Günter Oesterle

Die prekären Dinge in Wilhelm Raabes „Das Horn von Wanza“ und „Zum wilden Mann“

1. Einleitung: Die Bedeutung von Dingsuggestionen im poetischen Realismus und ästhetischen Historismus

Das 19. Jahrhundert wird als „Saeculum der Dinge“ beschrieben.[1] Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird Europa von relativ erschwinglichen Accessoires und Konsumgütern überschwemmt, den sogenannten popolux-Dingen.[2] Im 19. Jahrhundert entstehen durch die Industrialisierung Massenprodukte, technische Artefakte und medientechnische Neuheiten.[3] Die Folge ist, dass im öffentlichen Raum, mehr aber noch in Interieurs eine exponentielle Zunahme an Objekten und Dingen zu verzeichnen ist.[4] Neben dieser Objektzunahme in der Lebenswelt des 19. Jahrhunderts lässt sich zugleich eine Entdinglichung der Objekte beobachten, die im konsumptiven Verschleiß der Dinge in einer zunehmend sich beschleunigenden Warenzirkulation, aber auch in allseitiger Verwissenschaftlichung ihren Ausdruck findet. Dieser paradoxen Erfahrung einer Dingfülle in der Lebenswelt und gleichzeitiger rascher Veraltung der Objekte korrespondiert eine zunehmende Bewusstseinssensibilität für das Problem, dass der transzendentalphilosophische Grundsatz, die Gegenstände würden sich nach der Erkenntnis richten, einer Ergänzung bedürfe in der Erfahrung, dass sich unsere Erkenntnis auch nach den Gegenständen richte.[5] Die Literatur, die Fach- und Sachliteratur wie die Belletristik und Poesie des 19. Jahrhunderts zeichnet diesen zum Teil subtil sich verändernden Status der Dinge, ihre Konjunktur und ihre schnelle Vergleichgültigung variantenreich auf. Die poetische Literatur reagiert zuneh-

---

1 *Hartmut Böhme*: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg, 2. Aufl. 2006, S. 17.

2 Vgl. *Günter Oesterle*: Der kleine Luxus. Die poetologischen Folgen der aufklärungsspezifischen Unterscheidung von kommodem Luxus und Exzessen des Luxuriösen. In: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne. Hg. von Maximilian Bergengruen und Christine Weder, Göttingen 2011 (im Erscheinen).

3 Vgl. *Johannes Grave*: On the Aesthetics of Scientific Objects. Three Case Studies. In: Wandering Seminar on Scientific Objects. Hg. von Sophie Vackimes und Konstanze Weitersbach, Berlin 2007, S. 35–47.

4 Vgl. *Böhme* (wie Anm. 1), S. 18.

5 Das erkenntnistheoretische Problem hat Edmund Husserl nach der Jahrhundertwende theoretisch ausformuliert, vgl. *Günter Oesterle*: Einleitung. In: Erinnern, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Hg. von Günter Oesterle, Göttingen 2005 (= Formen der Erinnerung, Bd. 26), S. 11–23, hier S. 13.

DOI 10.1515/jdrg.2011.006

mend sensibel darauf, dass die Dinge nicht gänzlich bloß vom menschlichen Bewusstsein geschaffene Objekte darstellen.

Wilhelm Raabe gehört allerdings weniger zu den Schriftstellern, die poetologisch die Widerständigkeit und die „Tücken der Objekte" entdecken;[6] auch richtet sich seine Aufmerksamkeit weniger der spezifischen Materialität der Dinge „bis ins Detail ihrer Beschaffenheit, Abmessung und Mechanik" zu.[7] Stattdessen notiert Raabe seismographisch das paradoxe Phänomen der Überfüllung der Lebenswelt mit Dingen und ihre gleichzeitige Entwertung, sei es beispielsweise in der Darstellung des Kollabierens einer Sammlerleidenschaft wie in der Erzählung *Wunnigel* (BA 13, S. 83)[8] oder dem Autodafé eines familialen ‚Herzensmuseums' im Roman *Die Akten des Vogelsangs*. Wilhelm Raabe gehört zu den literarischen Experten, die dem durch beschleunigte Temporalisierungsprozesse bedingten neuen Stellenwert von Kuriositäten schreibend ihre Aufmerksamkeit widmen[9] und dem Plunder bzw. Abfall eine bislang wenig bekannte poetische Seite abgewinnen.[10] Raabe ist ein historistisch geschulter Virtuose in der Adaption und Transformation vorgegebener literarischer Dingdarstellungen. Er weiß die im Rokoko geschulte Koketterie mit dem Minutiösen und Seltenen, mit der Enthüllung und Verhüllung der Dinge zu nutzen, er greift auf die in der Empfindsamkeit betriebene emotionale Aufladung der Dinge zurück, er bedient sich der Traditionen exotischer Amulette und Fetische und er reizt das Erinnerungspotential der Dinge aus. Rezeptionspsychologisch kennt er die poetischen Möglichkeiten des Spiels und Widerspiels von Projektion auf die Dinge und Resonanz der Dinge, das heißt er weiß den Appell- und Signalcharakter der Dinge einzusetzen. Insbesondere vermag er die Dinge als narrative Kerne zu inszenieren, das heißt sie so erzählerisch zu arrangieren, dass das noch nicht Erzählte oder nicht Erzählbare vom Leser substituiert wird. Zusammenfassend kann man sagen, Wilhelm Raabe ist ein virtuoser erzählerischer Choreograph, der die gesamte Breite

---

6 Vgl. Friedrich Theodor Vischers Roman „Auch Einer" (1878).

7 *Barbara Hunfeld*: Zeichen als Dinge bei Stifter, Keller und Raabe. Ironisierung von Repräsentation als Selbstkritik des Realismus. In: Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzähllitteratur des 19. Jahrhunderts. Hg. von Sabine Schneider und Barbara Hunfeld, Würzburg 2008, S. 123–141, hier S. 129.

8 Zitiert wird unter Verwendung der Sigle BA (mit Bandnummer und Seitenzahl) nach den jeweils neuesten Bandauflagen der Braunschweiger Ausgabe: *Wilhelm Raabe*: Sämtliche Werke. 20 Bde. und 5 Ergänzungsbände. Hg. im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft von Karl Hoppe und Jost Schillemeit, Göttingen 1960ff.

9 Vgl. *Günter Oesterle*: Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in den Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes. In: Literatur und Geschichte 1789–1988. Hg. von Gerhard Schulz und Tim Mehigan, Frankfurt/Main 2000, S. 81–111.

10 Vgl. *Sabine Schneider*: Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzähllitteratur des Realismus. In: Die Dinge und die Zeichen (wie Anm. 7), S. 157–174; *Dietmar Schmidt*: Abfall und Vorgeschichte. Entdeckungen der Prähistorie im 19. Jahrhundert. In: Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten. Hg. von Knut Ebeling und Stefan Altekamp, Frankfurt/Main 2004, S. 263–282.

an poetischen Dingsuggestionen vom Gebrauchsding zum Fetisch und von der Kuriosität bis zum Abfall, von der traditionellen Locke und dem empfindsamen Taschentuch bis zur modischen Vase aufzurufen weiß. Die jüngste Forschung hat, verführt vielleicht durch das aktuelle Interesse, den Blick allzusehr auf Fetisch und Abfall verengt. Erst die gesamte Bandbreite vom modischen Accessoire bis zum Andenken und vom überholten Arbeitsgerät bis zum bedeutsamen Mobiliar zeigt den Erzählvirtuosen Raabe mit seiner Fähigkeit, Dinge in ihrer kulturgeschichtlich aufgeladenen Atmosphäre zu präsentieren und sie zugleich auf provozierende Weise der Destruktion preiszugeben.

