der Höhenkunst vorziehen.³⁹ Um näheren Einblick in die komplexe Frage nach dem Stellenwert von Heimat in Raabes Werk zu gewinnen, möchte ich zunächst die Gestalt des Heimkehrers analysieren, die einen Katalysator für die zwischen dem engen Kreis der Heimatidylle und dem Bereich der Fremde sich entwickelnden Spannungen darstellt.

4.5.1. Heimkehrergestalten

Bei dem Heimkehrer handelt es sich um eine literarische Gestalt der Idylle und der von ihr inspirierten Genres, die ihre Heimat in der meist ländlichen oder kleinstädtischen Region verlassen und Einblick in die größere Welt erhalten hat. Das Handlungsgeschehen thematisiert eine umgekehrte Bewegung: Der Heimkehrer kehrt in seine Heimat zurück und muß erkennen, daß das Leben dort dem in der Ferne vorzuziehen ist.⁴⁰ In der Heimatkunst wird der Kontrast zwischen der im Stadtleben verkörperten Zivilisation und der die inneren Werte der Heimat enthaltenden Kultur oft polemisch eingesetzt. Exemplarisch hierfür ist *Das fremde Blut*, ein Roman von Heinrich Sohnrey, einem wichtigen Vertreter der Heimatkunst und Ehrenmitglied der Raabe-Gesellschaft, den Franz

³⁹Vgl. die Aufsätze von Börker, Günther und Blumenberg.

⁴⁰So werden die beiden unterschiedlichen Bereiche in Johann Heinrich Voß' Idylle *Der Abendschmaus* gegenübergestellt, in der ein Pächter nach der abendlichen Rückkehr von seinen Geschäften das Bankett der Reichen, an dem er teilgenommen hat, beschreibt, während er mit seiner Frau ein einfaches Mahl einnimmt. Indem der ungeheure Überfluß des Banketts im Vergleich zur nahrhaften Küche der Frau als absurd erscheint, werden Künstlichkeit und Natürlichkeit der beiden unterschiedlichen Lebensweisen klar herausgearbeitet.

Hahne in den *Mitteilungen* als besonders lesenswert empfiehlt. Die Handlung, die um einen Bauernsohn kreist, der nach der Heimkehr aus dem Weltkrieg seine Vorliebe für fremde "braune" Mädchen mit Zigeunerblut überwindet und "sein Glück durch ein blondes niedersächsisches Mädchen echter, lieber Art" findet, gibt Hahne in seiner Besprechung die Gelegenheit, die positiven Werte der Heimat, des Blonden und natürlich Guten gegen die negativen Stichworte der Verstädterung, der Technik und des Fremden, das mit Liederlichkeit gleichgesetzt wird, auszuspielen. ("Ein neues Buch" 1939: 27)

Auch in Raabes Werken finden sich zahlreiche Heimkehrergestalten, die nach längerem Aufenthalt in der Fremde wieder in die Region ihrer Kindheitsheimat zurückkehren. Wie anhand von Beispielen verdeutlicht werden soll, läßt sich in der Darstellung dieser Gestalt ein Entwicklungsprozeß aufzeigen, der Raabes Parallelen und Unterschiede zu den Zielen der Heimatkunst beleuchtet. In *Meister Autor* kehrt der unter zwielichtigen Umständen nach Surinam ausgewanderte Mynheer van Kunemund mit dem Vorsatz nach Deutschland zurück, die Waldidylle seines Bruders und des Försters zu zerstören, indem er Gertrud Tofote als Universalerbin einsetzt, um sie durch den neuen Reichtum zu korrumpieren und ihrer Umgebung zu entfremden. Auch in *Zum Wilden Mann* hat es sich der Heimkehrer zum Ziel gesetzt, die friedliche Apothekeridylle materiell und ideell zu zerstören, um nach vollbrachter (Un)tat wieder abzureisen und den Zurückbleibenden im wahrsten Sinne des Wortes eine schwere Hypothek zu hinterlassen. Der Amerikaheimkehrer Alexander Rodburg in *Prinzessin Fisch* schließlich macht es sich zur Aufgabe, in einer Mischung aus Zynismus und Geldgier die Heimat nach seinen Anschauungen zu verändern.

Raabe hat sich hier insofern noch nicht von den literarischen Klischees seiner idyllischen Vorlagen gelöst, als der enge Bereich der Heimat auf der Seite des Guten steht, während die große Welt, hier vertreten durch die Heimkehrergestalten, das Böse, das korrupte Spekulantentum und die moralische Skrupellosigkeit verkörpert. Auf der anderen Seite läßt sich jedoch in dem Umstand, daß es sich um Heimkehrergestalten handelt, die nicht nur eine Integration in die Idylle verweigern, sondern deren zentrale Funktion darin besteht, die Heimatidylle zu zerstören, eine Schwerpunktverlagerung feststellen. Es steht keine heile idyllische Welt im Mittelpunkt, die das bedrohliche Fremde ausschließen kann, sondern durch den Aufprall zwischen Außen- und Innenbereich soll gerade die Fragilität der Heimatidylle thematisiert werden, die selbst nicht frei von kritischen Anspielungen bleibt. So wird in *Zum wilden Mann* die Heimat durch den Erzähler ironisch bloßgestellt, da es aufgrund falscher Vorstellungen von der Fremde bis zum Schluß abgesehen von Dorette Kristeller niemandem gelingt, die bösen Absichten des Heimkehrers zu durchschauen:

Der so bald bekannte Fremdling entsprach in jeder Beziehung den Vorstellungen, die sich die Landschaft von einem "Wundertier" machte, und die Jovialität in seinem Wesen und Auftreten nahm der vertraulichen Scheu, die er den Leuten einflößte, nichts von ihrer Wirksamkeit. Er aber fühlte sich wohl unter dem Volke der Gegend, genoß die Gemütsbewegungen, die er unter ihm hervorbrachte, und - aß sich harmlos herum. (BA 11: 248)

Trotz der im Spätwerk überall unterschwellig vorhandenen Kritik an der Heimat wird Raabes ambivalente Einstellung darin deutlich, daß die Sehnsucht nach der Heimatidylle so dominierend ist, daß sie oft die kritischen Faktoren überlagert. Dies führt zu einer Darstellungsweise, die in ihrer schematischen Trennung zwischen Gut und Böse,

verkörpert durch zwei verschiedene Arten von Heimkehrergestalten, Ähnlichkeiten mit der Behandlung des Themas in der Heimatkunst aufweist. Die negative Kategorie besteht aus Charakteren, deren Rückkehr nicht aus einem inneren Bedürfnis motiviert ist, sondern die es sich gerade zum Ziel gesetzt haben, die Heimat nach ihren Vorstellungen zu verändern, und die auch nach ihrer Rückkehr ein Fremdkörper bleiben. Statt der Heimat als einer besseren Welt gegenüberzutreten, wollen sie fremde Elemente in die Idylle einbringen. Ein derartiger Versuch einer Symbiose von Außenwelt und Heimatidylle ist jedoch von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn da sich die Idylle in ihrer Funktion als Gegenbild definiert, ist es ihr nicht gegeben, das Fremde zu integrieren. Wie sich in *Meister Autor*, *Zum wilden Mann* und *Prinzessin Fisch* nachvollziehen läßt, erschüttert der Aufprall der beiden unterschiedlichen Welten die Idylle in ihrer Existenz, wenn es ihr nicht gelingt, sich durch das Vertreiben des Fremden aus dem Heimatparadies erfolgreich gegen die äußeren Einflüsse abzuschotten.

Diesen negativen Gestalten gegenüber erscheinen Heimkehrer, die eine im Sinne der Heimatliteratur 'reine' Motivation aufweisen. Da der Grund ihrer Rückkehr in dem Wunsch zu finden ist, sich wieder in die Heimatumgebung zu integrieren, bestätigen sie damit zugleich die Überlegenheit des engen Bereiches über die Außenwelt. Die Einordnung in eine der beiden Kategorien hängt somit von der Frage ab, ob der Heimkehrer die innere Verbindung zu seiner Heimat aufrechterhalten oder sich von ihr gelöst hat. Wollte man sarkastisch argumentieren, könnte man in Anlehnung an die Sprachkategorien der Heimatkunst bei Raabe von Heimkehrern mit und ohne Gemüt sprechen.

Ein solcher Dualismus findet sich beispielhaft in den *Alten Nestern*. Der Auswanderer Ewald Sixtus hat zwar nie den Wunsch nach einer Rückkehr in die Heimat aufgegeben, doch scheint er sich innerlich von ihr entfernt zu haben, eine Haltung die Just Everstein scharf kritisiert:

"Der Mann gefiel mir eigentlich nicht", sagte der Vetter Just kurz und deutlich. "Ein tüchtiger Ingenieur scheint er geworden zu sein; aber sonst hat die Fremde gerade nicht nach meinem Geschmack auf ihn eingewirkt. [...] Wie dieser Mensch in dem Försterhause hat flügge werden können, ist auch eines von den vielen unbegreiflichen Wundern dieser Erde. [...] Ein bißchen Heimweh dann und wann in der Fremde schadet keinem Menschen. Man kann auch trotzdem Geld machen und ein tüchtiger Arbeits- und Geschäftsmann sein. Ich habe es furchtbar gehabt, das Heimweh nämlich, für eine Million nicht wäre ich auf seinen, unseres Ewalds, Vorschlag eingegangen und wäre noch ein halb Jahr bei ihm in England geblieben und hätte Bodenwerder Bodenwerder sein lassen." (BA 14: 122-123)

Zwar erkennt Just die mit der enttäuschten Liebesbeziehung zu Irene Everstein zusammenhängenden inneren Konflikte Ewalds, doch wird sehr klar deutlich, worin der Unterschied zwischen einem negativen und einem positiven Heimkehrer besteht. Das Heimweh, das die Verbindungslinie zwischen Heimat und Ferne darstellt, verhindert, daß es zu einem Bruch mit der Kindheit und zu einer veränderten Lebenseinstellung kommen kann. Während Ewald die Heimat auch nach seiner Rückkehr so fremd bleibt, daß er nach Irland zurückkehrt, steht Justs gelungene Reintegration im Zentrum des Geschehens. Justs Einstellung trägt nicht nur im übertragenen Sinne reife Früchte:

Ja, da lag der alte Hof, der echte, rechte Bauernsitz, die deutsche Heimstätte des gelehrten Bauern Just Everstein vom Steinhofe im vollsten Glanze der Sommersonne [...]. Es war die Zeit der Heuernte, und bis ans Dach, schier bis hinauf an das Fenster der Giebelstube des Vetters lagen die duftenden Haufen aufgetürmt, und der Zufuhr von allen Seiten schien kein Ende zu sein. (BA 14: 226)

Für diesen Heimkehrer ist der Aufenthalt in Amerika, wo er als Bauer und Lateinlehrer

den Idealen seiner Jugend treu geblieben ist, nie mehr als ein Übergangsstadium gewesen. Aus dem Kommentar des Erzählers Fritz Langreuter: "Wer diese langen Jahre hindurch abwesend gewesen war, das war nicht der Vetter Just Everstein, sondern ich - ich, der ich so hübsch ordentlich zu Hause geblieben war!" (BA 14: 111) geht deutlich hervor, daß die Beziehung zur Heimat sich nicht aus einer geographischen Nähe, sondern aus dem Innern - man könnte auch wieder sagen, aus dem Gemüt - heraus definiert.

