

Eva Geulen

## Anagnorisis statt Identifikation

(Raabes *Altershausen*)

»Du da, bin auch da! Auch du da?« – Wer war's,  
der so fragte?

(Raabe, *Altershausen*)

I.

Bevor man sich mit literarischen Figuren identifizieren kann, müssen diese als solche – in und mit einer Geschichte – identifiziert worden sein. Wie problematisch und historisch unwahrscheinlich diese Voraussetzung ist, können Literaturwissenschaftler Clemens Lugowskis skrupulöser Studie zur »Form der Individualität im Roman« entnehmen.<sup>1</sup> Ihr Gegenstand ist der frühneuzeitliche Prosaroman, insbesondere Wickrams, ihr Anliegen die literarische Genese der Identifizierbarkeit Einzelner und ihr Anspruch eine historische Rekonstruktion, die sich den anachronistischen Rekurs auf Begriffe wie Subjektivität, Identität, Individualität oder Selbstbewusstsein untersagt. Stattdessen wird die literarische Konstitution von Identifikationsmöglichkeiten als Zersetzungsprozess eines Formengefüges beschrieben, dessen Elemente im Zeichen der genannten Begriffe am Ende des 18. Jahrhunderts in eine neue Selbstverständlichkeit überführt werden. Der Unger-Schüler Lugowski stieß auf das Problem der Identifizierung bei

---

<sup>1</sup> Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Berlin 1932, im Folgenden im laufenden Text zit. mit der Sigle *L* und Seitenangaben in runden Klammern. – Über die erzähltechnischen Voraussetzungen der Identifikation einzelner Charaktere kann man sich selbstverständlich auch bei der Narratologie kundig machen. Interessant ist Lugowski aber zum einen aufgrund seiner exzentrischen Position im Rahmen der Romanpoetiken seit Blanckenburg; zum anderen dürfte es sich bei seinem Buch um einen der seltenen Versuche handeln, Problem- bzw. Geistesgeschichte und Narratologie einander nicht gegenüberzustellen, sondern zu verknüpfen. Vgl. Heinz Schlaffers Einleitung zur Neuausgabe des Buchs »Clemens Lugowskis Beitrag zur Disziplin der Literaturwissenschaft«, in: Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Frankfurt a.M. 1976, VII-XXI.

dem Versuch, Literaturwissenschaft als Problemgeschichte so zu begründen, dass sie Formanalyse sein muss. Während sich die Philosophie mit Gegenständen wie Liebe, Schicksal und Tod bzw. entsprechenden Liebes-, Schicksals- und Todesauffassungen umstandslos als gegebenen Problemen beschäftigen darf, hat die Literaturwissenschaft keine solchen Gegenstände. In der Literatur treten »vielmehr Gebilde auf mit dem Anspruch, als Menschen ernst genommen zu werden, die lieben, sterben oder eine bestimmte Beziehung zu Liebe oder Tod und Sterben haben« (*L*, 3). Das wirft die Frage nach der Identität der Träger bestimmter Probleme auf: »wer denn nun eigentlich liebt und stirbt« (ebd.). Lugowski beantwortet sie mit einer nüchtern-technischen Analyse der literarischen (Erzähl-)Formen, »in denen einzelmenschliche Gebilde dichterisch gegeben werden« (*L*, 7) – und Einzelmensch ist einer, »soweit er identifiziert werden kann« als Einzelmensch (*L*, 14).<sup>2</sup>

Mit dem »mythischen Analogon« führt Lugowski den zweiten für seinen Ansatz entscheidenden Begriff ein. Er tritt bei ihm an jene Systemstelle der Argumentation, die in anderen Romantheorien, etwa bei Lukács, das Epos einnimmt. Die Konzeption des mythischen Analogons hat nicht nur, wie auch der Begriff der Einzelmenschlichkeit, den Vorteil, kategorische durch graduelle Unterscheidungen zu ersetzen, sondern bezieht überdies intersubjektive Rezeptionsphänomene in die Analyse literarischer Formen ein. Denn mit Ernst Cassirer definiert Lugowski Mythos als das »reale Einssein von Einzelmensch und übergreifendem Verband« (*L*, 8). Die Struktur dieses mythischen Verhaltens überlebe den Zerfall jener Realität und rette sich gleichsam in den Umgang mit den künstlichen Formen der Literatur. Bildet sich Gemeinsamkeit in der Rezeption künstlicher Gebilde in derselben Weise wie vormals im Hinblick auf den Mythos, so liegt ein mythisches Analogon vor. Mythisch darf dieses Rezeptionsverhalten heißen<sup>3</sup>, da die Gebilde von solchen, denen ihre künstliche Formenwelt als ein Ganzes gegenübertritt,