Die Forschungsdiskussion über die ästhetischen Implikationen des poetischen Realismus hat eindrücklich die Selbstbehauptung des Sprachlichen gegenüber der Evidenz des Bildes herausgearbeitet.[11] Zugleich hat sie plausibel zu zeigen vermocht, wie dieser Selbstbehauptungsvorgang des Sprachlichen sich durch Intertextualität einen eigenen Imaginationsraum zu verschaffen vermag.[12] Die Bedeutung der Dingsuggestionen im Spannungsfeld von Ikonizität und Intertextualität ist hingegen bislang nur am Rande in den Blick der Forschung geraten.[13] Der narrative Einsatz von poetischen Dingsuggestionen ist aber konstitutiv für den poetischen Realismus, weil diese Dingsuggestionen eine Schlüsselstellung für den Zusammenhang von Wahrnehmen, Erinnern und Erzählen einnehmen. Anders als der intertextuelle Imaginationsraum, der weitgehend ohne mimetische Referenz auszukommen vermag, und anders als die visuelle Vorstellung, die distanziert und körperlos abläuft, haftet der poetischen Dingsuggestion Haptisches und Olfaktorisches an. Dieser Gebrauchsspur der Dinge kommt ein Zeitindex zu, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts poetologisch besonders interessant wird. Die Dinge bleiben üblicherweise im Modus unthematisierten Vertrautseins. Unter den obengenannten gesellschaftlichen Bedingungen des 19. Jahrhunderts aber erregen sie durch Störung – auch Überfülle ist eine Form der Störung – Aufmerksamkeit.[14] Poetisch imaginierte Dinge behalten einen Rest an

---

[11] *Claus-Michael Ort*: Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus, Tübingen 1998 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 64).

[12] *Almut Drummer*: Verstellte Sicht. Erinnerndes Erzählen als Konstruktion von Ablenkung in späten Schriften Wilhelm Raabes, Würzburg 2005 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 533), S. 71f.

[13] Vgl. *Günter Oesterle*: Andenken und Erinnerung in Fontanes Gartendarstellung. In: Landschaftsbilder – Fontane und die Gartenkunst. Gemeinsame Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft und Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Zusammenarbeit mit dem GartenForum Glienicke in Schloss Glienicke 22.–24. Mai 2008 (= Die Gartenkunst, Sonderheft Mai 2009), S. 17–22.

[14] Uwe C. Steiner hat auf Martin Heideggers Zeug-Analyse in „Sein und Zeit“ (§ 15f.) verwiesen, in der der Störung als Aufmerksamkeitsindex für das im alltäglichen, selbst- und weltvergessenen Hantieren eine zentrale Bedeutung zukommt. Vgl. *Uwe C. Steiner*: „Gespenstige Gegenständlichkeit“. Fetischismus, die unsichtbare Hand und die Wandlungen der Dinge in Goethes ‚Hermann und Dorothea‘ und in Stifters ‚Kalkstein‘. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 627–653.

Körperhaftigkeit,[15] das für Erinnerung, wenn nicht unabdingbar so doch höchst förderlich ist. Baudelaire hat innerhalb seiner ästhetischen Konzeption das Potential der Erinnerung aufgerufen, das intensiver wirken könne als sinnliche Gegenwart.[16] Poetische Dingsuggestionen vermitteln zwischen Wahrnehmen, Erinnern und Erzählen; sie unterfüttern gleichsam stofflich und plastifizieren das reine Imaginationsspiel der Intertextualität. Der Erzähler Wilhelm Raabe, das ist die These, ist ein Meister in der Balancierung von Textanspielungen und poetisch inszenierten Dingsuggestionen. Auf diese Weise behält er Bodenhaftung und verliert sich doch nicht in kruder Stofflichkeit. Die Balance zwischen Intertextualität – man erlaube mir das Sprachspiel – und Dingsuggestibilität macht ihn fähig, sich erzählerisch kompetent „mit der radikalen Verwandlung der Lebenswelt im Zeichen beschleunigter Modernisierung, Industrialisierung und Urbanisierung" auseinanderzusetzen.[17]

Aus dem Œuvre Raabes wurden zwei Erzählungen ausgewählt, in denen jeweils ein Jubiläum thematologisch im Zentrum steht: *Das Horn von Wanza* (1881) und *Zum wilden Mann* (1874). Öffentliche und private Jubiläen sind im 19. Jahrhundert Akkumulationszentren von Dingen. Dazu zählen nicht nur überkommene Dinge aus der Zeit, die erinnert wird, wie Photographien, Urkunden, Geräte und Gegenstände, die damals gebraucht wurden. Zugleich entstanden aus Anlass des Jubiläumsereignisses Gedenkgegenstände, z.B. beschriftete Teller, Tassen oder Bilder.[18] In den folgenden beiden Interpretationen geht es nicht nur darum, die Bandbreite und virtuose narrative Handhabung dieser kulturgeschichtlich vorgegebenen Andenkenkultur durch Wilhelm Raabe zu demonstrieren, sondern mehr noch zu zeigen, wie es Raabe gelingt, die in den öffentlichen und privaten Jubiläen des 19. Jahrhunderts massenweise produzierte „tote Habe"[19] an Jubliäumsobjekten narrativ aus dem Status ihrer eingefrorenen Repräsentation und scheinhaften Monumentalisierung zu befreien, um sie, metaphorisch gesprochen, aus dieser eingeengten Funktion schreibend und erzählend herauszubrechen. Auch einen Beitrag zum poetischen Realismus könnte man im Spätwerk Raabes darin finden, dass es ihm gelang, die Aporie des ästhetischen Historismus, seine Dingfülle und Dingdestruktion präzis erzählend zu erfassen. Der ästheti-

---

15 Vgl. *Bernhard Waldenfels*: Husserls Verstrickung in die Erfahrung. In: *Edmund Husserl*: Arbeit an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften. Hg. und mit einem Nachwort von Bernhard Waldenfels, Frankfurt/Main 1993, S. 263–277, hier S. 264.

16 *Günter Oesterle*: Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire. In: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper, München 1998, S. 259–286, hier S. 274f.

17 *Dirk Göttsche*: Wilhelm Raabes Erzählungen und Romane. In: Realismus. Epoche– Autoren – Werke. Hg. von Christian Begemann, Darmstadt 2007, S. 121–138, hier S. 122.

18 Vgl. *Birgit Gablowski*: Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken [Ausstellungskatalog Museum für Angewandte Kunst Frankfurt], Köln 2006.

19 *Walter Benjamin*: Zentralpark. In: *Ders.*: Gesammelte Schriften. Bd. I/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, S. 655–690, hier S. 681.

sche Historismus ist nicht nur charakterisiert durch die universelle Verfügbarkeit aller bislang erprobten Kunstformen, er ist gleichermaßen gekennzeichnet durch die Verfügbarkeitsvorstellung aller Dinge aus allen Weltteilen, allen Kulturen aller Zeiten. Als Konsequenz aus dieser universellen Verfügbarkeitsintention entsteht das Problem der Speicherung und Aufbewahrung, spirituell ein Problem von Gedächtnis und Erinnerung, medial von Reproduktionstechnik und architektonisch von musealen Einrichtungen. Hausgemacht ist damit zugleich die Problematik der Überfülle. Der Grundfigur des Historismus, alles, aus allen Weltteilen und Jahrhunderten, verfügbar zu machen, ist der Kollaps durch Überfülle inhärent. Der historistischen Vision des Jahrhunderts, alles aus allen Kulturen und Zeiten verfügbar zu machen, entspricht aufs Genaueste eine Sehnsucht, alles zu vergessen und alles zu annihilieren.[20] Es gibt wenige Schriftsteller, die diesen vornehmlich die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts prägenden Zusammenhang einer Tendenz zur Überfülle und einer Tendenz zu ‚tabula rasa‘ derart seismographisch erfassten und präzis zu gestalten wussten wie Wilhelm Raabe.