Auch in den beiden unterschiedlichen Heimkehrergestalten der *Alten Nester* zeigt sich somit wieder, daß Raabes Text widersprüchliche Anleitungen enthält, die es dem Rezipienten erlauben, je nach individueller ideologischer Einstellung selektiv zu lesen. Orientiert er sich wie die ältere Raabe-Rezeption an der durchgehend bewundernden Sichtweise des Erzählers, kann er Just Everstein in Anlehnung an die Ideale einer konservativ ausgerichteten Heimatkunst als vorbildlichen Charakter interpretieren, an dem exemplarisch die Verbindung zur Scholle verherrlicht werden soll. Eine solche Deutung ist vom Erzähler durchaus vorgegeben:

Sind es bloß die großen Künstler mit Stift, Feder und Meißel, die die Welt festhalten, während sie allen übrigen entgleitet? Ich meine, solch ein Lebenskünstler, solch ein Mann des Lebens wie der da, hat auch einen guten Griff. Was er faßt, läßt er so leicht nicht los, und was er weitergibt, das reicht er weit in die Zeiten hinein. Welch ein Kunstwerk hat dieser Mann aus seinem Leben gemacht - treuherzig? Und ist nicht die Treuherzigkeit das erste und letzte Zeichen eines wahren Kunstwerks? (241)

Der Roman bietet jedoch auch eine entgegengesetzte Interpretationsmöglichkeit an, von der die Forschung neueren Datums Gebrauch macht, denn man kann Just als eine Ausnahmegehalt ansehen, deren Wiedereinordnung in die Idylle nur durch die positiven Einwirkungen der Fremde, in diesem Fall die in Amerika gelernte Hinwendung zum

praktischen Leben, zustandegekommen ist. In diesem Sinne fungiert dann Ewald als realistischere Variante der Figur des Heimkehrers und das Scheitern seines Planes, das Kindheitsparadies durch den Kauf von Schloß Werden wieder auferstehen zu lassen, als Symbol für die Heimatlosigkeit des modernen Menschen, die einen schmerzlichen Kontrast zu seiner Suche nach Geborgenheit bildet.⁴¹

Eine Untersuchung der Altersromane Raabes scheint die letztere Sichtweise zu bestätigen, denn in den drei großen Ich-Romanen der letzten Schaffensjahre, *Stopfkuchen*, *Die Akten des Vogelsangs* und *Altershausen*, entwickelt Raabe eine immer differenziertere Sicht der Heimkehrerproblematik. Zwar kreisen die Aufzeichnungen aller drei Erzähler um die Wiederbegegnung mit der Heimat und ihren Menschen, doch hat sich in allen drei Fällen die Situation so sehr verändert, daß jeder Versuch einer Wiedereinordnung scheitern muß und der Heimkehrer ein Außenseiter, ein bloßer Zuhörer und Protokollführer bleibt. In *Stopfkuchen* steht der Wunsch des Erzählers Eduard, die sentimental Erinnerungen an die alte Heimat aufzufrischen, der Realität gegenüber, in der er statt dessen in die Rolle des Zuhörers eines Berichtes gedrängt wird, der gerade die negativen Aspekte der Heimat zum Thema hat. Auch Karl Krumhardts Versuch, sich die idyllischen Augenblicke der Vergangenheit wieder ins Gedächtnis zu rufen, scheitert daran, daß es ihm durch seine wachsende Faszination mit Velten Andres während der Niederschrift der Akten immer weniger möglich wird, die Heimat weiterhin unkritisch als Idylle zu werten. In *Altershausen* schließlich kann die erwünschte versöhnliche Stimmung

⁴¹Uwe Heldt bietet eine interessante Interpretation aus marxistischer Sicht, die beweist, daß es sich bei Just um eine unentfremdete Beziehung zu seinem Eigentum handelt, das Gebrauchswertcharakter hat, während Schloß Werden für Ewald lediglich Tauschwert besitzt. (84)

und mit ihr ein positives Wiedererleben der Heimat nur in einem mystifizierend-unwirklichen Kontext erscheinen. An der Stelle, an der der Roman beginnt, sich zu einem sentimental Heimkehrerroman zu entwickeln, läßt Raabe ihn abbrechen.

Ähnlich wie die Idylle und die von ihr inspirierten Literaturformen spielt Raabe in der Gestalt des Heimkehrers die Gegensätze zwischen zwei unterschiedlichen Welten und Lebensweisen gegeneinander aus. Daß hierbei die Kindheitsidylle positiver dargestellt wird als die große Welt, scheint auf den ersten Blick eine gedankliche Verbindung zu den Zielen der Heimatkunst anzudeuten. Auf der anderen Seite läßt sich jedoch besonders in den großen Romanen der Spätzeit eine zunehmend problematische Behandlung der Heimkehrerthematik konstatieren, da der Bruch zwischen dem verlorenen Kindheitsparadies und der Gegenwart nicht aufgehoben wird. Trotz gewisser Überschneidungen in der Thematik ist es deshalb nicht überzeugend, wie die Interpreten der Raabe-Gesellschaft die Heimatkunstautoren als Nachfolger Raabes zu bezeichnen. Daß die älteren Rezeptionsmuster trotzdem nicht unbedingt vollkommen abwegig sind und daß Raabes Behandlung des Themenkomplexes Heimat nicht so eindeutig kritisch ist, wie es die neuere Rezeption wahrhaben will, zeigt sich in der Tatsache, daß es den Heimkehrern in Raabes späten Werken nicht gelingt, ihre nostalgischen Empfindungen der Kindheitsidylle gegenüber zu überwinden. Trotz der Realisation des Verlustes und dem Sich-Abfinden mit dem Unveränderlichen bleibt dem Heimkehrer die Sehnsucht nach einer heilen Welt. Daß er diesen idyllischen Bereich immer in der Vergangenheit sucht, begünstigt reaktionär ausgerichtete Interpretationsmuster.

4.5.2. Problematisierung und unerfüllte Sehnsucht nach der Idylle

Ähnlich wie bei der Heimkehrerproblematik weisen Raabes Texte auch in anderen Bereichen Berührungspunkte mit den Themenkomplexen der Heimatkunst auf, doch ist es unter Einbeziehung aller im Text gegebenen Signale ein Irrtum, wie die ältere Raabe-Sicht von thematischen Parallelen zwangsläufig auf identische Ziele zu schließen. Ein Vergleich zwischen den zentralen Anliegen der heimatorientierten Literatur und der Darstellungsweise Raabes belegt nicht nur die unterschiedliche Verwertung idyllischer Aspekte, sondern auch die weltanschaulichen Differenzen.

Ein entscheidendes idyllischen Kategorien entnommenes Motiv, das Raabe mit der Heimatkunst teilt, ist die skeptische Einstellung der städtischen Zivilisation gegenüber, die das negative Gegenstück zur Heimat bildet. So schildern zahlreiche heimatorientierte Romane die Stadt als einen Ort der Hektik, an dem die inneren Werte des Menschen verschüttet werden. Ein typisches Beispiel findet sich in einer schematischen Einteilung in Werner Bergengruens Roman *Der Starost*, dessen Protagonisten bei einem Besuch auf dem Land alle die von ihm leichtfertig aufgegebenen Werte vor Augen geführt werden, vor denen er in seinem durch oberflächliche Vergnügungen beherrschten Leben in der Stadt Vergessen sucht: Traditionsverbundenheit, Arbeit, Ehrung der Eltern, Mutterliebe, Naturverbundenheit und die zu den städtischen Geldehen in Kontrast gesetzte Beständigkeit des Eheverbandes. Auf dem Land erscheint der Mensch in seiner Gebundenheit an Familie und Sitte, die ihm einen festen Platz in der Generationenfolge einordnet, während er in der Stadt ein vereinzelt Umhertreibender ist, der zu einem bösen Ende kommen muß.

Auch bei Raabe gibt es in dem Kontrast zwischen idyllischen Bereichen und dem Feindbild des "Säkulums" eine ähnliche Zweiteilung, die besonders in den früheren Werken so stark ausgeprägt ist, daß sie strukturbildend wirkt. Während die negativen Charaktere nach den Spielregeln der Gesellschaft erfolgreich sind, haben die positiven Gestalten oft nur die Wahl, sich in einen Fluchtort zurückzuziehen oder zugrunde zu gehen. Im Frühwerk stellt *Der Hungerpastor* den positiven Helden Hans Unwirrsch, der Liebesglück und erfüllte Arbeit in der abgeschiedenen Hungerpfarre findet, dem in der Welt erfolgreicheren Moses Freudenstein gegenüber, der aber in der Korruption versinkt. Auch in *Abu Telfan* zeigen die Schicksale der Nikola von Einstein und des Protagonisten Leonhard Hagebucher, daß sich der Mensch in der Gesellschaft verleugnen muß und es nur in einem abgeschiedenen Ort wie der Katzenmühle möglich ist, zu sich selbst zu finden. Antonie Häusler im *Schüdderump* schließlich stirbt in der Großstadt Wien, nachdem sie den Schutz des Lauenhofs mit seinen alten Traditionen verlassen hat. Diese Tendenz zur Verwendung klischeehaft eingesetzter negativer Folien in der Stuttgarter Trilogie setzt sich bis in die späteren Werke fort, so zum Beispiel, wenn mit deutlichen Parallelen zum früheren Roman *Die Leute aus dem Walde* in *Meister Autor* die Oberflächlichkeit gesellschaftlicher Zusammenkünfte ironisch geschildert wird, während die Dachstube des Sternguckers Ulex und das Försterhaus Orte der menschlichen Kommunikation sind. Ähnlich verhält es sich in *Prinzessin Fisch* mit der Gesellschaft, in die Theodor Rodburg durch seinen Bruder eingeführt wird, und in *Unruhige Gäste* mit der vornehmen Badegesellschaft, die für die Selbstaufopferung einer Phoebe Hahnemeyer kein Verständnis hat. Die Beispiele ließen sich endlos fortsetzen und finden sich noch in

Altershausen, das die erfolgreiche Karriere Fritz Feyerabends in dem Begriff der "Wonneburgen der Walchen" hinter der wahrhaftigen Lebensform einer München Ahrens zurückstellt. Erst durch diese klischeehafte Teilung der Welt in den bösen Bereich des "Säkulum" und den guten Bereich innerer Werte ist der melancholische Ton der Erinnerungsprozesse zu verstehen. Nur so negative Charaktere wie der fortschrittsgläubige Dr. Neubauer in *Horacker* empfinden keinerlei Schmerz gegenüber dem Verlust einer Lebensweise, die noch durch idyllische Elemente geprägt ist.

Diese Lebensweise, die man in Anlehnung an die Sprachkategorien der älteren Forschung als Innerlichkeit bezeichnen könnte, ist mit dem Begriff der Heimat aufs Engste verknüpft, dessen Bedeutung über die rein geographische Region hinauswächst. Dadurch, daß die Heimatidylle immer zugleich mit einem bereits vergangenen Stadium verbunden ist oder mit einem solchen, das sich in seinem "letzten Augenblick" befindet, muß der Wunsch nach einem erfüllten Heimatgefühl enttäuscht werden. Da sich Gegenwart und Heimat ausschließen und die Erinnerungstechnik das ebenfalls unerfüllbare "Heimweh nach der Jugend" thematisiert, ist eine rückwärtsgewandte Sicht unvermeidlich. Die Sehnsucht nach der Idylle ist daher nicht produktiv, denn es sind nur die mit idyllischen Aspekten befrachteten Fluchtorte, in denen ein Gefühl der Geborgenheit noch künstlich konserviert werden kann. Ob es sich wie in *Meister Autor* um die Schönheit alter Gebäude und das organisch gewachsene verwinkelte Stadtbild oder wie bei dem "Zaubererinnerungsraum" der Familie des Beaux in den *Akten* um das Bewahren alter Traditionen handelt, immer wieder läßt sich in Raabes Werken die Bewegung fort aus dem Leben des modernen Zeitalters registrieren, die den in den theoretischen Abhandlungen der Heimatkunst

vertretenen Maximen nahekommmt. Da nur in einem solchen regressiven Kontext eine menschliche Gemeinschaft möglich erscheint, lassen sich Parallelen zu heimatorientierten Werken konservativer Autoren wie Ernst Wiechert aufweisen, in dessen Roman *Das einfache Leben* der Rückzug aus dem oberflächlichen Treiben des Stadtlebens für den Protagonisten eine nötige Voraussetzung der Selbstfindung ist. Erst in der Abgeschiedenheit einer Insel und in einem Leben harter Arbeit gelingt es ihm, eine kleine Gruppe von Menschen um sich zu versammeln, die aufgrund ihrer inneren Einstellung Verständnis füreinander entwickeln. Dieses Bedürfnis nach Gemeinschaft, das ein zentrales Anliegen der Heimatkunst ist und in den nationalsozialistisch orientierten Interpretationen im Ideal der Volksgemeinschaft konkretisiert wird, bleibt auch bei Raabes Charakteren als stets gegenwärtige Sehnsucht präsent. Auch nachdem sich die Unmöglichkeit einer dauerhaften Erfüllung bereits deutlich in der unabänderlichen Tatsache gezeigt hat, daß der idyllische Bereich der inneren oder äußeren Zerstörung anheimgefallen ist, tragen die Personen diese Nostalgie der Idylle und dem verlorenen Gemeinschaftsgefühl gegenüber, der von Karl Krumhardt in den *Akten* gepriesenen "Nachbarschaft," als unerfüllte Potenz in sich. Daß diese Bereiche dabei häufig verklärende und irrationale Aspekte annehmen, die zum Teil bis zur Wehleidigkeit gesteigert werden, kommt den Kurzschlüssen einer reaktionären Rezeption entgegen.