<sup>2</sup> Generell unterscheidet Lugowski die zeitlich nicht gegliederte Einzelmenschlichkeit des Wesens einerseits von der zeitlich gegliederten andererseits, unter deren Bedingung »der Held sein Leben ist« (*L*, 16). In beiden Fällen ist die als Identifizierbarkeit bestimmte Einzelmenschlichkeit jedoch nur ein Teilaspekt, denn der absolut Einzelne, der nur noch zu identifizieren und folglich »der Nichts-als-Einzelmensch wäre«, gilt Lugowski als »irrealer Grenzfall« (*L*, 17).

<sup>3</sup> An den eigenwilligen Formulierungen darf man sich nicht stören. Was gemeint ist, bezeichnen die Russischen Formalisten (und mit ihnen später auch Jauß) sozusagen in umgekehrter Blickrichtung als Automatisierung: »Das Dienstmädchen liest den Hintertreppenroman mit unmittelbarer Hingebung. Der künstlerisch Urteilsfähige [...] ist sich

als selbstverständlich hingenommen werden, anderen hingegen verschlossen bleiben. Nur Analogon aber und nicht wirklich Mythos ist die Literatur, weil das »reale Einsein« ausbleibt.

Unter Bedingungen eines mythischen Analogons stößt die angestrebte Untersuchung des »Menschendasein[s] als Einzeldasein im Wandel der Dichtungsgeschichte« auf Widerstände, »denn je fester Einzelnes in einer übergreifenden Ganzheit gebunden ist, desto weniger ist es eigentlich ein Einzelnes« (L, 12). Deshalb wählt Lugowski mit dem Prosaroman eine, etwa im Vergleich zur »sonderbündigen« Fabel, notorisch formlose Form, deren Künstlichkeitscharakter gering scheint und deren mythisches Analogon folglich nur schwach ausgeprägt sein dürfte. Lugowskis interpretatorische Leistung besteht darin, diese Erwartung nachdrücklich zu enttäuschen.

Nachdem er in der Kompositionsstruktur der Romane Wickrams zunächst das jeweilig herrschende mythische Analogon aufgezeigt und den Nachweis erbracht hat, dass das Problem der Einzelmenschlichkeit literarisch durchaus auch »ohne den Einzelmenschen gelöst« werden kann (L, 201), ortet er auf dieser Folie punktuelle Zersetzungssymptome des mythischen Analogons (z.B. »Motivation von hinten«, L, 95f.). Dennoch kann von Einzelmenschen in der zur Totalität gerundeten Romanwelt Wickrams, in der Zeit nur als Wiederholung in Erscheinung tritt, die Rede nicht sein. Im vorletzten Kapitel seines Buchs wendet sich Lugowski abschließend den zeitgleichen autobiografischen Texten der »nicht kunstbewußten Prosa des 16. Jahrhunderts« (L, 158) zwecks Überprüfung seiner bisherigen Ergebnisse zu. Doch an den im Vergleich zum Prosaroman scheinbar noch weniger künstlichen Autobiografien erweist sich ebenfalls und im selben Maße wie bei Wickram, dass diese Figuren ihr Leben nicht als einzelnes erfassen. Vom Subjekt jeder untersuchten Lebensbeschreibung gilt: »er greift nach dem Leben und faßt die Welt« (L, 177). Allein in der Autobiografie von Thomas Platter findet Lugowski einen Passus, in dem sich eine andere Auffassung und Gestaltung abzeichnet. Nach der Flucht aus München setzt sich der Held auf »ein bühell« und beklagt weinend seine Einsamkeit, »das ich ietz niemants mer hette, der sich minen anneme« (L, 198). Lugowski interessiert nicht der Affekt des Weinens, sondern die Art und Weise, wie die Welt, in diesem Fall die Stadt München, auf die der Schreiber vom »bühell« zurückschaut, und das autobiografische Subjekt auseinandertreten.

---

ihrer [d.i. der Literatur, E.G.] »Künstlichkeit« bewußt geworden und scheidet damit aus der Gemeinsamkeit aus« (L, 10).