2. *Die Choreographie der Dinge und der mehrfache Statuswechsel des Horns von Wanza*

Die Geschichte *Das Horn von Wanza* beginnt folgendermaßen: Ein Studiosus der Philologie entschließt sich, in den Semesterferien von Göttingen aus in die Kleinstadt Wanza im Südharz am Flüsschen Wipper zu wandern. Er verfolgt damit eine zweifache Absicht. Einmal macht es ihm Vergnügen, einen ehemaligen, in Göttingen nicht unberühmten Verbindungsbruder, jetzigen Bürgermeister der Kleinstadt Wanza, zu besuchen und nebenher – darauf brachte ihn seine Familie – eine dort wohnende, längst aus den Augen verlorene Witwe, die angeheiratete Frau seines verstorbenen Onkels und Rittmeisters aufzusuchen. Wie durchweg in der Erzählung sollte im Fortgang das Nebensächliche zur Hauptsache und das beiläufig Erzählte zum Entscheidenden werden. Der Studiosus, der aus Spaß nach Wanza gezogen war, wird Stück für Stück in den Ernst von Erzählungen aus der Vergangenheit verwickelt, die ihn am Ende verwandelt als Stammhalter seiner Familie und als würdigen Nachfolger seines Ahnherrn und Onkels, des Rittmeisters Grünhage zurücklässt: Aus dem bisherigen Studiosus und Büchermenschen wird ein erfahrungsoffener Mann. Schon beim ersten nächtlichen bierseligen

---

[20] Vgl. Bakunins Hoffnung auf einen Neuanfang nach einer radikalen Zerstörung des Vorhandenen und Nietzsches Lob des Vergessens; vgl. *Michail Bakunin*: Gott und der Staat. Hg. von Max Nettlau, Bremen 1977, S. 62; *Friedrich Nietzsche*: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: *Ders.*: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 243–334.

Rundgang durch das Städtchen, der zugleich eine Erzähl- und Besichtigungstour darstellt, wird klar, dass neben den vier in der Erzählung eine Rolle spielenden Figuren, dem Bürgermeister, dem Nachtwächter und zwei älteren Witwen, eine weitere, fünfte „Hauptperson" die „ferner[e] Unterhaltung" (BA 14, S. 325) bestimmen wird. Es ist der verstorbene, auf dem städtischen Friedhof St. Cyprian begrabene Onkel des Studenten, an dessen Grabgitter schließlich auch der Stadtrundgang endet. Die Erzählung stellt ein bemerkenswertes Ringen um ein gerechtes Bild des verstorbenen, einst in französischen Diensten stehenden Rittmeisters dar. Die Aufgabe ist insofern schwer, wenn nicht unlösbar, weil die erste Vorgabe, die Erzählung der selbstbewussten Witwe des Rittmeisters und Onkels des Studenten, nichts auslässt, die brutale soldateske Lebensart dieses Ehemannes herauszustellen. Er war – zur familialen Beschämung des jungen anverwandten Studenten (BA 14, S. 344) – ein „Unhold" (BA 14, S. 395), ein „Ungetüm" (BA 14, S. 346) oder ein „versoffene[r] graue[r] Satan" (BA 14, S. 347).

Das Besondere dieser Erzählung besteht nun darin, dass diese einprägsame Charakteristik dieses männlichen Widerlings durch die Witwe und erste Erzählerin nicht von irgendwelchen Gegnern oder Kontrahenten, sondern von den engsten Freunden und Mitstreitern der burschikosen Witwe korrigiert wird. Dabei geht es nicht um kleine Strittigkeiten zwischen Freunden, sondern um Leben oder Tod, um Humanität oder Inhumanität. Die Art und Weise des Erzählens ist durch die spezifische Konstellation ganz besonders herausgefordert, dass die engsten Freunde der Witwe, die deren Notwehr gegen den „Unhold" von Ehemann (BA 14, S. 395) einst unterstützt hatten, nun nach dem Tod desselben eben diesem „Rüpel und Räkel ersten Ranges" (BA 14, S. 344) sein Recht zukommen lassen wollen.[21] Die Erzähung *Das Horn von Wanza* behandelt „eine heikle Sache" „versunkene[r] Familienbezüglichkeiten" (BA 14, S. 290f.). Es ist eine Geschichte, die Subtiles subtil zurechtzurücken versucht. Die Erzählmittel sind entsprechend fein und nuanciert, von der Forschung aber nicht selten grob vereinfacht worden. Der prekäre, weil heikle, unsichere, widerrufliche Status der Dinge spielt dabei eine bedeutsame Rolle.[22] Um als Freund oder Freundin

---

[21] Der Großteil der Sekundärliteratur zu der Erzählung „Das Horn von Wanza" hat mit erstaunlicher Beharrlichkeit die erzählerische Herausforderungsaufgabe, die eingangs positionierte Karikatur eines Ehemanns intern einer Korrektur zuzuführen, also die Aufgabe einer poetischen Gerechtigkeit unter erschwerten Rezeptionsbedingungen nicht wahrgenommen. Trotz deutlicher Signale eines Dissens zwischen den beiden Freundinnen Sophie und Thekla über die Einschätzung des Rittmeisters (vgl. BA 14, S. 316f., 417, 418) wird die gemeinsame Demütigung des Rittmeisters durch die beiden Frauen als ausgemachte Sache in den Text hineininterpretiert. Vgl. *Barker Fairley*: Wilhelm Raabe. Eine Deutung seiner Romane, München 1961, S. 58ff.; *Joachim Müller*: Wilhelm Raabe, ‚Das Horn von Wanza': Erzählstruktur und Erzählerposition. In: Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981) hg. von Leo A. Lensing und Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981 [recte 1982], S. 212–233, hier S. 223 und S. 325.

[22] Vgl. Artikel „prekär". In: Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Bd. 6. Mannheim 1994, S. 2615.

begreiflich zu machen, dass die anfängliche Leidensgeschichte der Frau Rittmeisterin im Zuge ihrer Abwehr eine Leidensgeschichte des Ehemanns wurde, Täter und Opfer sich also verkehrten, bedurfte es einer Erzählweise, die nicht auf dramatische Wendepunkte und unerhörte Begebenheiten setzte, sondern zart und subtil schleichende Prozesse narrativ einzuholen vermochte. Unter diesen Bedingungen und in diesem Kontext erhalten die *Dinge* ihr spezifisches ‚Tätigkeitsfeld‘.