Die Eindringlichkeit dieser rückwärtsgewandten verklärenden Sicht wird noch verstärkt durch die Bevorzugung bestimmter Menschengruppen, die von der älteren Rezeption als Sprachrohr des Dichters selbst gedeutet werden. Es handelt sich hierbei besonders um einfache Menschen wie Hans Unwirrachs Mutter im *Hungerpastor*, den

Fischer in den *Alten Nestern* und den Parkwächter oder Minchen Ahrens in *Altershausen*, denen die Funktion zukommt, in Form von allgemeingültigen Wahrheiten Aspekte des Handlungsgeschehens zu kommentieren. Wie anhand der Gestalt Minchens untersucht wurde, kommt es dabei zu einer Verklärung, die bis ins Mystische gesteigert werden kann, so daß sich Vergleiche zur Hervorhebung des einfachen Menschen in der heimatorientierten Literatur aufdrängen. In Hans Carossas Roman *Der Arzt Gion* zum Beispiel gelangt die nervlich überreizte Künstlerin durch die Teilnahme am Leben und Sterben der einfachen Magd Emerenz, die aus Mutterliebe ihr Leben ihrem ungeborenen Kind opfert, zu ihrer künstlerischen und psychologischen Selbstfindung. Ähnlich verklärend operiert der mit dem Raabe-Preis gekrönte Wiechert-Roman *Die Magd des Jürgen Dorskocil*, der die Treue zweier einfacher Menschen, die der Bedrohung der feindlichen Umwelt standhält, thematisiert. Es ist kein Zufall, daß sich die bevorzugte Behandlung der Menschen aus dem Volk in Raabes Werken mit der herausragenden Stellung, die häufig älteren Personen zukommt, überschneidet. Charaktere wie der Bruseberger, der Meister Autor, Frau Fechtmeisterin Feucht und der Nachbar Hartleben verkörpern für den unter der Heimatlosigkeit leidenden Erzähler oder Protagonisten eine vergangene Zeit, in der die alte Ordnung zumindest noch bedingt intakt war und der "Zusammenhang der Dinge" in Form einer von idyllischen Aspekten geprägten

Lebensweise noch weitgehend Bestand hatte.⁴²

Aufgrund dieser regressiven Motive ist es nicht verwunderlich, daß die ältere Rezeption versucht, die Kategorien der Heimatkunst als der einzig positiven zeitgenössischen Literatur, die ewige innere Werte gegen den Ansturm der Moderne verteidigt, in Raabes Werken wiederzufinden, denn der Blick in die Vergangenheit und die antiintellektuelle Tendenz in der Konzentration auf die Menschen aus dem Volk scheint Rezeptionsvorlagen zu geben, die sich problemlos in die eigene Weltsicht einordnen lassen. In diesem Zusammenhang kommt es keineswegs zu einem Übersehen der in Raabes Werken zum Ausdruck gebrachten Gesellschaftskritik, sondern lediglich zu einer Umdeutung. Ebenso wie die neuere Forschung behandeln die in den *Mitteilungen* veröffentlichten Artikel die gesellschaftskritischen Elemente, wenn auch mit einander diametral entgegengesetzten Ergebnissen. Argumentationsweise und Zielsetzung ähneln einander insofern, als man versucht, das Vorurteil einer weitverbreiteten Einschätzung Raabes als veraltet zu bekämpfen, um ihm zu einem höheren Ansehen in der deutschen

⁴²Eine ähnlich rückwärtsgewandte Weltanschauung - hier allerdings auf den Adel bezogen - legt Ernst Wiechert in *Missa sine nomine* seinem Protagonisten in den Mund: "Die Geschlechter hielten die Waage in der Hand, nicht die Leute, die Leitartikel geschrieben haben. Sie hielten auch die Gesangbuchverse noch in der Hand, die alten Lieder, die alten Melodien. Und auch die alten Gesetze." (1950: 193) Auch Isolde Kurz verleiht in ihren Werken dem Bedauern über die Zerstörung der Welt von Gestern Ausdruck. Ihre Themen weisen oft eine frappierende Ähnlichkeit mit Raabes Werken auf - so heißt es in *Von Dazumal*: "Das Rosengärtchen ist natürlich verschwunden; an der Stelle, wo es gelegen haben muß, erhebt sich jetzt eine Spinnerei, die mit dem Dampf ihrer Schloten weithin die Atmosphäre verdickt. Die zauberische Stille, die sonst über der ganzen Stadt lagerte, habe ich nur auf dem sogenannten Alten Friedhof wieder gefunden." (1900: 66) Obwohl sie die Notwendigkeit der industriellen Entwicklung akzeptiert, fehlt bei ihr weitgehend die kritische Distanz des Erzählers, so daß die nostalgische Tendenz den Text dominiert: "... die Eisenbahn, der jene weltvergessenen Erdenwinkel so großen Segen verdanken, wie viel Schönes hat sie zugleich mit dem Moder unwiederbringlich hinweggefegt! Ein Geschlecht, das auf dem engsten Raume die ganze Welt umschloß." (195)

Literatur zu verhelfen.⁴³ Während die neuere Sicht jedoch Raabes Gesellschaftskritik progressiv deutet, preisen Interpreten wie der Stettiner Oberlehrer Dr. Johannes Iltz ihn in den *Mitteilungen* als "Wegbereiter eines neuen Jugendalters" nationalsozialistischer Prägung ("Raabe und Hitler" 1934: 8). Heinrich Mohr umreißt die Schlußfolgerungen, die die ältere Forschung aus den gesellschaftskritischen Elementen zieht:

Raabe erkennt klar eine der Hauptursachen der drohenden Entnordung, nämlich die allzu rasche und schroffe Entwicklung der Deutschen vom Agrar- zum Industriestaat; er steht *technischen Fortschritten* mit Zweifel gegenüber, weil sie oft große Lebenswerte vernichten; die Achtlosigkeit und Roheit, mit der vielfach von der Technik über unersetzliches Erbgut hinweggeschritten wird, erregt seinen Zorn und Spott; [...] und doch ist Raabe auch hier Realist genug, um einzusehen, daß technische Fortschritte an sich notwendig sind; nur dürfen sie nicht zum Ziel *an sich* werden, und Ewigkeitswerte dürfen durch sie nicht zerstört werden. (1927: 87)

In Anlehnung an die auch für die theoretischen Abhandlungen der Heimatkunst einflußreichen konservativen Kulturkritiker des neunzehnten Jahrhunderts, Paul de Lagarde, Julius Langbehn und Arthur Möller van den Bruck, propagiert die ältere Forschung also keineswegs die Wiederherstellung vergangener bäuerlicher Lebensweisen, denn statt einer Verteufelung des technischen Fortschritts als solchem wird der damit einhergehende Verlust innerer Werte bekämpft.⁴⁴

Die Propagierung Raabes als Verkünder eines kommenden Reiches innerer Werte

⁴³Die ältere Forschung richtet sich insbesondere gegen Hans Naumanns in seiner Festrede zum hundertsten Geburtstag des Dichters geprägtes Bild von Raabe als "langbebärtetem ewigen Greis" (1932: 11).

⁴⁴Heinrich Mohr vertritt hier eine Richtung des völkischen Lagers, die sich gegen die unpraktische Ausrichtung auf einen deutschen Agrarstaat wandte und statt dessen eine positivere Einschätzung technischen Fortschritten gegenüber entwickelte, indem sie sie in den Dienst nationaler Ideale stellte und somit von dem verhaßten Bereich der 'Zivilisation' in den Bereich der 'Kultur' verschob. Diese Anpassung an die Gegebenheiten eines modernen Industriestaates, die von Jeffrey Herf als "reactionary modernism" bezeichnet wird (*Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*), wurde zu einer unerläßlichen Voraussetzung für das Funktionieren des nationalsozialistischen Systems.

übersieht, daß Raabes Fluchtorte sich durch ihren passiven Charakter nur mit Einschränkungen der antizivilisatorischen Ausrichtung der Heimatkunst angleichen lassen. Während die heimatorientierte Literatur praktische Lösungen für das Leiden an der Heimat- und Orientierungslosigkeit des modernen Menschen anbietet - Wiecherts *Das einfache Leben* schildert die Selbstfindung durch harte Arbeit und Einsamkeit, Frenssens *Jörn Uhl* betont Arbeit und Rechtschaffenheit, Hans Grimms *Volk ohne Raum* propagiert das tätige Eingreifen und die Ausbreitung des deutschen Menschen - sind Raabes Erzählergestalten und Protagonisten sich trotz ihres Leidens an der veränderten Umwelt bewußt, daß die Idylle unwiederbringlich verloren ist. Wie ich in den ersten Teilen dieser Arbeit dargelegt habe, versuchen Gestalten wie Ebert Pfister, Adam Asche und Karl Krumhardt sich an die veränderte Situation anzupassen, und es wird unter anderem anhand der Ersatzgärten und dem fehlgeschlagenen Kauf von Schloß Werden gezeigt, wie jeder Versuch, die Idylle künstlich zu konservieren, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Selbst der in der Rezeption nach den Richtlinien der Heimatkunst stets besonders gelobte Just Everstein, dem der Wiedererwerb seines bäuerlichen Anwesens gelingt, bleibt trotz der Ausrichtung seines gesamten Denkens auf die deutsche Heimat auf seine private Situation fixiert und unterscheidet sich damit wesentlich von den zentralen Heimkehrergestalten der Heimatkunst, Hans Grimms Held Cornelius Friebott und der Erzählergestalt in Gustav Frenssens *Peter Moors Fahrt nach Südwest*. Cornelius Friebott entwickelt sich in Südafrika zu einem Verfechter deutscher Kolonialinteressen, eine Überzeugung, die er nach seiner Rückkehr zu verbreiten versucht und schließlich mit seinem Leben bezahlt. Auch Peter Moor kehrt mit einem gestärkten Glauben an die

rassische Überlegenheit des deutschen Menschen in seine Heimat zurück. Während sich die Motive der Heimatkunst solchermaßen zu einem politischen Programm verdichten, das aktiv zukunftsweisend wirken will, bieten besonders die Romane aus Raabes letzter Schaffensperiode keine Antworten auf die aufgeworfenen Fragen.

Daß die dadurch bedingte Rezeptionsfreiheit mißbraucht werden kann, ist nicht nur durch das politische Klima, sondern auch durch die Tatsache bedingt, daß Raabe von den heimatorientierten Autoren als Vorläufer angesehen wird. Die Berufung auf Raabe gilt als Qualitätsgarant, so wenn Clara Viebigs Roman *Das tägliche Brot* von einem Kritiker als Produkt der Raabeschen Weltanschauung angepriesen wird:

Die Seele erhebt sich in Clara Viebigs Dichtungen über alles irdischen Stoffs Jammer und Elend. Befreit atmet der Mensch auf, fühlt er in sich die Kraft lebendig, die diese Dichterin bei ihren Gestaltungen des Seins leitete. Auch ihr Werk ist gesegnet von der Gesinnung, die in Raabes "Chronik der Sperlingsgasse" Wort ward: "Seid begrüßt, alle ihr Herzen bei Tag und bei Nacht; sei begrüßt, großes träumendes Vaterland; sei begrüßt, du kleine, enge Gasse, sei begrüßt, du große, schaffende Gewalt, welche du die ewige Liebe bist!" (Hanns Martin Elster, der Herausgeber der Raabe-Kalender und Mitbegründer des kurzlebigen Wilhelm-Raabe-Bundes, in der *Allgemeinen Zeitung*, München. Abgedruckt in *Das tägliche Brot*, S. 402)

In ihrer Beschlagnahme führen nicht nur die Kritiker, sondern die Autoren selbst durch intertextuelle Bezüge in ihren Werken eine unkritische Rezeption exemplarisch vor. Ernst Wiechert, in dessen persönlichem Werdegang Raabe als Lebenshelfer fungiert hat ("Es gab schon einmal eine Zeit für mich, da er mich am Leben erhielt: 1918-1919." Ebeling 54), schließt seinen Roman *Die Jeromin-Kinder* mit dem Auszug des Protagonisten Jons Jeromin aus seinem Heimatort. Sein Lehrer und Mentor gibt ihm ausgerechnet *Abu Telfan* mit auf den Weg und legt ihm dessen Helden Leonhard Hagebucher, nach den

Erkenntnissen der neueren Raabe-Forschung eine der problematischsten Gestalten des Dichters, als Leitbild und Tröster im kommenden Lebenskampf ans Herz. Noch verklärender als Wiechert zeigt sich der durch seinen Roman *Der Hauptmann von Köpenick* bekannt gewordene Schriftsteller Wilhelm Schäfer, der in seinem Hauptwerk *Die dreizehn Bücher der deutschen Seele* (1922), das mit einem Abriß der gesamten deutschen Geschichte und Geistesgeschichte zur Erweckung Deutschlands beitragen möchte, auch Wilhelm Raabe ein Kapitel widmet. Er sieht ihn als idyllischen Typus, "mit der Pfeife beim Glas unter den Stammgästen sitzend" (373), und huldigt mit seinem den heutigen Leser seltsam anmutenden bedeutungsschwangeren Geraune in besonders extremer Weise dem Kult der Innerlichkeit:

Groß und weit allein war die Tiefe der Zeit, war die Tiefe des Raumes; da konnte die Seele den Geist als Sendboten schicken, da konnte er seine Kühnheit auskosten bis an die Grenzen des Nichts, das immer von neuem nur Nichtigkeit war: Nichtigkeit vor den Menschen, aber die Allgegenwart Gottes lebte darin wie der Ton im Gehäuse der Geige!