Was Lugowski hier im Auge hat, gewinnt schärfere Kontur in einem anderen Aufsatz anlässlich eines anderen weinenden Helden. In Grimmlausens von einem dichten Gefüge heterogener, aber je sonderbündiger, Formwelten bestimmten *Simplicissimus*-Roman entdeckt er Momente, die anmuten, »als dränge sich wirkliches Leben formlos in die Erzählung hinein«. <sup>4</sup> Dazu gehört eine Passage, in der *Simplicissimus* ähnlich wie Thomas Platter melancholisch zurückblickt. An diesem Punkt erfasst der Held für Lugowski zum ersten und einzigen Mal »sein Leben rückblickend als eine bloße Kette von Veränderungen, ohne die lastende Macht des Geschehenen durch eine wesensfremde, etwa moralische Sinngebung zu entkräften. Damit enträt die Figur im *Selbstrückblick* den Formen des Romans« und erfährt sich als »geworden«; und in diesem Augenblick »schießt plötzlich das ganze Durcheinander sonderbündiger Formen zu einer neuen Ordnung zusammen, deren Mitte die Gestalt des weinenden Simplex ist« (Hervorh. E.G.). <sup>5</sup> Dieser »Selbstrückblick« markiert nicht nur den literarischen Beginn modernen Geschichts- und Individualitätsbewusstseins, sondern er ist auch die Voraussetzung und das Schema aller im weitesten Sinne identifikatorischen Operationen: »Der Mensch distanziert sich nicht von dem, was ihm wirklich ist, sondern anerkennt und verleibt es sich ein als seine Geschichte« (*L*, 193). Vorher gibt es zwar ein mythisches Analogon, aber eben deshalb keine Identifikation. Für all deren Spielarten, bis hin zur Freud'schen Psychoanalyse, die die Erzählbarkeit des Gewordenseins zur Bedingung der Identifikation des Patienten mit seiner Geschichte macht, ist das Auseinandertreten von Welt und Subjekt Voraussetzung.

Als Inaugural-Akt der Selbstwerdung weisen die »Selbstrückblicke« Platters und des *Simplicissimus* die latent paradoxe Struktur eines Wiedererkennens ohne vorangegangenes Kennen auf, denn erst im Rückblick wird

<sup>4</sup> Dieses »als ob« und sein Konjunktiv verdienen im Blick auf Lugowskis späteres Kleist-Buch (*Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists*, Frankfurt a.M. 1936) einige Beachtung. Es muss verwundern, dass derselbe Autor, der so scharf erkannt hatte, dass die sich am Ende des 18. Jahrhunderts ausbildende »Idee des Individuums, die unsere Vorstellungen weithin beherrscht« (*L*, 204) ein neues, sozusagen »unser« »mythisches Analogon« darstellt, in seinem Kleist-Buch hinter diese Einsicht zurück in eine Ideologie der Unmittelbarkeit gefallen sein sollte: Ist Individualität als mythisches Analogon identifiziert, ist es keins mehr. Zur Kritik an der Unmittelbarkeitsideologie und ihrem Zusammenhang mit dem ersten Buch vgl. Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen 2002, S. 424ff.

<sup>5</sup> Clemens Lugowski, *Literarische Formen und Lebendiger Gehalt im »Simplizissimus«*, in: *Zeitschrift für Deutschkunde* (48) 1934, S. 163-178, hier S. 176.

die Figur, die sich vorher als einzelmenschliche nicht kannte und sich auch nicht als solche identifizieren ließ, sich und dadurch auch anderen als die bekannt, die sie im Laufe der Zeit geworden sein soll. Damit rückt Anagnorisis als wichtige und u.U. sogar paradigmatische Kontakt- und Schnittstelle zwischen narrativen Vollzügen und ihren Rezeptionsmodalitäten in den Blick. In seiner einschlägigen Studie zur Anagnorisis hat Terence Cave deren Janusköpfigkeit zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen gemacht: »Structure and theme, poetics and interpretation, are thus curiously combined in this term as if the attempt to separate them had broken down.«<sup>6</sup> Dass Lugowskis rückblickende Helden weinen, ist dabei so belanglos nicht, wie dieser spröde behauptet. Seit der aristotelischen *Poetik* gilt Anagnorisis als stärkster literarischer Affekterreger; sie vermag die Figuren und Leser gleichermaßen bis zu Tränen zu rühren.<sup>7</sup> Nimmt man im Ausgang von Lugowskis Problemskizze die als Selbstrückblick organisierte Anagnorisis als eine Art Urszene an (in dem Sinne, dass mit ihr die Identifizierung derer möglich wird, mit denen man sich daraufhin, so oder anders, identifizieren kann), dann erscheinen die affektiven Reaktionen auf Seiten der Leser bzw. Rezipienten als eine Art Interpellationseffekt.<sup>8</sup> Von »einer Art« Interpellation muss die Rede insofern sein, als nicht »ich« mich in den Figuren wiedererkenne, sondern deren Wiedererkennen zunächst beobachtend beiwohne, gleichsam nur »dabei bin«, ohne wirklich dabei zu sein. Gerade wegen dieser Asymmetrie der für Produktion und Rezeption dennoch gleichermaßen zentralen Anagnorisis bietet sich das Wiedererkennen als lohnende Alternative zu weitgehend symmetrisch angelegten Identifikationsmodellen an,<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Terence Cave, *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford 1988, S. 3.