Eine gewichtige Eigenheit der Erzählung *Das Horn von Wanza* ist, dass die verschiedenen Protagonisten ihre Lebensgeschichten und Rückerinnerungen in perspektivischer Ergänzung an je verschiedenen Erzählorten und Erzählmilieus vortragen. Ihre Erzählweise und Erzählperspektive ist von dem Erzählort und den dort befindlichen Dingen geprägt. Das leuchtet sofort im Falle der Rathausstube ein – in der einzelne Aktenunterlagen die Geschichte vorantreiben und der fette Laubfrosch im Glas eine satirische Illustration der Amtsgeschäfte darstellt. Wie hier Laubfroschglas und Akten so ist der Erzählort der Witwe Rittmeisterin zunächst dominant geprägt von dem furchterregenden Porträt ihres Ehemannes (BA 14, S. 306, 324), unter dem sitzend sie ihre Geschichte erzählt. Dann aber – gleichsam als feminines Übergangsobjekt zur nächsten Erzählung ihrer Freundin – wird zur weiteren Charakterisierung dieses Erzählortes deren ehemaliges Geschenk, eine „Potpourrivase“ (BA 14, S. 377), eingeführt, eine inzwischen aus der Mode gekommene Biedermeierpreziose, deren Eigenschaft, verschiedene Blumendüfte aufzubewahren und auszustrahlen, nun herhalten muss zur olfaktorischen Charakteristik der vorausgegangenen Ehemannsgeschichte – nämlich als *nicht* nur gut riechend zu gelten. Während die zuerst erzählte Leidensgeschichte der Frau Rittmeisterin den Zuhörern sinnlich unter die Haut ging, berührt die Korrekturerzählung der Freundin eine andere Grenze des ‚behaglichen‘ Zuhörens. Wie sie die von ihr verwahrten Dinge ihres im Befreiungskrieg gefallenen Bräutigams, eine Kuriosität von Uhr und dessen Gedichtsammlung (BA 14, S. 364), konserviert, so führt ihr präzises, auf Wahrhaftigkeit ausgerichtetes Gedächtnis dazu, dass sie staunenswert gut – „aber [...] fast zu gut“ erzählt „für den fernern gemütlichen Verlauf der Abendunterhaltung“ (BA 14, S. 400).

Ihre Erzählung berührt nämlich den wunden und strittigen Punkt der Leidensgeschichte des Ehemanns. Er lässt sich in der Frage zusammenfassen: Wie weit darf eine gekränkte Ehefrau einen zwischenzeitlich durch Alterung lächerlich gewordenen ehemaligen Wüterich-Ehemann „ducken“ (BA 14, S. 384, 409), indem sie ihn so weitgehend verlacht, dass er an einer solchen Demütigung sogar stirbt. Der Rittmeister erlitt einen Schlaganfall, nachdem seine soldatische Ehre, die er in der vorausliegenden Nacht bei einer Feuersbrunst glaubte unter Beweis gestellt zu haben, von seiner Ehefrau lachend infragegestellt wurde. Man hat in der deutschen Literaturgeschichte viel Redens über den Seufzer „ach“ gemacht; bislang hat man aber davon abgesehen, die Geschichte des komischen Pendants zu schreiben. Im Falle der Erzählung *Das Horn von Wanza* ist sie in einem einzigen Großbuchstaben verdichtet, einem „I“. Als an besagtem Folgetag nach der

angeblich heroischen soldatischen Aktion des Rittmeisters zur Unterdrückung einer Revolte in Krähwinkelmanier die in die nächtliche Rettungsszenerie eingebundene Freundin der Rittmeisterin ihren nächtlichen Helfer von seiner Frau zu Diensten erniedrigt sieht, die „Wäschleine unterm Arm" zu halten, ruft sie ihm gleichsam als Gegenrede zu seiner gedemütigten Situation einen aufmunternden „schönsten Dank für die gute Hülfe heute nacht" zu, verbunden mit dem aufmunternden Kommentar „da hat man ja wirklich mal wieder gesehen, was ein Mann und Kriegsmann in der rechten Stunde wert ist!" – was freilich die Frau Rittmeisterin lachend mit dem Ausruf „I guten Morgen, Thekla!" (BA 14, S. 417) zu quittieren und zu demontieren wusste. Hatte die Ersterzählung der Leidensgeschichte der Witwe durch ihren angeblich hartherzigen Mann Schamgefühle bei seinem anverwandten Zuhörer ausgelöst, so erzeugte die zweite, von der Freundin berichtete Geschichte vom verlachten Ehemann und ihren tödlichen Folgen „Gewissensbiss[e]" (BA 14, S. 403) bei seiner Ehefrau. Die dadurch bewirkte Verunsicherung der bislang selbstbewussten und ansichtsfesten Witwe eröffnet den Spielraum für die in einem Jubiläumsfest endende familiale Versöhnung. Die Rittmeisterswitwe überwindet die Aversion gegen ihren verstorbenen Mann und beendet den Dauerdissens mit ihrer Freundin, indem sie das anstehende Jubiläum ihrer Einkehr in dieses Städtchen und in das Wohnhaus ihres Mannes nutzt, eine Doppelfeier zu veranstalten: die 50jährige Wiederkehr des brutalen Introitus in dieses Haus durch ihren Ehemann und die gleichzeitige freundliche Erstbegegnung mit dem Nachtwächter und seinem wohlklingenden Horn.

Bevor aber diese Schlusssequenz der Erzählung in den Blick rücken darf, muss die spezifische Funktion und Bedeutung der Dinge in der Erzählung *Das Horn von Wanza* geklärt werden. Dazu ist noch einmal die Aufmerksamkeit für die verschiedenen Erzählorte erforderlich. Wurden die ersten beiden Geschichten an zentralen (gleichsam offiziösen) Orten des Städtchens in der Ratsstube und im stattlichen Wohnzimmer der Witwe Rittmeisterin erzählt, so werden die beiden Korrekturgeschichten von der Freundin und vom befreundeten Nachtwächter an peripheren Orten vorgetragen. Die Sicht der Freundin erhält in einem kleinen armseligen Vorstadtgartenhaus ihre Kontur, des Nachtwächters Perspektive hingegen in seiner im „Teichtorturm" (BA 14, S. 405) befindlichen Nachtwächterwohnung, einem ehemaligen Gefängnis. Der Nachtwächter war zweifelsfrei dadurch ausgezeichnet, dass er der intimste Freund beider ‚Parteien', des Rittmeisters und seiner Ehefrau, war. Seinem Wohnraum kommt als Erzählort eine besondere, herausragende Bedeutung zu. Während alle bisher erwähnten Erzählorte das Vergangene nur erzählend lebendig werden lassen, berühren sich nun in der Nachtwächterklause vermittelst der Dinge ‚histoire' und ‚discours', das vergangene Schicksal des Rittmeisters und die heutige Erzählgegenwart. Erzählend stellt sich heraus, dass der von seiner Frau stark bedrängte Rittmeister hier einen „Unterschlupf" gefunden hatte und just in dem „großen schwarzen Lederstuhl", in dem der jugendliche Zuhörer der Geschichte, sein Neffe, ahnungslos Platz genommen hatte, verstorben war (BA 14, S. 407). Prompt heißt

es denn auch von dem alten Lehnstuhl, „diesem letzten Ruhehafen“, dass „Er“ „besser als ein anderer von uns!“ erzählen könnte, und weiter im Konjunktiv:

> Ja, wenn der von dem Herrn Onkel erzählen könnte [...]! Er – und jetzt meine ich den seligen Herrn Rittmeister – hat drin so manche Stunde in der Unterhaltung mit mir oder im Schlummer oder im Nachdenken über sich selber oder im Halbdusel oder im Nachdenken über die Welt überhaupt zugebracht, daß der alte Sitz samt Rücklehne wohl manches von ihm wissen muß. [BA 14, S. 408f.]