Alles das dachte und sagte der einsame Mann in seinem Dachsbau zu Braunschweig, und alles das wurde die Fracht seiner großen und kleinen Geschichten; aber die neue Zeit rannte vorbei an der alten, [...] sie beachtete nicht sein Gerümpel. (373)

Es drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, wie Raabe selbst sich zur Rezeption seines Werkes durch die konservativen zeitgenössischen Schriftsteller gestellt hat. Auf der Suche nach einer möglichen Antwort ist die Beschäftigung mit dem Raabe-Preisträger Gustav Frenssen besonders aufschlußreich, denn, wie sich aus einer Reihe von Briefen und Äußerungen nachvollziehen läßt, hat sich Raabe mit Frenssens Werk und Person

eingehend auseinandergesetzt.⁴⁵ Auch aus literaturhistorischer Sicht ist Frenssen bedeutsam, denn es handelt sich bei ihm um einen der bekanntesten Heimatkunstautoren, dessen sensationell erfolgreicher Roman aus dem Dithmarscher Bauernleben, *Jörn Uhl*, zu einem Kultbuch dieser literarischen Bewegung wurde. Zugleich führt er die problematischen Aspekte der Heimatkunst exemplarisch vor Augen, denn in seinen Werken vertritt er eine zunehmend radikaler werdende Ideologie, die den zum Schriftsteller gewordenen ehemaligen lutherischen Geistlichen zu einem Verfechter nationalsozialistischer Ideen macht, so wenn er in seiner 1936 erschienenen völkischen Schrift *Der Glaube der Nordmark* den überlieferten christlichen Glauben aufgrund seines semitisch-orientalischen Ursprungs als schädlich für die deutsche Seele anprangert und für einen germanischen Glauben plädiert. Auch bei Frenssen läßt sich anläßlich der Beschreibung eines Besuchs die schon wiederholt beobachtete Verklärung des Menschen Raabe nachweisen: "... er sah aus wie ein alter, sehr kluger und etwas verschlafener, schelmischer Dorfschullehrer, freilich ein wunderbarer." (E4: 192) Seine Verehrung diesem angeblichen Idylliker der alten Zeit gegenüber spiegelt sich auch in seinem literarischen Werk, so wenn er in *Jörn Uhl* die Rezeption eines an Heimweh nach der Lüneburger Heide leidenden Buchhändlerlehrlings zeigt, der sich mit Hilfe der *Chronik der Sperlingsgasse* aus Hamburg fort in die Kindheitsheimat zurückträumt (141).

Wie sich aus seinen persönlichen Äußerungen nachweisen läßt, fühlte sich Raabe von der Beachtung und der 'Jüngerschaft' des berühmten Autoren sehr geehrt, wenn er

⁴⁵Raabes widersprüchliche Aussagen finden sich in den Ergänzungsbänden 2 (412-413, 434, 439, 464) und 4 (236, 238).

auch dessen dichterisches Talent nicht überschätzte und seinem Erfolg mit etwas zwiespältigen Gefühlen zusah.⁴⁶ Es ließe sich argumentieren, daß sich in Raabes Verhältnis zu Frenssen seine zwiespältige Einstellung zur heimatorientierten Literatur allgemein herauskristallisiert, denn obwohl er sich der Begrenzungen dieser literarischen Bewegung durchaus im Klaren war,⁴⁷ sonnte er sich in der ihm entgegengebrachten Bewunderung und bestätigte die konservativen Autoren in ihrer Mission als selbsternannte Hüter deutscher Innerlichkeit. Seine lobenden Kommentare zeigen dabei gelegentlich eine frappierende Übereinstimmung mit den Sprachkategorien der Heimatkunst. Wenn Raabe in Frenssens Werken eine willkommene Gegenströmung zum Naturalismus sieht ("Wenn Sie aber, geehrter Herr, das deutsche Volk des laufenden Tages davon abbringen könnten, für Ibsen u dergl. zu schwärmen, so würden Sie freilich für seine Thatkraft und seinen Unternehmungsgeist ein gutes Werk thun" (E2: 413 Brief an Frenssen vom 25. Mai 1900), den er der "Thatkraft" und dem "Unternehmungsgeist" des deutschen Volkes als abträglich erklärt, macht er - bewußt oder unbewußt - von der Rhetorik der Heimatkunst Gebrauch, die mit den Begriffen des Kraftvollen und Gesunden hantiert. Im Brief an einen Freund,

⁴⁶Es finden sich eine Reihe von Äußerungen Raabes, die die Verbindung zwischen den Werken beider Autoren hervorheben: "Der 'neue Raabe', Pastor Frenssen aus Hemme [...] hat mir schon im Jahre 1900 mitgeteilt, daß ich seit lange sein 'Hausfreund' sei; also mag wohl Etliches von mir in sein Werk übergegangen sein. Ich meine, der Vetter Just Everstein aus den 'Alten Nestern' hat, in's Dithmarsche übertragen, ein bischen bei 'Jörn Uhl' Gevatter gestanden." (E2: 439); "er hat [bei Jörn Uhl] mit meinem Kalbe gepflügt und hat das auch selbst zugegeben." (E4: 290 Erich Janke); "Jörn Uhl' ist ein treffliches Buch und sein Autor hat es mir auch durchaus nicht verhehlt, daß er sich vollständig als ein treuer Schüler oder Jünger von mir erachte." (E2: 442 Brief vom 27.10.1902 an Edmund Sträter); "Die meisten heutigen stehen auf meinem Boden. Vergleichen Sie den Eingang des 'Jörn Uhl' mit dem des 'Hungerpastors', und Sie haben handgreifliche Nachahmung." (E4:239 Fritz Hartmann).

⁴⁷"Wer nur darstellen könne, was er selber erlebt und geschaut, das war seine Nutzenanwendung, der sei kein Dichter, sondern Abschreiber. Die Phrase von der 'Heimatlidung' drapiere nur schriftstellerisches Unvermögen. Eine wurzelechte Phantasie müsse ihre Gestalten in der Tracht aller Zeiten und Länder kleiden können." (E4: 243 Fritz Hartmann)

den Magdeburger Gymnasiallehrer Edmund Sträter, wird er noch deutlicher, wenn er seiner Hoffnung Ausdruck verleiht, "daß sehr viele dieser Bücher die Menschen zu *mir* treiben müssen und werden. Aus der physiologischen, psychologischen, pathologischen, sozialen Abhandlung heraus wieder in das Gedicht, die Dichtung; - aus der verdunkelten Krankenstube mit ihrem Eiter- und Typhusdunst, aus der Irrenhausatmosphäre und Beleuchtung in den Garten und das Haus der Kunst, über welchem allezeit die Sonne des alten Logau stehen wird!" (E2: 332, 21.9.1892) Mit der Erwähnung von Garten und Sonne greift Raabe hier in einer Weise auf idyllische Motive zurück, die den Äußerungen seiner Interpreten in den *Mitteilungen* entnommen sein könnte, denn indem er sie als Ideal postuliert und mit dem Pathologischen kontrastiert, definiert er sich selbst als 'gesunden' Dichter.

Beunruhigender als solche brieflichen Äußerungen wirkt die Tatsache, daß seine Abneigung dem Naturalismus gegenüber in ähnlichen Formulierungen auch in sein Werk Eingang gefunden hat. Bei dem verständlicherweise von der älteren Raabe-Rezeption in diesem Zusammenhang gern zitierten Abschnitt handelt es sich um einen Erzählerkommentar in *Hastenbeck*, der in polemischer Weise Geßners Idyllen gegen die krankhaften Erscheinungen der neueren Literatur ausspielt:

Aber wir sind ihnen doch weit voraus, den Leutchen mit Puderperücke, Haarbeutel und Zopf - den Flinten mit Feuersteinschlössern und dem eisernen Ladestock! Wenn wir Kinder zu Ende unseres Jahrhunderts im Dunkeln singen in unserer Angst, so singen wir nicht mehr von Daphnis und Chloe. Dazu haben wir doch zu sehr, wenn nicht in die Lehrbücher, so doch in die Zeitungsartikel unterm Strich über Pathologie und dergleichen hineingeguckt, uns durch nordisches Irren- und Krankenhäuslertum hypnotisieren lassen, in spiritistischen Spinnstuben Geister zitiert und Pariser Gassenkot zu germanischen "Aufstellsachen" geformt!

Was haben wir im neunzehnten Jahrhundert noch mit der Pansflöte des achtzehnten zu schaffen? (BA 20: 30-31)

Wenn Raabe auch mit einem solchen Erzählerkommentar und mit Formulierungen wie dem "neurasthenischen neunzehnten Jahrhundert" (BA 20: 138) einer ideologisch voreingenommenen Rezeption die Möglichkeit gibt, ihn für ihre Ziele zu mißbrauchen, darf man nicht übersehen, daß es sich hierbei nur um eine von mehreren einander widersprechenden Stimmen in einem Text handelt, der gerade die Unzulänglichkeiten einer idyllisch ausgerichteten Lebensanschauung zutage fördert. Wie eng eine auf den ersten Blick regressiv erscheinende Kulturkritik mit einer höchst modernen Provokation des Lesers verknüpft sein kann, zeigt sich noch deutlicher in den *Akten des Vogelsangs*, in denen ein Asyl für Nervenranke an die Stelle einer zerstörten Idylle rückt:

Der Weg war "planiert" worden, und wo der schöne, alte, morsche Baum seine Zweige über ihn gestreckt hatte, stand jetzt eine weiß gestrichene Zinkfigur, eine Nachbildung der Canovaschen Hebe, und daneben deutete an einem andern wohlgepflegten Pfade eine Hand auf einer Tafel nach einem "Asyl für Nervenranke", dessen Aufblühen in seinem Waldbesitz am Schluderkopf Vater Hartleben glücklicherweise auch nicht mehr erlebt hatte und also auch nicht deshalb keine Ruhe in seinem Grabe zu haben brauchte. (BA 19: 353)

Parallel zu der Konservenfabrik in der Idylle (BA 19: 321), die die äußere Zerstörung vor Augen führt, symbolisiert das Asyl in der Idylle die daraus resultierenden Opfer auf der menschlichen Ebene. Trotz dieser augenscheinlich nostalgischen Ausrichtung auf eine bessere Vergangenheit, in der die Idylle noch intakt war, relativiert Raabe jedoch diese Aussage im Text selbst wieder, denn mit der Behauptung von Krumhardts Schwager Schlappe, Velten Andres sei ein Fall für den "Verein für öffentliche Gesundheitspflege" (BA 19: 357), attackiert Raabe den begrenzten geistigen Horizont einer Gesellschaft, die

alles Außergewöhnliche, für das ihnen das Verständnis fehlt, als krankhafte Erscheinung brandmarkt, um sich nicht ernsthaft mit ihm auseinandersetzen zu müssen. Wie anhand seiner Verwendung idyllischer Folien deutlich werden konnte, geht es Raabe jedoch gerade darum, mit seinem literarischen Werk zu der Erweiterung des Erwartungshorizonts seiner Leser beizutragen. Es handelt sich deswegen um eine bewußte Provokation des Lesers in der Ironisierung des idyllischen Bildes einer blühenden Natur, wenn Krumhardt zur Beschreibung der veränderten Umgebung die paradoxe Kombination vom "Aufblühen" des "Asyls für Nervenkranken" verwendet.