<sup>7</sup> Und dies nicht nur in der Tragödie, sondern auch in der Komödie, die entschieden von Verwechslungen und ihrer Enthüllung lebt. Zur Anagnorisis vgl. Aristoteles, *Poetik*, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994 S. 33ff., 51, 53. Obwohl Anagnorisis zunächst an die Peripetie in der Tragödie gebunden scheint, ist ihre Bedeutung rasch erweitert worden. Als ihr Paradigma gilt bis heute die den verkleideten Odysseus an seiner Kindheitsnarbe wiedererkennende ehemalige Amme und greise Magd Eurykleia im 19. Gesang der Odyssee, mit deren Deutung Erich Auerbach effektiv sein *Mimesis*-Buch eröffnet (*Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Stuttgart 1946) eröffnet. Vgl. auch Terence Cave, *Recognitions*.

<sup>8</sup> Zum Begriff vgl. Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/Berlin/West 1977, im Anschluss das Althusser-Kapitel in Judith Butler, *Die Psyche der Macht*, Frankfurt a.M. 2001, S. 102-125.

<sup>9</sup> Das Symmetriemodell scheint auch in den neuro- und kognitionswissenschaftliche Ergebnisse integrierenden Ansätzen zu überwiegen. Vgl. Katja Mellmann, *Emotionalisierung. Von der Nebenstunden-Poesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Studie zur Literatur der Aufklärungsepoche*, Paderborn 2006. Gegenwärtig spricht einiges für

die den der Identifikation vorausliegenden Schritt der Identifizierung meist überspringen.<sup>10</sup>

Einigen Aufschluss über diese Zusammenhänge darf man sich von den in den 70er und 80er Jahren erstmals wieder angestregten Bemühungen um die Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung erwarten<sup>11</sup>, deren Verfechtern es auf eine methodisch tragfähige Verschränkung von dynamischen Rezeptionsphänomenen mit objektivierbaren Textbefunden ankam. Die folgende kursorische Sichtung einiger Überlegungen aus diesem weiteren Umkreis zieht zum einen nur diejenigen Entwürfe in Betracht, die sich auf eine literarische Anagnorisis beziehen oder auf sie zurückführen.<sup>12</sup> Und dabei interessiert zum anderen vor allem der jeweilige Umgang mit den latent paradoxalen Mischungsverhältnissen von Ferne und Nähe, Distanz und Identifikation in allem Wiedererkennen: Man kann entweder die dem Wiedererkennen vorangegangene Negativität des Vergessens, des Ver-

---

einen »emotional turn«. Vgl. u.a. die Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes Heft 3 (2007): Thomas Anz/Martin Huber (Hg.), *Literatur und Emotion*. Soeben wurde in Berlin ein Exzellenzcluster zum Thema »Languages of Emotion« eingerichtet.

<sup>10</sup> Mit Cave, *Recognitions*, kann man zwischen moderner und klassischer Anagnorisis unterscheiden. Während letztere an sichtbare, aber kontingente Zeichen (wie etwa die berühmte Narbe des Odysseus) gebunden bleibt, setzt sich in der Moderne ein Typus des Wiedererkennens durch, der auf die innere Stimme (der Natur) setzt. Vgl. im Anschluss an Cave Helmut Müller-Sievers, *Ahnen ahnen. Formen der Generationenerkennung um 1800*, in: Sigrid Weigel/Ohad Parnes/Ulrike Vedder/Stefan Willer (Hg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts. Konzepte von Genealogie*, München 2005 (= *Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literaturforschung*, hg. von Sigrid Weigel/Karlheinz Barck), S.157-169, hier S. 162.