Die Dinge selbst sind zwar stumm, aber lebenserfahrene Menschen wissen von deren Überlebensdauer. Der lebenskundige Nachtwächter versucht es dem jungen Zuhörer am Beispiel des runden Wirtshaustischs im Gasthof „Zum Bären“ zu verdeutlichen. An diesem Wirtshaustisch, bis zu dem die Macht seiner Ehefrau nicht reichte, saß schon lange der Rittmeister – und war er dort Anfang der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts nicht so recht gelitten als einer, der in französischen Diensten gestanden war, so änderte sich diese Franzosenabneigung schon „knappe fünfzehn Jahre nach Waterloo“ –

> und im Jahre dreißig war der Herr Onkel im Bären schon längst der Herr Rittmeister und schon lange nicht mehr der Westfälinger Raufbold – des Franzosen Spießgeselle – der Kasselsche Räuberhauptmann [BA 14, S. 414].

Kontinuität und Haltepunkt in dieser schnelllebigen Zeit kommt noch am ehesten bestimmten Dingen, z.B. dem Mobiliar einer Wirtsstube, zu:

> Ja, so 'n solider eichener Wirtshaustisch, der hält sich wohl eine geraume Weile länger als die Ansichten und Meinungen der Herren dran und die Freundschaften, die dran geschlossen werden, und die Feindschaften, die dran zu Platze kommen. [Ebd.]

Dank ihrer materialen und Sinne stimulierenden Weise, sei es visuell wie das Porträt oder olfaktorisch wie die Potpourrivase oder haptisch wie der Lehnstuhl, senden die Dinge Signale aus: ‚deute mich‘, ‚erzähle meine und eure Geschichten‘, ‚lese meine Spuren‘. Unterstützt von dem vom Onkel Rittmeister noch selbst angesetzten „Steinhäger“, seinem märchenhaft anmutenden Duft vom „Machandelboom“ (BA 14, S. 407) und seiner Wirkung gerät diese Vergangenheit zur fast unheimlichen Vergegenwärtigung. Überraschend dabei ist, dass in der Erzählung eine Vielzahl von Dingen eine gewichtige Rolle spielen, das Porträt des Rittmeisters, der Laubfrosch im Glas, die Akten im Rathaus, eine Potpourrivase, eine Kuriosität von Uhr, die beim Tod ihres Trägers stehengeblieben war, Briefschaften, der Lehnstuhl im Nachtwächterdomizil, „ein Bund Schlüssel, ein[] Korkenzieher und eine Uhr mit einer Kette und einem Haufen Bammelotten“ (BA 14, S. 421) – allein das im Titel der Erzählung ausgewiesene „Horn von Wanza“ fehlt bislang.

In der Tat zählt es zu einer der Pointen der Erzählung, dass vom Horn von Wanza, dem Arbeitsgerät des Nachtwächters, womit er die Stunden angesagt hatte, vom Anfang der Erzählung an häufig metaphorisch und redensartlich gesprochen wird, in seiner Dinglichkeit wird das Horn freilich erst im vorletz-

ten, 19. Kapitel nach 159 Seiten „sanft“ und „zärtlich“ auf den Tisch gelegt (BA 14, S. 434). Bezeichnenderweise wird es aber nicht beschrieben! Nachdem es gut hundert Jahre von Nachtwächter zu Nachtwächter weitergereicht worden war, geschah es, dass das Horn fünf Jahre vor der Erzählgegenwart, also 1864, vom Gemeinderat als unmodisch und überholt aussortiert und durch eine „schrille Pfeife“ (BA 14, S. 380) ersetzt wurde. Danach hat das Nachtwächterhorn einen bemerkenswerten Statuswechsel vollzogen. Angesichts der Gefahr, als überholter Gebrauchsgegenstand in die Hände des städtischen Schweinehirten zu geraten – also im Status abzusteigen –, wurde es „zum Andenken“ (BA 14, S. 430), als Memorialgegenstand erkoren: Es hing über dem Bett des Nachtwächters (BA 14, S. 373). Aus Sorge und Angst, dass es nach seinem Tode auf eine Auktion kommen könnte – d.h. zur Ware würde –, erbittet der Nachtwächter das Horn als Totenbeigabe in seinen Sarg. Nachdem der Jubiläumswunsch des Nachtwächters, das „Horn“ „wieder [...] in sein altes gutes Recht“ (BA 14, S. 374) einführen zu dürfen, vom Gemeinderat der Stadt abgelehnt worden war, verhilft das intime Freundes- und Familiendoppeljubiläumsfest ihm zu einer neuen Funktion. Der Nachtwächter trat in die „Tür des Festgemachs [...] und blies das Horn von Wanza nicht als städtischer Nachtwächter, sondern als ganz einfacher Privatmusikante“ (BA 14, S. 449).

Anders als fast alle anderen erzählten Dinge – mit Ausnahme der Potpourrivase, die nach dem Aufbruch aus dem verkrusteten rechthaberischen Altersdiskurs der beiden Damen wie das ganze Haus der Witwe Rittmeisterin ein neues ‚Outfit‘ (nämlich frische Blumen) erhält – hat das Horn also eine erstaunliche Mobilität: Vom Gebrauchsgegenstand wird es zum Andenken und vom Memorialgegenstand mutiert es zum privaten, an Festen einsetzbaren Musikinstrument. In dieser festlichen Eigenschaft ist das Horn weiterhin ‚lebendig‘, frei von aller ‚toten Habe‘ im Unterschied zu den meisten der Jubiläumsandenkensgegenständen im 19. Jahrhundert. Aber es erschöpft seine Bedeutung nicht in dieser Funktionsmobilität. Drei weitere Bedeutungen des Horns lassen sich in der Erzählung dingfest machen. Da ist zum einen ein Wechsel zur Metapher zu bemerken. Über ein Dutzend Mal kommt das Horn vor als Zeichen einer Solidargemeinschaft. Unabhängig von der Berufsverwendung kann es nun metaphorisch von Mann und Frau als Redeweise gebraucht werden – etwa in diesem Sinne: „so tute ich da wahrlich mit ihm in *ein* Horn“ (BA 14, S. 378; vgl. S. 375). Zweitens ist zu erwähnen: Gerade weil das Horn mit dem verstorbenen Rittmeister im Unterschied zu seinem Porträt, seinem ‚letzten‘ Ruhesessel oder dem von ihm gebrannten Holunderschnaps *nichts* direkt gemein hat, ist das Ringen um das Wiedereinsetzen des Horns in sein altes Recht als eine Parallel- und Korrespondenzgeschichte zur Rittmeistergeschichte konzipiert. Schließlich ist drittens die Tonqualität des Horns als Symbol für eine spezifische, in der Geschichte erzählend praktizierte, doppelt codierte unverzichtbare Umgangsweise zu nennen. Im Unterschied zu dem Nachfolgegerät der „schrille[n] Pfeife“ (BA 14, S. 380) hat das Horn zwei tonale Eigenschaften. Sein plötzlicher, stark erschallender Tutton

lässt die Leute „zusammenfahren“ (BA 14, S. 449), mahnt sie nächtlich achtzugeben, konkret auf Feuer, spirituell auf die mögliche Erleuchtung (BA 14, S. 434), metaphorisch konnte es als Warn- und Protestton eingesetzt werden wie bei der beschriebenen Demütigungsszene des Rittmeisters in seinem Garten.