Indem Raabes solchermaßen widersprüchliche Zeichen setzt, kommt er dem Bedürfnis gewisser Lesergruppen nach einer Flucht in die Innerlichkeit entgegen, die durch angestaute Frustrationen erweitert in aggressive Denkschemata umschlägt. Ohne die Aussagen der Texte vollkommen zu verfälschen, kann sich die ältere Forschung auf die Elemente berufen, die die Kritik an der Idylle unterminieren, und folglich durch falsche Schwerpunktsetzung in ihren Interpretationen die verhängnisvolle Verquickung von Idylle und Aggressivität herbeiführen. In *Prinzessin Fisch* beschreibt Alexander Rodburg seinem Bruder gegenüber die Heimatidylle am Kuhsteg in Ilmenthal mit einer Kombination sprachlich inkongruenter Elemente: "S'ist ganz Ilmenthal: Kindheitswiege, Heimatsgefühl, Mauschellen, Wälderrauschen, Quellengeriesel und Stockprügel [...]. Das ist unser Winkelnest." (BA 15: 314) Die Kritik impliziert, daß die Aggressivität als latente Möglichkeit immer in der Idylle angelegt ist, doch zugleich verliert sie dadurch an Schärfe, daß sie einer äußerst negativen Gestalt in den Mund gelegt wird. Hier zeigt sich die Problematik der Raabeschen Technik, einerseits idyllische Klischees zu hinterfragen und

gleichzeitig Teile seiner Kritik wieder zurückzunehmen, wie unter einer Lupe gebündelt.

5. ERGEBNIS

Eine Analyse des Raabeschen Spätwerks mit seinen problematischen Idyllen konnte ergeben, daß die Verwertung idyllischer Themenbereiche durch eine kritische Einstellung geprägt ist. Wie ich im zweiten Teil meiner Arbeit anhand einer Motivstudie herausgearbeitet habe, verwendet Raabe seine literarischen Vorgaben produktiv, indem er immer wieder die Begrenzungen eines idyllischen Weltbildes sichtbar macht. Mit seiner Technik der schrittweisen Unterminierung idyllischer Aspekte will er seine Leser zum Überdenken klischeehafter Vorstellungen anregen und damit zugleich zu einer Erweiterung ihres Erwartungshorizontes dem literarischen Medium gegenüber beitragen. Es lag mir daran zu zeigen, daß das Mißtrauen der neueren Raabe-Forschung idyllischen Themenbereichen gegenüber unangebracht ist, da das traditionelle Genre gerade als Mittel der Kritik eingesetzt wird. Indem Raabe mit der literarischen Idylle eine Vorlage wählt, die durch Statik geprägt ist, sie jedoch provozierend gerade zur Aktivierung seiner Leserschaft einsetzt, arbeitet er Idyllisierungstendenzen entgegen.

Im dritten Teil meiner Arbeit habe ich unter Herbeiziehung Rezeptionsästhetischer Erkenntnisse herauszuarbeiten versucht, wie sich Raabes kritische Einstellung auch in seinen narrativen Techniken niederschlägt. Sprachliche Verfremdungen, die ungewöhnliche Interpunktion als Ausdrucksmittel und seine Rückblendetechnik mit ihren Leerstellen und unzulänglichen, subjektiven Erzählergestalten geben Anleitungen für einen produktiven Rezeptionsakt, der den Leser zum aktiven Teilnehmer am literarischen Schaffensprozeß macht. Im Gegensatz zur neueren Raabe-Forschung, die ausschließlich die Modernität der Raabeschen Erzählstrategien betont, wollte ich jedoch gerade

aufzeigen, daß es in seinen Texten auch solche Strömungen gibt, die einem kritischen Rezeptionsprozeß entgegenarbeiten und die modernen Elemente zu überlagern drohen. Seine Oppositionstechnik, die eine nostalgische Einstellung begünstigt, sein ungewöhnliches Interpunktionssystem, das die Aufmerksamkeit des Lesers visuell auf die emotionale Komponente der Erinnerung lenkt, und seine idyllischen Klischees verhafteten Erzählergestalten machen es einem weniger flexiblen Leser leicht, in regressive Interpretationsmuster zu verfallen. In Raabes Privatkorrespondenz finden sich Hinweise, daß der Dichter sich der hohen Anforderungen, die er mit seinen Texten an seine Leserschaft stellt, durchaus bewußt war:

Wenn Sie nach dem Reiz fragen, der für gereifte Leser trotz des 'geringen stofflichen Interesses' in meinen Büchern liegt, so läßt es sich wohl daraus herleiten, daß ein *wirklicher Inhalt* darin vorhanden ist und ein Drittel von diesem der Leser selber sich herauszudenken, fühlen und empfinden hat; - ich habe mich nie für einen guten Unterhaltungsschriftsteller gehalten. (E2: 344 Brief vom 28.10.1893 an Siegmund Schott)

Eine Darstellungsweise, die vieles in der Schwebe läßt und die traditionelle Vorlage zur Projektionsfläche narrativer Experimente wählt, verlangt einen Neuerungen gegenüber aufgeschlossenen Leser. Da sie diesem aber die erhöhte Rezeptionsfreiheit zubilligt, die Leerstellen des Textes nach seinen Vorstellungen zu deuten, stellt sie es zugleich in sein Ermessen, wie weit er bereit ist, sich auf eine Erweiterung seines Erwartungshorizontes einzulassen. Während die gesamte neuere Sekundärliteratur die Offenheit der Texte als Chance bewertet, benutzte die ältere Rezeption, die im vierten Teil anhand repräsentativer Artikel aus dem Umfeld der Raabe-Gesellschaft näher analysiert wurde, idyllische Aspekte als Wegweiser für eine reaktionär ausgerichtete Rezeption. Eine Auswertung der älteren

Forschungsliteratur förderte demnach eine Lesestrategie zutage, die nicht nur idyllischen Klischees verhaftet blieb, sondern darüber hinaus einen Kult der Innerlichkeit um den Dichter und sein Werk webte, der auf den heutigen Leser befremdlich wirkt und zur Folge hatte, daß Raabe von einem Zweig der Literatur als Vorgänger beschlagnahmt wurde, der sich in Opposition zu den kulturellen und politischen Strömungen der Moderne sah.

Während bei Raabe durch das Einbauen der idyllischen Folie eine Spannung zwischen traditionellem Medium und literarischem Experimentieren entsteht, lesen die heimatorientierten Schriftsteller sowohl die idyllische Vorlage als auch Raabes gesamtes Werk affirmativ und schaffen sich in Anlehnung an den 'braven' Voß einen 'braven' Raabe als ein Bildungsgut und Vorbild, das als Gütezeichen dichterischer und moralischer Qualität fungiert. Zwar wird, um in Anlehnung an Siegfried J. Schmidt systemtheoretisch zu argumentieren, die Idylle als Vorlage in dieser Rezeption des Raabeschen Werkes im Literatursystem produktiv, doch stellen die Werke der Heimatkunstautoren eine Reflexion über Literatur dar, die im eigentlichen Sinne einen Rückschritt bedeutet und eher durch das Fehlen einer wirklichen Reflexion charakterisiert ist. Wenn sie auch scheinbar den Prozeß der literarischen Selbstreferenz fortführen, handelt es sich bei dem von ihnen gewählten Rezeptionsmodell, das die Irritationsmomente der Raabeschen Texte nicht wahrnimmt und damit Raabes Weiterentwicklung des idyllischen Genres überspringt, lediglich um ein Kopieren der idyllischen Folie. Hierin bestätigt sich nicht zuletzt der gewaltige qualitätsmäßige Unterschied zwischen Raabes kritischer Auseinandersetzung mit vergangenen Epochen und den Produktionen dieser Literaturrechtung, der die Vergessenheit rechtfertigt, in die die meisten Autoren allein schon wegen ihrer politisch

zweifelhaften Verbindungen heute geraten sind. Raabes hartes aber zutreffendes Urteil, das Schriftsteller, deren Schöpferkraft ausschließlich aus der regionalen Bindung hervorgeht, schlichtweg als "Abschreiber" bezeichnet,¹ bewahrheitet sich auch hinsichtlich ihres unkritischen Festhaltens an literarischen Vorlagen.

Die einseitige Rezeption des Dichters durch die dem Programm der Heimatkunst nahestehenden Autoren konnte die Vermutung bestätigen, daß der an Innerlichkeit und Vergangenheit gebundene idyllische Themenkomplex in Raabes verhängnisvoller Rezeptionsgeschichte einen entscheidenden Faktor darstellt und keineswegs als ein isoliertes Problem angesehen werden sollte. Die literarische Auseinandersetzung mit den Herausforderungen des modernen Zeitalters, die in Raabes Werken häufig die Form einer Trauer über den Untergang der Idylle annimmt, fand großen Widerhall bei einem bürgerlichen Lesepublikum, das sich vornehmlich mit solchen Charakteren identifizierte, die nach Fluchttorten suchen. Man sah die Funktion der Werke in den 'Fingerzeigen', wie man sich eine private Sphäre der Innerlichkeit inmitten einer feindlichen Außenwelt bewahren kann, und fügte den äußeren Bedingungen der Idylle ein ganzes Arsenal von Begriffen hinzu, die sich zu einer Aura der Behaglichkeit zusammenschlossen und die aus politischer Frustration motivierte Flucht nach innen propagierten. In diesem Zusammenhang war es selbstverständlich, daß den Raabeschen Idyllen eine tröstende und stabilisierende Funktion zukam.

Daß eine Gleichsetzung der nostalgischen Passagen der Texte mit der Überzeugung des Dichters jedoch verfehlt ist, zeigt nicht nur eine Analyse der Werke

¹(E4: 243 Fritz Hartmann)

selbst, sondern auch eine Reihe von brieflichen Äußerungen.² Am konsequentesten vertritt Raabe in einem Brief an Edmund Sträter die Trennung zwischen Autor und Erzählergestalt, die seinem Lesepublikum nicht geläufig ist:

Was den "Meister Autor" angeht, so hat der Freund außer Augen gelassen, daß nicht Wilhelm Raabe seine Geschichte erzählt, sondern ein gewisser Herr Schmidt. [...] Ich, W.R., habe mir diesen "beschäftigungslosen Liebhaber wohlfeiler ästhetischer Genüsse" nur eingefangen wie eine Fliege mehr, die man in ein Buch einklappt; womit freilich wieder gesagt ist, daß ich das Buch doch ganz auf meine Kappe nehmen muß. (E2: 275 im Brief vom 5.2.1890)

Er ist sich darüber im Klaren, daß er mit solchen Vorstellungen das Literaturverständnis seiner Zeitgenossen überfordert und für die Unabhängigkeit seiner Anschauungen mit einem geringeren schriftstellerischen Erfolg bezahlen muß: "Ich aber habe [...] durch manche schlaflose, sorgenvolle Nacht am eigenen Leibe erfahren müssen, was es heißt, auf irgend einem Felde menschlichen, ehrlichen Strebens seiner eigenen Generation um den kürzesten Schritt voraus zu sein." (E2: 267-268 Brief vom 21.9.1889 an Edmund Sträter)

In *Horacker* artikuliert Raabe in einem Kommentar zur eigenen literarischen Produktion seine Vorstellung von einem idealen Leser, der durch seine Werke zum Nachdenken angeregt wird:

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

²Raabe verwahrt sich zum Beispiel wiederholt mit der Begründung, die Entstehungszeit des *Schüdderump* sei für ihn eine privat höchst glückliche gewesen, gegen den Vorwurf des Pessimismus. So erinnert sich Erich Janke an seinen Ausspruch: "Und schließlich schildere ich ja nicht mich selbst, sondern Charaktere, für die ich eine passende, in diesem Fall pessimistische Weltanschauung brauchte." (E4: 289)

mir!" - oder "Das Haus hat meinen Beifall nicht!" -, jedenfalls aber "Das gäbe eine 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 melancholischen Nachdenken fragen:

"Was alles kann in diesem neuen Haus passieren?"

Dieser eine sieht aus seinen wohlgezimmernten 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: 296-297)

Es liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, daß gerade ein Dichter, dem so sehr daran gelegen war, Klischees aufzudecken, und der dem Leser in seinen Werken fehlgelaufene Rezeptionsprozesse kritisch vor Augen führt, selber jahrzehntelang mit so verheerenden Folgen für seinen Platz im Kanon der deutschen Literatur zum Opfer einer einseitigen Rezeption wurde.

Trotzdem kann man sich bei einer genaueren Analyse der ambivalenten Aspekte seiner Texte des Eindrucks nicht erwehren, daß Raabe die Gewagtheit seines Ansatzes gelegentlich hinter einer Erzählstrategie zu verstecken sucht, die den Wünschen seiner Leserschaft nach einer Literatur bürgerlicher Innerlichkeitskultur entgegenkommt, ein Verdacht, der durch Hinweise in der Privatkorrespondenz erhärtet wird, die man zwar wie alle brieflichen Äußerungen Raabes nur mit Vorsicht heranziehen darf, die aber trotzdem nicht unbedingt nur als Gefälligkeitskommentare abgetan werden sollten. So schreibt er an einen neuen Verehrer: "Wenn ich durch meine Schreiberei dazu beigetragen habe, Ihnen dann und wann ein wenig Sonnenschein in einen grauen Lebensregentag leuchten zu lassen, so brauchen Sie mir nicht zu danken: ich hatte mir das nur von meinem

schriftstellerischen Anfang an so vorgenommen." (E2: 295 Brief vom 31.3.1891 an Karl von Bruyk). Daß er mit solchen Kompromissen an die idyllisierenden Tendenzen seines Publikums einer einseitigen und - wie sich herausstellen sollte - reaktionären Rezeption Vorschub leistet, ist ein bedauernswertes Paradox der Literaturgeschichte.