<sup>11</sup> Unter dem Stichwort »Einführung« hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts u.a. Theodor Lipps versucht, ästhetischer Erfahrung habhaft zu werden. Vgl. die für dieses Frühjahr angekündigte Studie: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hg.), *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2008, sowie den Beitrag von Rüdiger Campe in diesem Band.

<sup>12</sup> An dieser Stelle könnte man den Einwand erheben oder mindestens den Verdacht formulieren, dass die im Zeichen von Anagnorisis zwischen Text und jeweiliger Rezeptions- oder Identifikations-Theorie scheinbar naturwüchsig waltende Affinität sich stets einer allegorischen Interpretation und Abstraktion verdankt, die genau den Identifikationsmechanismen zuwiderläuft, die anhand des Textes entwickelt werden sollen. Mit anderen Worten: alles Wiedererkennen ist strukturell Verkennen. Vgl. Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven 1979 und ders., *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986. Entkräften lässt sich der Einwand auf prinzipieller Ebene kaum. Man kann ihm aber dadurch begegnen, dass man sich, wie hier vorgeschlagen und wie auch Terence Cave es macht, besonders für die Mischungsverhältnisse der Anagnorisis interessiert und die Frage nach einer verallgemeinerbaren Struktur der zwischen Poetik und Rezeption schillernden Anagnorisis schlicht nicht stellt.

lusts, ja sogar die radikale Negativität des Gar-nicht-gehabt-Habens und Gewesen-Seins betonen, oder umgekehrt die Positivität des Wieder-, Noch einmal- und vielleicht sogar Mehr-als-vorher-Habens hervorheben. Wie die Entscheidungen hier fallen, hat Konsequenzen für den Literaturbegriff und seinen Niederschlag in der Konzeption ästhetischer Erfahrung. Denn tatsächlich steht mit der Anagnorisis immer auch ein programmatischer Literaturbegriff auf dem Spiel, in den Worten von Terence Cave: »anagnorisis is, or at least can be taken, as a synecdoche for literature or ›the literary‹ as a whole«. <sup>13</sup>

Von Hans Robert Jaußens einschlägigem Aufsatz über »Negativität und Identifikation« von 1975, der die Vermittlung von ästhetischer Distanz und Identifikation forderte, kann man in diesem Kontext jedenfalls nicht absehen. <sup>14</sup> »Nur ästhetischer Snobismus«, formulierte der Verfasser damals angriffslustig, könne primäre Identifikationen wie »Bewunderung, Rührung, Mitlachen, Mitweinen« für vulgär halten (J, 269). Ästhetische Erfahrung auch und gerade dieser Art gegen Adornos negativistische ästhetische Theorie einschließlich ihrer Denunziation aller Identifikation als ›Banausentum‹ <sup>15</sup> ins Feld führend, setzte Jauß auf die kommunikativen Leistungen der Primäridentifikationen und versuchte, ihnen über die lebensweltliche Orientierungsfunktion hinaus eine epistemologische und ethische Dimension zu erschließen. <sup>16</sup>

Bezogen auf die überlieferten Begriffe *poiesis*, *aisthesis* und *katharsis* entwickelt Jauß eine produktive, eine rezeptive und eine kommunikative Dimension ästhetischer Erfahrung. Das Wiedererkennen spielt naturgemäß in den Ausführungen zur Rezeptivität eine wichtige, allerdings zunächst überraschend negative Rolle. Gegen platonische Anamnesis als Kontrollinstanz ästhetischer Erfahrung und gegen das im marxistischen Widerspiegelungsmodell geforderte Wiedererkennen (J, 290) mobilisiert Jauß in Theorie (Sklovskij, Konrad Fiedler) und Literatur (Flaubert, Proust) das Nicht-Wiedererkennbare. Modern emanzipierte *aisthesis* bewährt sich daran, dass sie gerade nichts wieder finden lässt, sondern »gegen das Wiedererkennen von schon

<sup>13</sup> Cave, *Recognitions*, S. 491. Zur Pointe seines Buches gehört, dass er dieser Verführung letztlich nicht nachgibt und von einer synekdochetischen Identifikation der Anagnorisis mit dem Literarischen an sich Abstand nimmt.