Es ist aber noch eine zweite Tonlage möglich: Es ist die des „Sonoren“ (im Unterschied zum Schrillen). In dieser doppelten Tonlage, schreckhaft und „sonor“ zu sein, ist es ein Symbol für die vorgeführte und angepriesene Erzähl- und Lebensweise, die immer zweifach ausgelegt sein soll: behaglich-sonor und doch aufschreckend. In diesem symbolischen Ton-Sinne kann das emphatische Statement des jungen Studiosus und Erzählers am Ende des 17. Kapitels verstanden werden, der Ton des Hornes von Wanza sei unverzichtbar als Beigabe zur Deutschen Reichsgründung von 1871:

> Was aber Sie und ihr Horn angeht, Marten, so verpfände ich Ihnen hiermit mein Wort: wir holen Sie ab von Wanza, wenn wir demnächst das neue Deutsche Reich fertigbringen. Sie werden mit in den allgemeinen Tusch hineintuten – weiß Gott, 's gehört dazu! – es gehört unbedingt dazu, und ohne es fehlt der ganzen Jubelmusik etwas ganz Hauptsächliches! [BA 14, S. 413]

Die aufmerksame Beobachtung des narrativen Netzwerks der Dinge, des Widerspiels von Redewendung, Metapher und Dingsuggestion, dem Statuswechsel und der Mobilität herausragender Dinge in der Erzählung *Das Horn von Wanza* kann als Propädeutik gelten, das noch komplexere Verhältnis von Fülle der Dinge und Leere, von Dingsuggestion und ‚abstrakten‘ Intertexten in der von Wilhelm Raabe hochgeschätzten und inzwischen viel interpretierten Erzählung *Zum wilden Mann* zu erörtern.

3. Der freigehaltene, leere Lehnstuhl als ‚messianische‘ Erzählprovokation in „Zum wilden Mann“

Die narratologische Architektur der Erzählung *Zum wilden Mann* verfolgt ein poetologisches Prinzip, das man auf die Formel bringen kann: Erstens, alles in dieser Geschichte hat ein Pendant, und zweitens, alles in dieser Geschichte hat zwei Gesichter: zum einen ein konkretes, dinghaftes, materialgesättigtes, zum anderen ein abstraktes, immaterielles und virtuelles.

Zwei Lebensgeschichten werden präsentiert: eine von Philipp Kristeller, die andere von einem zunächst geheimnisumwitterten Typ, genannt August Mördling, später sich ausgebend als Oberst Agostin Agonista. Beide Protagonisten der Erzählung sind dilettierende Botaniker, beide beweisen, dass sie virtuose Erzähler sind; der letztere aber, August bzw. Agonista, ist ein Charakter, den man sich stets „auf dem Marsche“ (BA 14, S. 238) oder „auf dem Sprunge“ (BA 14, S. 252) vorstellen muss, unsesshaft, spur- und dinglos, ja mit seinen Fleischextraktprojekten Liebigscher Provenienz eine Provokation für jedwede Dingontologie. Der zuerst Genannte hingegen, Philipp Kristeller, ist beruflich

als Apotheker und in Wein, Kräutern und dem seinen Namen tragenden Magenbitter handelnder Geschäftsmann tätig, aber in vieler Hinsicht ‚stillsitzend', ans Haus gebunden, sesshaft zu nennen, das heißt von zahllosen Dingen umgeben. Auch die um ihn arrangierten Dinge sind wieder zweiteilig und zwiegesichtig angelegt, so z.B. sein Eigentum: die Apotheke. Der Name „Zum wilden Mann" kontrastiert mit der „präsentab[len]" (BA 11, S. 228) Solidität des Anwesens und zugleich – was von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist – besteht eine subkutane Beziehung zu dem Wohnhaus seiner Braut, das „Zum König David" (BA 11, S. 187) hieß. Blickt man ins Innere der Apotheke, stößt man erneut auf eine Zweiteilung. Einerseits das „Offizin" der Apotheke, andererseits ein „Hinterstübchen". Letzteres ist mit Blick auf seine Requisiten in vielfacher Weise wieder in einer zweiteiligen Konfiguration aufgeteilt: hier ein Vogelkäfig und dort eine unter Glassturz befindliche ausgestopfte Wildkatze oder eine insgesamt aus Reproduktionen bestehende umfangreiche Bildergalerie an den Wänden – darunter aber dann doch ein einziges Original – Dürers *Melancholie* – bezeichnenderweise *zwischen* zwei Revolte und Wildheit signalisierenden 48er Revolutionsstraßenszenen (BA 11, S. 165f.). Wie genau Dinge und Zeichen zweiteilig und zwiegesichtig gesetzt werden, lässt sich an den den Apotheker charakterisierenden dinglichen Beigaben, seiner „dunkelgrüne[n] Hauskappe" und seiner langen „Pfeife" veranschaulichen. Die „dunkelgrüne Hauskappe" ist geschmückt mit einer „Goldstickerei, eine[m] Kranz von Eicheln und Eichenblättern" (BA 11, S. 166), wohl anspielend auf den „Pour le Mérite"-Orden;[23] der Pfeifenkopf ist geziert mit einem „Maikäfer" (ebd.) – ein Ehrenzeichen des preußischen „Garde-Füsilier-Regiments"[24] –, beides also doch wohl eine etwas anmaßende, über Dinge vermittelte Inbesitznahme von Ruhmeszeichen. Dass diese Dinge des Apothekerinterieurs keineswegs bloß dekorativ den Erzähleinstieg schmücken sollen, sondern erzählübergreifend die benannte zweiteilig zwielichtige Funktion erfüllen, demonstriert der Schluss der Erzählung. Der liebevollen „Inventaraufnahme" des „Hinterstübchens" zu Beginn der Erzählung (BA 11, S. 165) korrespondiert und kontrastiert am Ende der Erzählung eine das ganze Haus umfassende, in Augenschein genommene, in Zahlen schriftlich festgehaltene Inventur zum Zwecke einer Verauktionierung.

Im Unterschied zur Erzählung vom *Horn von Wanza* hat die Geschichte einen einzigen Erzählort, das „Hinterstübchen" der Apotheke *Zum wilden Mann*. Aus gutem Grund wird dieses „Lieblingsgemach" (BA 11, S. 229) des Apothekers, als es zum ersten Mal in der Erzählung auftaucht, „das Kabinett*chen*" genannt (BA 11, S. 164; Hervorhebung G.Oe.). Nach Adelung ist damit ein „kleines und geheimes Zimmer" gemeint, „in dem sich die Herrschaft aufhält, entweder