Wie Friedrich Sengle, Erna Merker und zahlreiche andere Interpreten in ihren Untersuchungen des Genres hervorheben, enthält die Idylle oft Elemente des Reaktionären, Zivilisationsfeindlichen, eine Rückbesinnung auf das Regionale und Nationale und eine Nähe zu Themenbereichen der Heimatliteratur. Anhand eines Vergleichs mit der sich seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts ideologisch formierenden konservativen Gegenströmung zur Moderne konnte gezeigt werden, daß auch Raabes Werk nicht vollkommen frei von diesen Elementen ist. Zwar stimme ich in der ablehnenden Haltung gegenüber den Auswüchsen der älteren Rezeption durchaus mit der neueren Forschungsliteratur überein, doch halte ich es für sinnvoll, zwischen bewußter Manipulation auf der einen Seite und Hervorhebung in Raabes Texten latent enthaltener Elemente auf der anderen Seite zu unterscheiden. Eine eindeutig verfälschende Lesestrategie ist immer dort gegeben, wo versucht wird, den Dichter zur Unterstützung der eigenen aggressiven Ideologie herbeizuziehen und mit bei Raabe nicht vorhandenen Konzepten zu hantieren, so zum Beispiel wenn Raabes Biograph Wilhelm Fehse die Klage des Erzählers der *Chronik der Sperlingsgasse* über die großen Auswanderungswellen Deutscher nach Amerika mit der in Hans Grimms Roman *Volk ohne Raum* angeprangerten deutschen Raumnot gleichsetzt (*Wilhelm Raabe* 70). Man sollte jedoch die Tatsache nicht übersehen, daß mit Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* und

den Werken Jeremias Gotthelfs auch andere Dichter des neunzehnten Jahrhunderts als Vorbilder für die Heimatkunst herhalten mußten, ohne daß sich eine vergleichbar extreme Rezeptionsgeschichte verzeichnen läßt. Zwar konnte eine Analyse der idyllischen Aspekte belegen, daß es sich bei der Gleichsetzung Raabes mit den Autoren der Heimatkunst um eine Verirrung handelt, die nur aufgrund einer vereinfachten Rezeption zustandekommen konnte, doch bleiben Fragen bestehen, die von der Forschung neueren Datums noch nicht eingehend genug diskutiert worden sind: Ist es lediglich ein Zufall, daß Raabes Werk sich mehr als die Werke anderer Autoren zur Manipulation angeboten hat? Wie ist es zu erklären, daß die Raabe-Gesellschaft seit ihrer Gründung ausschließlich dem rechten politischen Umfeld angehörte?

Es drängt sich in diesem Zusammenhang der Verdacht auf, daß die neuere Forschung zum Teil von dem Bedürfnis motiviert wird, durch das Übersehen idyllischer Aspekte und deren möglicher reaktionärer Konnotationen den Dichter mit ihren ideologischen Vorstellungen in Einklang zu bringen. In dem Versuch, ihn aus dem Bannkreis seiner 'Freunde' herauszuholen und wieder 'salonfähig' zu machen, kommt es meines Erachtens zu einer Verharmlosung problematischer Aspekte, die eine detailliertere Untersuchung verdienen. Besonders irritierend ist dabei der Umstand, daß die neuere Forschung den Dichter ebenso einhellig und ausschließlich auf die Rolle des progressiven Gesellschaftskritikers festlegt, wie ihn die ältere Forschung als konservativen Kulturkritiker der Innerlichkeit postulierte. Allein die Tatsache, daß gerade die Themenbereiche, die ein Kernstück der älteren Rezeption bildeten, oft vollkommen aus der Diskussion herausgehalten werden, sollte zu denken geben. Obwohl ich mich nicht der

logischen Konsequenz eines rezeptionsästhetischen Ansatzes, daß der literarische Text ein Produkt seiner Rezeptionen ist, verschreibe, erscheint mir ein Interpretationsmuster, das die Rezeptionsgeschichte vollkommen außer acht läßt, als wenig sinnvoll. In diesem Sinne plädiere ich für eine komplexere Sicht des Raabeschen Werkes, das dem disparate Elemente in sich vereinigenden Werk des Dichters besser gerecht wird als ein einseitiges Verharren im gesellschaftskritischen Diskurs, wie es sich in den Arbeiten der neueren Forschung bemerkbar macht. Ziel meiner Arbeit war es demgegenüber zu zeigen, daß es im Werk dieses zweifellos als Vorläufer der Moderne zu wertenden Dichters Unstimmigkeiten gibt, die besonders in der ambivalenten Darstellung der Idylle zum Vorschein kommen. Die Nachfolgeschafft der Heimatkunstschriftsteller ist deswegen nicht vollkommen aus der Luft gegriffen, sondern basiert vielmehr auf einer Überbetonung regressiver Tendenzen der Raabeschen Texte. Trotz seiner distanzierten Einstellung ihren Bildungsgütern gegenüber war Raabe im Denken seiner Gesellschaftsklasse verwurzelt, fühlte er den Widerspruch zwischen bürgerlicher Lebensweise und künstlerischen Ambitionen, war Kritiker, aber doch kein "Linksintellektueller."³ So sehr er seiner Zeit voraus war, war er ihr doch auch verhaftet, so daß sich seine innere Ambivalenz als Dichter einer Übergangszeit in den disparaten Erzählstrategien seiner Werke niederschlägt.

³Vgl. Helmers, *Wilhelm Raabe* 13.

6. LITERATURVERZEICHNIS

6.1. Primärliteratur

6.1.1. Wilhelm Raabe

Raabe, Wilhelm. *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe. Hg. von Karl Hoppe et al. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960 ff.

6.1.2. Weitere Autoren

Auerbach, Berthold. *Schwarzwälder Dorfgeschichten. Ausgewählte Werke*. Band 1. Mit einem Vorwort von Thomas Schäfer. Berlin: P. Oestergaard, 1912.

Bergengruen, Werner. *Der Starost*. München: Nymphenburger, 1951.

Binding, Rudolf. *Keuschheitslegende*. Frankfurt a. M.: Rütten & Loening, 1929.

---. *Sechs Bekenntnisse zum neuen Deutschland*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1933.

Carossa, Hans. *Gesammelte Werke*. Wiesbaden: Insel, 1949.

---. *Der Arzt Gion. Gesammelte Werke*. Bd. 2.

---. *Eine Kindheit. Gesammelte Werke*. Bd. 2.

Frenssen, Gustav. *Meino der Prahler*. Berlin: Grote, 1934.

---. *Jörn Uhl*. Berlin: Grote, 1906.

---. *Peter Moors Fahrt nach Südwest*. Berlin: Grote, 1933.

---. *Der Glaube der Nordmark*. Stuttgart: Georg Truckenmüller, 1936.

---. *Dorfpredigten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1905.

---. *Hilligenlei*. Berlin: Grote, 1905.

Geßner, Salomon. *Idyllen*. Kritische Ausgabe. Hg. von E. Theodor Voss. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 1988.

- Goethe, Johann Wolfgang von. *Hermann und Dorothea. Werke*. Band 2. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1967.
- Gottsched, Johann Christoph. "Von Idyllen, Eklogen oder Schäfergedichten." *Versuch einer critischen Dichtkunst: Anderer besonderer Theil. Ausgewählte Werke*, Band 6. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1973: 75-109.
- Grimm, Hans. *Die Olewagen Saga*. München: Albert Langen/Georg Müller, 1918.
- . *Volk ohne Raum*. München: Albert Langen, 1932.
- . *Südafrikanische Novellen*. München: Albert Langen/Georg Müller: 1942.
- Humboldt, Wilhelm Freiherr von. *Werke*. Hg. von Albert Leitzmann. Berlin: Behr's, 1904.
- Immermann, Karl Leberecht. *Münchhausen: Eine Geschichte in Arabesken. Werke in 5 Bänden*. Band 3. Hg. von Benno von Wiese. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1972.
- Kolbenheyer, Erwin Guido. *Karlsbader Novelle*. München: Albert Langen/Georg Müller, 1929.
- Kurz, Isolde. *Von dazumal*. Berlin: Gebrüder Paetel, 1900.
- Miegel, Agnes. *Geschichten aus Alt-Preußen*. Jena: Diederichs, 1926.
- Mörke, Eduard. *Idylle vom Bodensee. Werke in einem Band*. München, Wien: Hanser, 1977.
- Müller, Friedrich [Maler Müller]. *Idyllen*. Nach den Erstdrucken revidierter Text hg. von Peter-Erich Neuser. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Polenz, Wilhelm von. *Der Büttnerbauer*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1900.
- Richter, Jean Paul Friedrich. *Vorschule der Ästhetik. Werke*. Band 5. München: Hanser, 1980.
- . *Das Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal: Eine Art Idylle. Werke*. Band 1. München: Hanser, 1980.
- Schäfer, Wilhelm. *Die dreizehn Bücher der deutschen Seele*. München: Albert Langen/Georg Müller, 1922.

- Schiller, Friedrich. "Über naive und sentimentalische Dichtung." *Werke in drei Bänden*. Band 2. München: Hanser, 1966: 540-606.
- Seidel, Ina. *Das Wunschkind*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1930.
- Stehr, Hermann. *Mythen und Mären*. Berlin-Grunewald: Horen, 1929.
- Strauß, Emil. *Der Schleier*. München: Georg Müller, 1931.
- Viebig, Clara. *Kinder der Eifel*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.
- . *Der Gefangene*. Edited with notes, exercises and vocabulary by O.S. Fleissner and E. Mentz-Fleissner. New York: F.S. Crofts, 1931.
- . *Die Passion*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.
- . *Das tägliche Brot*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt, 1922.
- Voß, Johann Heinrich. *Luise: Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen*. Mit Zeichnungen von Paul Thumann, in Holz geschnitten von R. Brend'amour. Berlin: Grote, 1867.
- . *Idyllen*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1801 mit einem Nachwort von E. Theodor Voss. Heidelberg: Schneider, 1968.
- Wiechert, Ernst. *Wälder und Menschen: Eine Jugend*. München: Albert Langen/Georg Müller, 1936.
- . *Die Jeromin-Kinder*. München: Zinnen-Verlag Kurt Desch, 1945.
- . *Das einfache Leben*. München: Kurt Desch, 1946.
- . *Die Magd des Jürgen Dorskocil*. München: Kurt Desch, 1949.
- . *Missa sine nomine*. München: Kurt Desch, 1950.

6.2. Sekundärliteratur

6.2.1. Zu Wilhelm Raabe

Adolphs, Ulrich. "Schreibakt als Suche nach Identität: Wilhelm Raabes 'Altershausen'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1985): 92-106.

Bachmann, Doris. "Die 'Dritte Welt' der Literatur: Eine ethnologische Methodenkritik literaturwissenschaftlichen Interpretierens am Beispiel von Raabes Roman 'Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1979): 27-71.

Bartels, "Wilhelm Raabe: Zu seinem siebzigsten Geburtstage." *Der Kunstwart* 14/ Heft 23 (1901): 417-425.

Bauer, Constantin. "Raabe und die Jugend." *Mitteilungen* 21/1 (1931): 32-35.

Beaucamp, Eduard. *Literatur als Selbstdarstellung: Wilhelm Raabe und die Möglichkeiten eines deutschen Realismus*. Bonn: Bouvier, 1968.

Blumenberg, Wilhelm. "Das Heimatliche bei Wilhelm Raabe." *Mitteilungen* 3/4 (1913): 109-124.

Börker, Wilhelm. *Wilhelm Raabe zum Gedächtnis: Nachrichten über das Herzogliche Lehrerseminar zu Braunschweig*. Braunschweig: Großklaus & Strube, 1911.

Bösner, Ernst. "Eine Erklärung der Düsseldorfer Ortsgruppe." *Mitteilungen* 14/1 (1924): 26-29.

Brenner, Peter J. "Die Einheit der Welt: Zur Entzauberung der Fremde und Verfremdung der Heimat in Raabes 'Abu Telfan'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1989): 45-62.

Brewster, Philip J. "Onkel Ketschwayo in Neuteutoburg: Zeitgeschichtliche Anspielungen in Raabes 'Stopfkuchen'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1983): 96-118.