<sup>14</sup> Hans Robert Jauß, *Negativität und Identifikation*, in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität* (= *Poetik und Hermeneutik IV*), München 1975, S. 263-339, im Folgenden im laufenden Text zitiert mit der Sigle J und Seitenzahlen in runden Klammern.

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 514 und passim.

<sup>16</sup> Letzteres vor allem im inspirierten Rückgriff auf Kants Begriff des Exemplarischen.



Erkanntem« opponiert (J, 290), um so (vergleichbar Brechts V-Effekt) einen neuen Blick auf scheinbar Bekanntes zu gewähren. Der durch habituelle Gewöhnung entstellte und nur mehr noch wiedererkennbare Charakter der Dinge könne in der Kunst nicht »durch«, sondern müsse »gegen Wiedererkennen gewonnen werden« (J, 294). Natürlich fällt es Proust zu, diese Behauptung und Forderung zu exemplifizieren, denn seine *Recherche du temps perdu* entdeckt ästhetische Erfahrung in der Erinnerung als das Vermögen, »die Oberfläche der Wahrnehmung zu hinterfragen« (J, 295f.). Um Proust vom Verdacht einer dem erkenntniskritischen Potenzial ästhetisch erneuerter Wahrnehmung abträglichen Re-Mythisierung des Erinnerens zu entlasten, muss Jauß für das Schema der Wieder-Erinnerung bei Proust der Distanz den Primat einräumen: »Wieder-Erinnerung bleibt [...] in der *Recherche* auf die Immanenz einer Erfahrung verwiesen, die des Déjà vu, der gelebten zeitlichen Distanz zwischen erster, verlorener Wahrnehmung und späterem Wiedererkennen bedarf« (J, 297). Die Pointe der als Erinnerungspoetik gestalteten ästhetischen Erfahrung besteht in der Einsicht, dass die verlorene Zeit überhaupt nur aus der Erinnerung erwächst und »auch Paradiesen erst zufällt, wenn sie verloren sind« (J, 299).<sup>17</sup> Aber diese Emphase der Distanz wird von anderen Tendenzen der Argumentation durchkreuzt. Wo ästhetische Erfahrung als »Selbstgenuss im Fremdgenuss« begriffen werden soll, kommt dem Wiedererkennen von Schon-Bekanntem zwangsläufig eine andere Funktion und sehr viel positivere Bedeutung zu.

Bereits in *Poetik und Hermeneutik III* hatte Hans Blumenberg im Diskussions teil über die Bedeutung von Distanz für den ästhetischen Genuss spekuliert. Er unterschied dort die »äußere Distanz des Zuschauers, der sich in seiner eigenen Unbetroffenheit erfährt und so seine Situation genießt« von einer »inneren Distanz, die zwischen dem Subjekt und seinen eigenen, von der ästhetischen Gegenständlichkeit affizierbaren Organen liegt«. <sup>18</sup> Nach dem Modell der inneren Distanz genießt das Subjekt weder sich selbst noch sich in seiner Unbetroffenheit, sondern es genießt »die pure Funktion seiner Vermögen« unabhängig von den es veranlassenden Gegenständen. <sup>19</sup> Lässt man sich auf dieses, deutlich Kants *Kritik der Urteilskraft* verpflichtete, Modell ein (wie es in der weiteren Entwicklung des Konzepts der

<sup>17</sup> Vgl. auch Hans Robert Jauß, *Zeit und Erinnerung in M. Prousts »A la recherche du temps perdu«*, Heidelberg <sup>2</sup>1970.

<sup>18</sup> Hans Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (= *Poetik und Hermeneutik III*), München 1968, S. 647.

<sup>19</sup> Ebd.



ästhetischen Erfahrung auch getan wurde)<sup>20</sup>, wird damit die Dimension ästhetischer Erfahrung in einer dem rezeptionsästhetischen Ansatz wenig förderlichen Weise abgewertet.<sup>21</sup> Folglich unterschlägt Jaufß in seinem Blumenberg-Exkurs zunächst – verständlicher-, aber nicht redlicherweise – den fundamentalen Unterschied zwischen innerer und äußerer Distanz, um zu amalgamieren, was bei Blumenberg alternative Erklärungsversuche sind, und geht sodann zu Freud über. Neben die nun kompensationsstheoretisch als »Entlastungs- und Schutzfunktion« (J, 276) firmierende (äußere) Distanz der Unbetroffenheit tritt der positive Genuss einer freien Fantasietätigkeit des Subjekts, auf die es nach Freud »in Wirklichkeit längst verzichtet hat« (J, 276). Was bei Kant und im Anschluss an Blumenberg das freie Spiel der verschiedenen, nicht auf die Einbildungskraft reduzierten Vermögen heißt, wird von Jaufß anthropologisch gefasst und auf den Nenner des durch Fantasietätigkeit erzielten Lustgewinns gebracht. Die »Verlockungsprämie der ästhetischen Identifikation« (J, 277) überwiegt gegenüber der Distanz der eigenen Unbetroffenheit, welche nur mehr als pragmatische Voraussetzung der identifikatorischen Fantasietätigkeit erscheint. Der »ästhetische Schock des Wiederfindens der im kindlichen Spiel gesetzten Erwartungen« (ebd.) ist ein entschieden positives Wiederhaben und Wiedererkennen.