---

23 Vgl. *Harry Horstmann*: Der Soldat. In: Sprache und Tradition. Ein Handbuch, Lüneburg 2010, S. 130–132.

24 Vgl. *Franz Johann Ludwig Konstantin von der Mülbe*: Das Garde-Füsilier-Regiment, Berlin 1901, S. 424.

wenn sie allein sein will oder geheime Audienz gibt“.[25] Diese Raumfunktion ist bekanntlich auch ins ‚Figürliche‘ übertragen worden in dem Sinne nämlich, dass „der Landesherr einem Collegium der [...] vertrautesten Minister die Geheimnisse seines Landes anvertraut“.[26] Was so im Großen funktionierte, wurde auch im Kleinen, im Diminutiv praktiziert. Philipp Kristeller sitzt des Abends allein melancholisch meditierend im „Kabinettchen“ seines Hauses und plötzlich fällt ihm ein, dass er vergessen hatte, dass heute nach 30 Jahren die Gründung seiner Apotheke wiederkehrt. Er entschließt sich stuhlrückend ein dreißig Jahre gehütetes Geheimnis den von der Schwester improvisiert herbeigerufenen gratulierenden ‚Hausfreunden‘ zu „beichten“ (BA 11, S. 205; vgl. S. 181). Die dann folgende Erzählung fällt so spannend, wild und ungewöhnlich aus, dass nicht nur verschiedenen Dinge – wie die Pfeife, die ausgeht, die Dose, die gereicht wird, die Punschbowle, die nachgefüllt werden muss – pausenerzeugend das Erzählen und Zuhören begleiten, sondern auch die Körper der am runden Tisch Sitzenden immer dichter aneinander rücken (BA 11, S. 177, 185, 298), so sehr, dass die „Ellbogen“ aneinanderstoßen (BA 11, S. 177, 218, 222). Auch an einem solchen Detail des Ellenbogenberührens lässt sich die Struktur zweiteiliger Zwiegesichtigkeit nachweisen. Während in der Erzählrunde der Erzählgegenwart die Spannung sich auf diese Weise haptisch ausdrückt, bedeutet in der zweiten, vom Oberst erzählten Geschichte diese Art von Ellenbogenberührung in einem „gottverdammten Schiffsraume“ (BA 11, S. 205) ein spirituoses Herbeizitieren des Teufels. Ein schwarzer Arzt, der den im Kampf verletzten Agonista gesund kurierte, bot ihm nämlich eben mit solch einer Geste einen Teufelspakt an: „ich meine es gut mit Euch – diesmal kommt Ihr noch mit dem Leben davon; erinnert Euch meiner und ruft mich, wenn Ihr mich braucht; ich stehe immer an Euerm linken Ellbogen [...]“ (ebd.).

Ein kurzes Zwischenresumé: Die Erzählung hat ihren Erzählort in einem Interieur, das wohlgeordnet, behaglich und solid gegründet scheint. Ausgezeichnet als ein kleines Kabinett ist es zugleich Aufbewahrungsort von Intimem, von Liebesbriefen einer verstorbenen Braut des Apothekers und von einem Geheimnis, einem „authentischen“ (BA 11, S. 177) Briefdokument, das fast den Status einer Schenkungsurkunde einnimmt und auf das sich die Gründung bzw. der Kauf der Apotheke zurückführen lässt. Die Existenz und die Herkunft eines solchen Reichtum stiftenden Briefdokuments war bislang außer der Schwester des Apothekers niemandem bekannt. Dieses geheime Briefdokument sollte freilich im Verfolg der Geschichte und im Laufe der Geheimnisenthüllung als „Fidibus“ (BA 11, S. 209) Verwendung finden und in Brand geraten. Erzählt werden zwei Gründungsgeschichten, die korrespondierend, gegenläufig und zwielichtig aufeinander bezogen sind – schon allein dadurch, dass eine Leerstelle, ein „Rätsel“ (BA 11,

---

[25] *Johann Christoph Adelung*: Artikel „Cabinett, das“. In: *Ders.*: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Bd. 1, Leipzig 1793, S. 1291.

[26] Ebd.

S. 186) der ersten Erzählung eine zweite herausfordert. Dieser Leerstelle entspricht eine Dingkonkretion, die wiederum Einfall und Erzählung initiiert hatte. Die Leerstelle ist das Innerste des Interieurs, das „Auge des Orkans", wie Adolf Muschg so treffend formuliert,[27] ein seit 30 Jahren ostentativ leer gebliebener „mächtig[] gepolsterte[r] Lehnstuhl" (BA 11, S. 164). Auch er hat, wer mag daran noch zweifeln, zwei Pendants. Einmal im Interieurensemble selbst – im Nebenraum des „Hinterstübchens", der „Offizin", einen „schlimme[n]" Wartestuhl (BA 11, S. 163), wo üblicherweise Geduld angesagt ist, bis die Medizin gemixt ist – gegenwärtig muss man sich wohl aber den bei dem herrschenden Unwetter mit hereingenommenen Leser dort platziert vorstellen. Der andere Stuhl ist draußen, drei Meilen entfernt, ein mythischer „Blut"- und Opferstuhl in labyrinthisch zerklüfteter Steinklippenlandschaft an einem unheimlichen Ort. Die beiden erzählten Erzähler, Philipp und Agonista, werden am ersten Höhepunkt der erzählten Geschichte von entgegengesetzten Seiten zu diesem Opferstuhl emporklettern (BA 11, S. 215). Diese melodramatische Geschichte wird zweimal von jedem der beiden Erzähler aus je unterschiedlicher Perspektive und mit unterschiedlichem Wissensstand später am Erzählort des Interieurs wiedergegeben (BA 11, S. 191, 215).

Die Forschung hat festgestellt, dass dieses Ereignis auf dem „Blutstuhl" (BA 11, S. 191) auf literarisch vermittelte Teufelspaktszenen anspielt, zugleich aber modernisierend ins Anthropologische und Zeitgeschichtliche gewendet worden sei.[28] Diese einleuchtende Überlegung lässt sich zu der These zuspitzen: Der dämonologische Anspielungsraum wird übersetzt in einen Freundschaftskult. Aus Mitleid und Empathie wird von dem einen Freund „[s]ein Blut und [s]eine Seele" (BA 11, S. 184) helfend angeboten, während der andere als nachgereichte Überraschung einen Brief mit dem Geschenk von 9500 Talern „in Staatspapieren" (BA 11, S. 196) versendet. Die sich in der Folgezeit enthüllende Problematik dieses Freundschaftspakts am „Blutstuhl" korrespondiert passgenau mit der Prekärität der ‚Lehnstuhl-Hausfreundschaft' im Interieur des „Hinterstübchens" der Apotheke. Erneut sei eine Zusammenfassung angeboten: Der Erzählort ist das exemplarisch dargestellte Interieur eines wohlbestellten Bürgers und Geschäftsmannes des 19. Jahrhunderts – ein Interieur, aus dem erzählend „wilde Historien" (BA 11, S. 206) erwachsen. Wilhelm Raabe ist es gelungen, dieses Interieur in seiner zweiteiligen Zwielichtigkeit, wie es schon die Begriffsgeschichte nahelegt, darzustellen. Um 1800 entsteht der Begriff Interieur aus dem Komparativ

---

27 *Adolf Muschg*: Der leere Blutstuhl. Einige Bemerkungen über Wilhelm Raabes Erzählung „Zum wilden Mann". In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft [im Folgenden: JbRG] 1994, S. 85–93, hier S. 93.

28 Vgl. *Volker Hoffmann*: ‚Zum wilden Mann'. Die anthropologische und poetologische Reduktion des Teufelpaktthemas in der Literatur des Realismus am Beispiel von Wilhelm Raabes Erzählung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 472–492; *Michael Schmidt*: Nichts als Vettern? Anspielungsstrukturen in Wilhelm Raabes Erzählung „Zum wilden Mann". In: JbRG 1992, S. 109–138.

von „inter“ und meint doppeldeutig das Innerste *und* ein intensiviertes, gesteigertes *Dazwischen*.[29] Der „leere Lehnstuhl“ verkörpert diese Doppelung eines durch Abwesenheit intensivierten Intimen, das in einem labilen Zwischenzustand verbleibt. Die Braut hat dem bislang mittellosen, daher verzweifelten Apothekergehilfen, der mit dem Freundesgeschenk plötzlich konfrontiert, Liebesheirat und Karriere glaubt machen zu können, geraten, das Geschenk in ein „Darlehn“ umzuwandeln (BA 11, S. 197), eine Rechtsform des Dazwischen.[30] Zur Beglaubigung hat sie ein Ritual vorgeschlagen:

> wir wollen dem Geber täglich seinen Stuhl an unsern Tisch setzen, wir wollen stets den besten Platz für ihn freihalten; wir wollen ihn von einem Tag zum andern erwarten [...]. [BA 11, S. 197f.]