Bröhan, Margrit. *Die Darstellung der Frau bei Wilhelm Raabe und ein Vergleich mit liberalen Positionen zur Emanzipation der Frau im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M., Bern: Lang, 1981.

Brües, Otto. "Raabe und die junge Generation." *Mitteilungen* 21/2 (1931): 47-55.

Buck, Theo. "Am Rande des inneren Monologs: Zur Erzählkonstruktion von Raabes

- 'Altershausen'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1987): 24-45.
- Burggraf, Gudrun. "Wie stellt sich die heutige Jugend zu Wilhelm Raabe?" *Mitteilungen* 21/2 (1931): 55-58.
- David, Claude. "Über Wilhelm Raabes 'Stopfkuchen'." *Lebendige Form: Interpretationen zur Deutschen Literatur. Festschrift für Heinrich E.K. Henel*. Hg. von Jeffrey L. Sammons und Ernst Schürer. München: Fink, 1970.
- Denkler, Horst. *Neues über Wilhelm Raabe. Zehn Annäherungsversuche an einen verkannten Schriftsteller*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- . *Wilhelm Raabe: Legende - Leben - Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- . "Das 'wirkliche Juda' und der 'Renegat': Moses Freudenstein als Kronzeuge für Wilhelm Raabes Verhältnis zu Juden und Judentum." *German Quarterly* 60 (1987): 5-18.
- . "Niedriger hängen." *German Quarterly* 60 (1987): 623.
- . Nachwort. *Pfisters Mühle*. Von Wilhelm Raabe. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Derks, Paul. *Raabe - Studien: Beiträge zur Anwendung psychoanalytischer Interpretationsmodelle*. Stopfkuchen und Das Odfeld. Bonn: Bouvier, 1976.
- . "Eduard als Kunstfigur: Zu Wilhelm Raabes 'Stopfkuchen'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1976): 60-68.
- Detering, Heinrich. *Theodizee und Erzählverfahren: Narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990.
- Detroy, Peter. *Wilhelm Raabe: Der Humor als Gestaltungsprinzip im Stopfkuchen*. Bonn: Bouvier, 1970.
- Eisele, Ulf. *Der Dichter und sein Detektiv: Raabes Stopfkuchen und die Frage des Realismus*. Tübingen: Niemeyer, 1979.
- Elster, Otto und Hanns Martin Elster. *Wilhelm Raabe Kalender*. Berlin: Grote, 1911-1913.
- Emrich, Wilhelm. "Personalität und Zivilisation in Wilhelm Raabes 'Die Akten des Vogelsangs'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1982): 7-25.

Fairley, Barker. *Wilhelm Raabe: An Introduction to his Novels*. Oxford: Clarendon Press, 1961.

---. "Wilhelm Raabes 'Stopfkuchen'." *Interpretationen 3: Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer, 1966.

Fehse, Wilhelm. *Wilhelm Raabe: Sein Leben und seine Werke*. Braunschweig, 1937.

---. "Goethe, Raabe und die deutsche Zukunft." *Mitteilungen* 12/1 (1922): 11-25.

Folkers, Gernot. *Besitz und Sicherheit: Über Entstehung und Zerfall einer bürgerlichen Illusion am Beispiel Goethes und Raabes*. Kronberg: Scriptor, 1976.

Fuld, Werner. *Wilhelm Raabe: Eine Biographie*. München, Wien: Hanser, 1993.

Geisler, Eberhard. "Abschied vom Herzensmuseum: Die Auflösung des Poetischen Realismus in Wilhelm Raabes 'Akten des Vogelsangs'." *Lensing und Peter* 365-380.

Günther, Gerhard. "Das Motiv der Heimkehr bei Wilhelm Raabe." *Deutsches Volkstum* 13 (1931): 675-680.

Hahn, Walter L. "Zum Erzählvorgang in Raabes 'Akten des Vogelsangs'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1972): 61-71.

Hahne, Franz. "Raabe und die nationale Revolution." *Mitteilungen* 23/2 (1933): 67-69.

---. "Raabes Stellung im Dritten Reich." *Mitteilungen* 23/4 (1933): 97-110.

---. "Raabe vom Rassenstandpunkt betrachtet." *Mitteilungen* 24/4 (1934): 114-122.

---. "Ein neues Buch unsres Ehrenmitglieds Prof. Dr.h.c. H. Sohnrey." *Mitteilungen* 29/1 (1939): 27.

---. "Raabes Sehnen und des Führers Erfüllung." *Mitteilungen* 29/2 (1939): 33-35.

---. "Ein Nachfolger Raabes als politischer Dichter." *Mitteilungen* 31/3 (1941): 93-97.

Hajek, Siegfried. "Die Freiheit des Gebundenen: Bemerkungen zu Raabes 'Altershausen'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1974): 24-40.

Heine, Heinrich. "Wilhelm Raabe als Klassenlektüre zur Kriegszeit." *Pädagogische*

Zeitung 43/50 (1914): 849-850.

Heldt, Uwe. *Isolation und Identität: Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes*. Frankfurt a. M., Bern, Cirencester: Lang, 1980.

Helmers, Hermann. *Wilhelm Raabe*. Stuttgart: Metzler, 1968.

---, Hg. *Raabe in neuer Sicht*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.

---. "Die Verfremdung als epische Grundtendenz im Werk Raabes." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1963): 7-30.

Herold, Ernst. "Wilhelm Raabe, der nationale Prophet." *Mitteilungen* 5/2 (1915): 33-37.

Herse, Wilhelm. "Das Symbol der versunkenen Gärten." *Mitteilungen* 23/4 (1933): 113-117.

Hertel, Heinz. "Wie stellt sich die heutige Jugend zu Raabe?" *Mitteilungen* 21/2 (1931): 59-61.

Holub, Robert C. "Raabe's Impartiality: A Reply to Horst Denkler." *German Quarterly* 60 (1987): 617-622.

Iltz, Johannes. "Raabe und Hitler." *Mitteilungen* 24/1 (1934): 8-17.

---. "Die Kinder bei Wilhelm Raabe." *Mitteilungen* 15/1 (1925): 14-21. 15/2 (1925): 55-73.

Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, 1960 ff.

Jehmüller, Wolfgang. *Die Gestalt des Biographen bei Wilhelm Raabe*. München: Wilhelm Fink, 1975.

Kafitz, Dieter. "Die Appellfunktion der Außenseitergestalten: Zur näheren Bestimmung des Realismus der mittleren und späten Romane Wilhelm Raabes." *Lensing und Peter* 51-76.

Kaiser, Nancy A. *Social Integration and Narrative Structure: Patterns of Realism in Auerbach, Freitag, Fontane and Raabe*. New York, Bern, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1986.

---. "Reading Raabe's Realism: 'Die Akten des Vogelsangs'." *Germanic Review* 59 (1984):

2-9.

Klopfenstein, Eduard. *Erzähler und Leser bei Wilhelm Raabe: Untersuchungen zu einem Formelement der Prosaerzählung*. Bern: Paul Haupt, 1969.

Kolbe, Hans. *Wilhelm Raabe: Vom Entwicklungs- zum Desillusionierungsroman*. Berlin: Akademie-Verlag, 1981.

Koller, Ulrike. "Vom 'Lesepöbel' zur Leser-'Gemeinde': Raabes Beziehung zum zeitgenössischen Publikum im Spiegel der Leserbehandlung." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1979): 94-127.

Lehrer, Mark. "Der ausgegrabene Heinrich Schliemann und der begrabene Theodor Storm: Anspielungen auf Zeitgenossen in Raabes *Stopfkuchen*." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1989): 63-90.

---. *Intellektuelle Aporie und literarische Originalität: Wissenschaftsgeschichtliche Studien zum deutschen Realismus: Keller, Raabe und Fontane*. New York, Frankfurt a. M., Bern: Peter Lang, 1991.

Leitgeb, Hanna. *Der ausgezeichnete Autor: Städtische Literaturpreise und Kulturpolitik in Deutschland 1926-1971*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1994. (European Cultures. Studies in Literature and the Arts, Ed. Walter Pape, vol. 4)

Lensing, Leo A. und Hans-Werner Peter, Hg. *Wilhelm Raabe: Studien zu seinem Leben und Werk*. Braunschweig: pp. Verlag, 1981.

Limlei, Michael. "Die Romanschlüsse in Wilhelm Raabes Romanen *Stopfkuchen* und *Die Akten des Vogelsangs*." Lensing und Peter 342-364.

Lorenz, Albert. "Das Irrationale in Raabes Werk." *Mitteilungen* 23/2 (1933): 69-81.

Lorenz, Karl. "Raabe in der Schule." *Deutsches Volkstum* 23/9 (1921): 282-286.

Lukacs, Georg. "Wilhelm Raabe". *Raabe in neuer Sicht*. Hg. von Hermann Helmers 44-73.

Maatje, Frank C. "Ein früherer Ansatz zur 'Stream of Consciousness'-Dichtung: Wilhelm Raabes 'Altershausen'." *Neophilologus* (1961): 305-322.

Martini, Fritz. "Parodie und Regeneration der Idylle: Zu Wilhelm Raabes 'Horacker'." *Literatur und Geistesgeschichte: Festgabe für Heinz Otto Burger*. Hg. von Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann. Berlin: Erich Schmidt, 1968: 232-266.

- . "Wilhelm Raabe und das literarische Biedermeier." *Mitteilungen* 23/2 (1933): 33-45.
- . "Der Bauer in der Dichtung Wilhelm Raabes." *Mitteilungen* 24/3 (1934): 69-77.
- Matschke, Günther. *Die Isolation als Mittel der Gesellschaftskritik bei Wilhelm Raabe*. Bonn: Bouvier, 1975.
- Mayer, Gerhart. "Raabes Romanfragment 'Altershausen': Grundzüge einer Interpretation." *Raabe in neuer Sicht*. Hg. von Hermann Helmers 211-228.
- Meyer, Herman. "Wilhelm Raabe: 'Hastenbeck'." *Das Zitat in der Erzählkunst: Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart: Metzler, 1961: 186-206.
- Meyer-Krentler, Eckhardt. "Stopfkuchen - ein Doppelgänger: Wilhelm Raabe erzählt Theodor Storm." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1987): 179-204.
- Meyner, Agnes. "Zum Raabefest." *Mitteilungen* 11/3-4 (1921): 73.
- Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes*. Hg. von der Mittelstelle Braunschweig. Jg. 1-34. Berlin: Verlag des Deutschen Literaturblattes Eckart (Jg. 3 ff.: Wolfenbüttel: Heckner) 1911-1944. (*Mitteilungen der Raabe-Gesellschaft*. Braunschweig: Appelhaus, 1948 ff)
- Mohr, Heinrich. "Wilhelm Raabe und die nordische Rasse." *Mitteilungen* 17/1 (1927): 18-39.
- Möhrmann, Renate. *Der vereinsamte Mensch: Studien zum Wandel des Einsamkeitsmotivs im Roman von Raabe bis Musil*. Bonn: Bouvier, 1974.
- Nägele, Rainer. "Kein Schlußstrich: Thinking the Unthought (A Postscript to Horst Denkler's Non-Response)." *German Quarterly* 60 (1988): 284-286.
- Naumann, Hans. "Braunschweiger Festrede über Wilhelm Raabe." *Mitteilungen* 22/1 (1932): 1-13.
- Oehlenschläger, Eckart. "Erzählverfahren und Zeiterfahrung: Überlegungen zu Wilhelm Raabes 'Altershausen'." *Lensing und Peter* 381-405.
- Ostertag, Otto. "Dir, Wilhelm Raabe." *Mitteilungen* 27/3 (1937): 69-70.
- Owlglaß, Dr. Pseud.: Hans Erich Blauch. "Erinnerungen an Raabe." *Deutsches Volkstum* 13 (1931): 695-701.