Die hier spürbaren Spannungen zwischen einem anthropologisch rückversicherbaren, positiven Begriff ästhetischer Erfahrung einerseits und einem von der literarischen Moderne induzierten, negativen bzw. dialektisch vermittelnden andererseits hat Gotthart Wunberg Anfang der 80er Jahre zugunsten des letzteren gelöst und Anagnorisis in eine wenig beachtete, aber stimmige Theorie moderner ästhetischer Erfahrung überführt.<sup>22</sup> »Es

<sup>20</sup> Vgl. Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M. 2003; Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), Falsche Gegensätze. Positionen zur zeitgenössischen Ästhetik, Frankfurt a.M. 2002; Carsten Zelle/Gregor Schwing (Hg.), Ästhetische Positionen nach Adorno, München 2002.

<sup>21</sup> Natürlich polemisiert Jaufß gerade in diesem Aufsatz gegen »die traditionelle, von Plato geprägte Ontologie des ästhetischen Gegenstandes« (J, 287), aber auf die Rückbindung des Horizontwandels an die Objektivität der (ästhetisch verfassten!) Gegenstände kann und will er keineswegs verzichten. Dies trennt ihn von jüngeren und jüngsten Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung, die sich von einem Gegenstandsbezug gänzlich gelöst haben.

<sup>22</sup> Gotthart Wunberg, Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, Tübingen 1983, im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle *W* und Seitenzahlen in runden Klammern zitiert. In gewisser Hinsicht handelt es sich um den Versuch einer Synthese von Rezeptionsästhetik und Adornos Negativitätsästhetik. Entscheidende Vermittlungsarbeit leistet dabei Walter Benjamin.

geht um die Entfaltung eines einzigen Gedankens: daß wir schön finden, was wir *wiederfinden*. Und daß dieser Vorgang der Dialektik von Vergessen und Erinnern gehorcht« (*W*, 11). Wunbergs Anleihen bei Freud und vor allem bei Nietzsche dienen keiner anthropologischen oder psychologischen, sondern einer mediengeschichtlichen Perspektivierung der Anagnorisis. Für ihn gewinnt das Wiedererkennen seine Bedeutung nämlich erst auf dem Hintergrund des lebensweltlich notwendig gewordenen Vergessens. Unter den Bedingungen moderner Informationsflut avanciert das Vergessen zu einer unverzichtbaren Sozialtechnik. Sie ist die Voraussetzung für die besondere, ehemals Gekanntes qualitativ gleichsam übertreffende, Dimension des Wiedererkennens: »In dem Augenblick, da ich zuviel Informationen habe und sie deshalb abstoßen muß, schafft mir das Erinnern des Gehabten, aber Vergessenen eine neue Erlebnisqualität« (*W*, 78). Der qualitative Sprung im Wiedererkennen des Vergessenen übersteigt die Wunscherfüllung gerade aufgrund des irreversiblen Verlusts. Deshalb gilt (nach dem Modell Proust): »Erinnern ist ein Wieder-Haben im Modus des Verlusts, ich habe es anders als vorher, auch gewisser« (*W*, 153). Neben die klassische Anagnorisis-Episode aus der *Odyssee* tritt deshalb als weiteres Emblem Orpheus' Rückblick auf Euridike während des Rückweges aus der Unterwelt. Im Augenblick, da sich der Sänger nach Euridike umdreht, hat er fatalerweise das literarische Wiederhaben im Modus des Verlusts mit dem realen verwechselt.<sup>23</sup>