Diesen Rat gibt die vom Tode gezeichnete Braut in einem Hause, das „beiläufig“ den Namen „Zum König David“ (BA 11, S. 187) trägt. Der leere Stuhl als Zeichen für eine messianisch eingefärbte Erwartung – „wir wollen ihn von einem Tag zum andern erwarten“[31] – kippt um in den „pervertierten und verlogenen Messias“, wenn jemand es wagen sollte, sich auf diesen Stuhl zu setzen.[32] Der Apotheker Philipp Kristeller hat übrigens den Vorschlag seiner Braut nur teilweise befolgt. Statt das Ritual täglich und dynamisch zu begehen, den Stuhl „an unsern Tisch [zu] setzen“, wird er 30 Jahre lang den Stuhl unbewegt stehen lassen, gleichsam einfrieren. Diese Verhaltensweise nähert den Stuhl an die volksrituelle Tradition eines Totengedenkens an, was in der Tat der Tod der Braut nahelegt. Als dann aber der Apotheker den Erwartungsstuhl in einen „Ehrensessel“ (BA 11, S. 226, 248) – der Wechsel von Stuhl zu Sessel ist sprechend genug –, umwidmet, mit dem Hintergedanken, dass nach dreißig Jahren – einem ganzen „Menschenalter“ also – der gebende Freund „seine Ruhe wohl auch [...] an einem andern Ort weit in der Fremde“ (BA 11, S. 198) gefunden habe, glaubt er sich berechtigt, das Geheimnis brechen zu können, um sich gleichsam ersatzweise die „Hausfreunde“ inniger und treuer zu verbinden. Nicht „ungestraft“ (BA 11, S. 216). Die Hausfreunde, für die das Geheimnis des „weichgepolsterte[n]“ leeren „Lehnstuhls“ „dreißig Jahre lang“ ein „auf die Folter spannen“ (BA 11, S. 186) bedeutet hat, werden den in Not geratenen Apotheker und seine Schwes-

---

29 Vgl. zur Begriffsgeschichte des Interieurs *Günter Oesterle*: Poetische Interieurs des 18. Jahrhunderts. In: Innenseiten des Gartenreiches. Die Wörlitzer Interieurs im englisch-deutschen Kulturvergleich. Hg. von Heinrich Dilly und Christiane Holm, Halle/S. 2010 (im Druck).

30 *John Frow*: Gift and Commodity. In: *Ders.*: Time and Commodity Culture. Essays in Cultural Theory and Postmodernity, Oxford 1997, S. 102–217.

31 Vgl. die Überlegungen Giorgio Agambens zur Majestät des leeren Throns als „Chiffre“ einer „unanschaubaren Untätigkeit Gottes“ in *Giorgio Agamben*: Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung, Berlin 2010, S. 293f.

32 Vgl. *Agnes Heller*: Politik nach dem Tode Gottes. In: Bilderverbot. Hg. von Michael Rainer und Hans-Gerd Janßen, Münster 1997 (= Jahrbuch Politische Theologie, Bd. 2), S. 67–87.

ter „kopfschüttelnd“ im Stiche lassen und bei der anberaumten Auktion eben diese Gegenstände – „Ehrensessel“, „chinesische Punschschale“ und „Bildergalerie“ – erwerben (BA 11, S. 256). Der Apotheker steckt dies alles weg: Im Blick auf seine emphatische Freundschaft mit Agonista übernimmt er nun die Rolle, die der gebende Freund einst angenommen hatte – ein „eigentumsloser Bettler“ (BA 11, S. 216) zu sein –, froh über dessen erhofftes wenn auch kurzes Glück (BA 11, S. 234, 255).

Begleitet wird dieser unerhörte Vorgang der Versteigerung aber von einer Ritualdynamik, die der dreißig Jahre leergebliebene Stuhl provoziert. Er ist nun „frei“ geworden für ein von den drei Hausgenossen, dem Apotheker, seiner Schwester und dem jovialen Intimfreund Agonista reihum erfolgendes Platznehmen. Das Platznehmen auf dem bislang leeren Stuhl wird von jedem der Beteiligten zweimal praktiziert, das erste Mal widerwillig, das zweite Mal mit Akzeptanz und natürlich jeweils unter gänzlich anderen Voraussetzungen und mit gänzlich anderem Gestus. Der falsche Messias[33] Agonista wird sich in jovialer Positur, die Rechnungs- bzw. Inventarbücher vor sich liegend, auf den Ehrensessel setzen wie auf einen Thron;[34] der Apotheker wird blöde und entsagend wie auf einem Opferstuhl und „Armsessel“ (BA 11, S. 244) Platz nehmen, und seine Schwester Dorette wird sich dort als Apotheken-Expertin präsentieren, indem sie die Diagnose der Katastrophe glasklar stellt. Die Nachahmung der einstigen Freundestat Agonistas durch ihren Bruder – also die freiwillige Weggabe des gesamten eigenen Reichtums – wird sich in einem entscheidenden Punkt unterscheiden: Es geschieht „zu spät“ (BA 11, S. 254) – im Alter ist kein Neuanfang möglich. Hintersinnig verschwindet Agonista, das „Wundertier“ und der „Prachtkerl“ „aus Schmiedeeisen und Eichenholz“ (BA 11, S. 248, 222), aus dem „Hinterstübchen“ zur Hintertür hinaus spurlos und lässt eine Leere zurück – über die sich der Apotheker hinwegtröstet, mit der Einsicht, „mit wievielerlei unnützem Gerümpel wir uns allgemach auf unserm Lebenswege bepackeselt hatten“ (BA 11, S. 254).

---

33 Die jüngste Forschung konnte detailliert nachweisen, dass Raabe mit der Figur Agonistas problematische Werbemethoden für eine Auswanderung nach Brasilien karikiert hat (vgl. *Florian Krobb*: Erkundungen im Überseeischen. Wilhelm Raabe und die Füllung der Welt, Würzburg 2009, S. 133–159). Mit der Anspielung auf messianische Erwartungen und deren Perversion stellt Raabe die in der Forschung bislang benannten Teufelspaktmotive sowie die von Detering stark gemachte Theodizeeproblematik in einen neuen Kontext (vgl. *Heinrich Detering*: Theodizee und Erzählverfahren. Narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes, Göttingen 1990 [= Palaestra, Bd. 289]). Vgl. *Lothar Pikulik*: Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst, Göttingen 1997.

34 Vgl. *Berthold Rubin*: Das Zeitalter Iustinians, Bd. 1, Berlin und New York 1960, S. 334: „Die Thronzeremonie von Cyinda (318 v. Chr.) legte den Grund zu Alexanders Verehrung mittels des Leeren Thrones, der zunächst im fiktiven Feldherrnzelt des toten Königs seinen Platz fand. […] In hellenistischer Zeit rückte der Thron zum Symbol der verstorbenen Könige auf. […] Bei der Vergöttlichung des römischen Herrschers wurde die Gedankenwelt des Leeren Thrones und die Lextisterniensitte auf ihn übertragen. Damit ging ein orientalisch-hellenistisches Erbe in den Kaiserkult über.“