- Pascal, Roy. "The Reminiscence-Technique in Raabe." *Modern Language Review* 49 (1954): 339-384.
- . "Warum ist 'Altershausen' Fragment geblieben?" *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1962): 147-154.
- Pongs, Hermann. "Raabe und das Reich." *Mitteilungen* 23/1 (1933): 1-13.
- . "Frauenehre bei Wilhelm Raabe." *Mitteilungen* 34/2 (1944): 3-18.
- . *Wilhelm Raabe: Leben und Werk*. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1958.
- Preisendanz, Wolfgang. "Die Erzählstruktur als Bedeutungskomplex der 'Akten des Vogelsangs'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1981): 210-224.
- Radcliffe, Stanley. *Der Sonderling im Werk Wilhelm Raabes*. Braunschweig: pp. Verlag, 1984.
- Ringel, Karl Jürgen. *Wilhelm Raabes Roman Hastenbeck: Ein Beitrag zum Verständnis des Alterswerkes*. Bern: Herbert Lang, 1970.
- . "Die zitierte Idylle: Arkadische Sehnsucht und soziale Kritik in 'Hastenbeck'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1981): 225-242.
- Ritter, Alexander. Nachwort. *Stopfkuchen*. Von Wilhelm Raabe. Stuttgart: Reclam, 1981.
- Roebeling, Irmgard. *Wilhelm Raabes doppelte Buchführung: Paradigma einer Spaltung*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Royer, Jean. "Leonie des Beaux und ihr Lied: Von Südfrankreich nach Berlin." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1987): 243-255.
- Rüter, Eugen. *Die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes: Rezeptionssteuerung als Programm*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1977.
- Sammons, Jeffrey L. *Wilhelm Raabe: The Fiction of the Alternative Community*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- . *The Shifting Fortunes of Wilhelm Raabe: A History of Criticism as a Cautionary Tale*. Columbia/S.C.: Camden, 1992.
- Sanne, Wilhelm. "Raabe und Jean Paul." *Mitteilungen* 18/3 (1928): 109-123.

- Schlegel, Wolfgang. "Versuch einer Erwiderung auf Wilfried Thürmer 'Entfremdetes Behagen'." *Mitteilungen* 64 (1977): 29-32.
- Schmid-Stotz, Regina. *Von Finkenrode nach Altershausen: Das Motiv der Heimkehr im Werk Wilhelm Raabes als Ausdruck einer sich wandelnden Lebenseinstellung, dargestellt an fünf Romanen aus fünf Lebensabschnitten*. Bern, Frankfurt a. M., New York: Peter Lang, 1984.
- Schneider, Ulf-Michael. "'... eine von meinen Jugendsünden': Wilhelm Raabes 'Federprobe' 'Unseres Herrgotts Kanzlei'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1993): 26-45.
- Schwanenberg-Liebert, Claudia. *Von der Gemeinschaft zur Einsamkeit: Studien zum Auftreten eines literatursoziologischen Phänomens im Werk Wilhelm Raabes*. Frankfurt a. M., Bern, New York: Peter Lang, 1992.
- Sprengel, Peter. "Interieur und Eigentum: Zur Soziologie bürgerlicher Subjektivität bei Wilhelm Raabe." *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft* 9 (1974): 127-176.
- St[apel, Wilhelm]. "Raabes Deutschheit." *Deutsches Volkstum* 23/9 (1921): 273-282.
- Stocksieker Di Maio, Irene. "The 'Frauenfrage' and the Reception of Wilhelm Raabe's Female Characters." *Lensing und Peter* 406-413.
- . "The Multiple Perspective in Wilhelm Raabes Third-Person Narratives of the Braunschweig Period." Diss. Louisiana State U, 1976.
- Stoffels, Michael. "Phantasie und Wirklichkeit im Spätwerk Wilhelm Raabes: Zur Erzählproblematik im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert." Diss. Freiburg, 1974.
- Stübe, Rudolf. "Wilhelm Raabe als Verkünder des Weltkrieges." *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 31 (1917): 160-162.
- Suchel, Adolf. "Raabes Beitrag zur Entwicklung der deutschen Idylle." *Mitteilungen* 42 (1955): 37-45.
- Strauß und Torney, Lulu von. "Begegnung mit Wilhelm Raabe." *Das verborgene Angesicht*. Jena: Diederichs, 1943: 48-53.
- Studnitz, Cecilia von. *Wilhelm Raabe: Schriftsteller. Eine Biographie*. Düsseldorf: Droste, 1989.
- Thuncke, Jörg. "Bemerkungen zur Rezeption Wilhelm Raabes anlässlich seines

- siebzigsten Geburtstages am 8. September 1901." *Lensing und Peter* 434-461.
- Thürmer, Wilfried. "Entfremdetes Behagen: Wilhelm Raabes Erzählung 'Zum wilden Mann' als Konkretion gründerzeitlichen Bewußtseins." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1976): 151-161.
- Varo, Gabriele. *Feindlichkeit des Lebens und Lebensbewältigung in den Romanen Wilhelm Raabes*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1994.
- V[ogel], G[eorg]. "Raabe in der Schule." *Mitteilungen* 15/3 (1925): 115-116.
- Voigt, Walter. "Lese Frucht aus einem Kriegstagebuche." *Mitteilungen* 29/3 (1939): 120-121.
- Weber, Fritz. "Wilhelm Raabe in der Schule." *Mitteilungen* 25/4 (1935): 114-115.
- Webster, William T. "Idealisierung oder Ironie? Verstehen und Mißverstehen in Wilhelm Raabes 'Stopfkuchen'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1978): 146-170.
- . "Psychiatrische Beobachtungen oder Gesellschaftskritik? Zur Darstellung geistiger Abnormalitäten im Werk Wilhelm Raabes." *Lensing und Peter* 324-341.
- . "Der 'Hinhocker' und der 'Weltwanderer': Zur Bedeutung der Reise bei Wilhelm Raabe." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1982): 26-39.
- Westerburg, Hans. *Wilhelm Raabe auf der höheren Schule: Wertung, Methodik und Unterrichtsbeispiele*. Berlin-Grünwald: Klemm, 1929.
- . "Wilhelm Raabe auf der höheren Schule." *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 33/7-8 (1919): 289-300, 33/9 (1919): 396-403.
- Wicht, Hermann von. "Gestaltende Ideen in den 'Akten des Vogelsangs'." *Mitteilungen* 31/2 (1941): 49-60.
- Wünsch, Marianne. "Eigentum und Familie: Raabes Spätwerk und der Realismus." *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 31 (1987): 248-266.
- Zirbs, Wieland. *Strukturen des Erzählens: Studien zum Spätwerk Wilhelm Raabes*. Frankfurt a. M., Bern, New York: Peter Lang, 1986.
- Zwilmeyer, Franz. "Archetypische Bewußtseinsstufen in Raabes Werken, insbesondere in den 'Akten des Vogelsangs'." *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1984): 99-120.

6.2.2. Allgemeine Literatur

Amacher, Richard und Victor Lange, Hg. *New Perspectives in German Literary Criticism: A Collection of Essays*. Princeton: Princeton UP, 1979.

Anz, Thomas. "'Gesund' und 'krank': Kriterien der Kritik im Kampf gegen die literarische Moderne um 1900." *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*. Band 8 (Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus.) Hg. von Walter Haug und Wilfried Barner. Tübingen: Niemeyer, 1986.

Applegate, Celia. *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: U of California P, 1990.

Bartels, Adolf. *Heimatkunst: Ein Wort zur Verständigung*. München, Leipzig: Georg Müller, 1904.

---. *Die besten deutschen Romane; mit Anhang: Die wichtigsten Romane der fremden Literaturen; ein Führer*. Leipzig: Koehler & Volckmar, 1923. (Kleine Literatur-Führer, Bd.1)

---. *Geschichte der deutschen Literatur*. 19. Aufl. Braunschweig, Berlin, Hamburg: Westermann, 1943.

---. *Die deutsche Dichtung der Gegenwart: Die Alten und die Jungen*. Leipzig: E. Avenarius, 1907.

Bienek, Horst, Hg. *Heimat: Neue Erkundungen eines alten Themas*. München, Wien: Hanser, 1985.

Böschenstein-Schäfer, Renate. *Idylle*. Stuttgart: Metzler, 1967.

Böschenstein, Renate. "Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: Zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts." Seeber und Klussmann 25-39.

Ebeling, Hans. *Ernst Wiechert: Der Weg eines Dichters*. Berlin: 1937.

Feuerlicht, Ignace. "Vom Wesen der deutschen Idylle." *The Germanic Review* 22 (1947): 202-217.

Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. London: Methuen, 1987.

- Geissler, Rolf. "Versuch über die Idylle." *Wirkendes Wort* 11 (1961): 271-278.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie." *Poetica* 7 (1975): 388-413.
- Herbst, Wilhelm. *Johann Heinrich Voss*. 2 Bde. Leipzig 1872-1876.
- Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Hohendahl, Peter Uwe. "Introduction to Reception Aesthetics." *New German Critique* 4/10 (1977): 29-63.
- Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach." *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore und London: Johns Hopkins UP, 1974: 274-294.
- . *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1972.
- . *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1984.
- . *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.
- Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- . "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur." *Poetica* 7 (1975): 325-344.
- . *Toward an Aesthetic of Reception*. Übersetzt von Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1982.
- . *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Übersetzt von Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1982.
- . *Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding*. Trans. Michael Hays. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1990.
- . "Group Interpretation of Apollinaire's 'Arbre'." *Amacher und Lange* 182-210.

- . "Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung." Weinrich, *Negativität* 263-340.
- Lange, Thomas. *Idyllische und exotische Sehnsucht: Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1976.
- Lebovics, Herman. *Social Conservatism and the Middle Classes in Germany, 1914-1933*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- Lienhard, Friedrich. *Neue Ideale nebst Vorherrschaft Berlins: Gesammelte Aufsätze*. 2. Aufl. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer, 1913.
- . "Heimatkunst." *Neue Ideale* 85-93.
- Maren-Griesebach, Manon. *Theorie und Praxis literarischer Wirkung*. München: Francke, 1974.
- Martini, Fritz. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*. Stuttgart: Metzler, 1962.
- McCormick, E. Allen. "The Idylls in Keller's 'Romeo und Julia': A Study in Ambivalence." *German Quarterly* 35/3 (1962): 265-279.
- Merker, Erna. "Idylle." *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler. Neu bearbeitet und unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin: de Gruyter, 1958.
- Merker, Paul. *Deutsche Idyllendichtung: 1700-1840. Nach stilgeschichtlichen Gesichtspunkten ausgewählt*. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1934.
- Mettenleiter, Peter. *Destruktion der Heimatdichtung: Typologische Untersuchungen zu Gotthelf - Auerbach - Ganghofer*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1974.
- Morgan, Peter. *The Critical Idyll: Traditional Values and the French Revolution in Goethe's Hermann und Dorothea*. Columbia/S.C.: Camden, 1990.
- Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*. New York: Grosset & Dunlap, 1964.
- Nagel, Leo. "Zum Problem der Idyllendichtung." *Weimarer Beiträge* 16/7 (1970): 87-111.

- Naumann, Manfred. "Das Dilemma der 'Rezeptionsästhetik'." *Poetica* 8 (1976): 451-466.
- Paret, Peter. *The Berlin Secession: Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- Preisendanz, Wolfgang. "Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Fontane)." Seeber und Klusmann 81-92.
- Schmidt, Siegfried J. "Diskurs und Literatursystem: Konstruktivistische Alternativen zu diskurstheoretischen Alternativen." *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988: 134-158.
- Schneider, Helmut J. "Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus: Zur geschichtsphilosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos." Seeber und Klusmann 13-23.
- Schwerte, Hans. "Ganghofers Gesundung: Ein Versuch über sendungsbewußte Trivilliteratur." *Studien zur Trivilliteratur*. Hg. von Heinz Otto Burger. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1968.
- Seeber, Hans und Paul Gerhard Klusmann, Hg. *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1986.
- Sengle, Friedrich. "Formen des idyllischen Menschenbildes: Ein Vortrag." *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850*. Stuttgart: Metzler, 1965: 212-231.
- . *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Stuttgart: Metzler, 1972.
- Snell, Bruno. "Arkadien: Die Entdeckung einer geistigen Landschaft." *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975: 257-274.
- Stern, Fritz. *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*. Berkeley, London: U of California Press, 1961.
- Stierle, Karlheinz. "Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?" *Poetica* 7 (1975): 345-387.
- . "Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten." Weinrich, *Negativität* 235-262.
- Suleiman, Susan R., und Inge Crosman, Hg. *The Reader in the Text: Essays on Audience*

and Interpretation. Princeton: Princeton UP, 1980.

Tismar, Jens. *Gestörte Idyllen: Eine Studie über die Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München: Hanser, 1973.

Tompkins, Jane P., Hg. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

Tschorn, Wolfgang. *Idylle und Verfall: Die Realität der Familie im Werk Theodor Storms*. Bonn: Bouvier, 1978.

Warning, Rainer, Hg. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Fink, 1974.

Wedewer, Rolf. "'Ursprünglichkeit' als radikalisierte Idylle." Seeber und Klusmann 137-144.

Weinrich, Harald, Hg. *Positionen der Negativität: Poetik und Hermeneutik VI*. München: Fink, 1975.

---. "Für eine Literaturgeschichte des Lesers". *Literatur für Leser: Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1971: 23-34.

Wuthenow, Ralph-Rainer. "Gefährdete Idylle." *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft*, NF 1 (1966): 79-94.