Eine radikale Alternative zu den Deutungen des Wiedererkennens bei Jauß und Wunberg stellt Werner Hamachers zwei Jahre später erschienener und ebenfalls programmatischer Aufsatz »Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse« dar.<sup>24</sup> Dort figuriert Anagnorisis als anästhetische Erfahrung

<sup>23</sup> Wunbergs von Benjamin inspirierte Überlegungen zum Ruinencharakter eines jeden Werkes (vgl. *W*, 208ff.) lassen keinen Zweifel, dass so verstandene Anagnorisis zwar nicht unmittelbar *promesse du bonheur* bedeutet, ihr aber doch eine erhebliche Erkenntnisleistung zukommt. Der Mehrwert ästhetischer Erfahrung besteht in einem »Bildgewinn« (*W*, 120), der nicht auf den Gegenstand der Erfahrung reduzierbar ist, ihn gleichzeitig übersteigt und hinter ihm zurückbleibt (»Vor- und Vorausbilder«, ebd.). Allerdings weiß sich Wunberg Adorno hinreichend verpflichtet, um abschließend im Namen der schönen Anagnorisis negativitätstheoretisch das reale Leid zu entziffern (vgl. *W*, 242).

<sup>24</sup> Werner Hamacher, »Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse«, in: Albrecht Schöne (Hg.), *Kontroversen – alte und neue (= Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses)*, Bd. II: *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung*, Göttingen 1986, S. 5-15, im Folgenden zitiert im laufenden Text mit der Sigle *H* und Seitenzahlen in runden Klammern.

nicht des Wiedererkennens im Verlust und als Verlorenes, sondern der Entfremdung und Enteignung. Hamacher entfaltet diesen Gedanken anhand einer Lektüre jener Stelle der Homerischen *Odyssee*, da der Held am fremden Hof der Phäaken mit seiner Literatur gewordenen Geschichte konfrontiert wird und darüber, ähnlich wie Simplicissimus oder Platter bei Lugowski, weinen muss. Hamachers Deutung dieser Tränen und der langen Homerischen Digression, in welcher der Schmerz des Helden demjenigen der um ihren gefallenen Mann trauernden Gattin verglichen wird, ist das genaue Gegenteil von ›Selbstgenuss im Fremdgenuss‹ und liegt auch quer zu Wunbergs Konzeption. Odysseus »genießt die Begegnung mit seiner Vergangenheit nicht als Wiederaneignung und Verinnerung seines zum Epos veräußerten Leben – so würde Hegel [und man darf hinzufügen: so würde wahrscheinlich auch Wunberg, E.G.] den Akt [...] deuten«, sondern »die Erzählung ist Raub am Leben dessen, dem sie geschehen. [...] Was geschieht, ist Abschied« (H, 8). Diesen Aspekt des Homerischen (Nicht-)Wiedererkennens subjekttheoretisch radikalisiert heißt es vom Abschied weiter, er sei »Abschied vom eigenen und immer nur dem Scheine nach und auf Widerruf eigenen Leben, das erst im Schmerz des Abschieds als geschehenes und erst in der Gefahr seines Verlustes als erfahrenes, also immer erst post festum und unter den Bedingungen seines Verschwindens und also nie als solches darstellbar ist« (ebd.). Die latente Paradoxie des »Selbstrückblicks« bei Lugowski entscheidet Hamacher zugunsten einer radikalen Negativität; sie stellt nicht nur alle Formen identifikatorischer Lektüren von vergangenem Leben wie von Literatur, sondern überdies auch die Historisierbarkeit literarischer Texte ernsthaft in Frage. Weder die technisch perfektionierte Literaturgeschichtsschreibung eines Lugowski noch die Rezeptionsästhetik eines Jauß haben Chancen, wenn Hamacher normativ formuliert: »Literatur ist die Unmöglichkeitserklärung der Literaturgeschichtsschreibung« (H, 15). Aber am Ende wird eine Art mimetischen Verhaltens zu den anästhetischen Qualitäten von Literatur doch verlangt und als möglich immerhin in Aussicht gestellt: »Wenn Literatur eine Bruchstelle ist, muß jede Literaturwissenschaft, die ihr zu entsprechen versucht, zur Bruchstelle für die fundierenden Kategorien ihrer Geschichtsschreibung werden« (H, 15).

Mit der Ambivalenz bei Jauß, Wunbergs dialektischer Positivierung und Hamachers anti-dialektischer Negativierung der Anagnorisis sind die prinzipiellen Möglichkeiten ihrer Interpretation im Horizont gegenläufiger Bestrebungen von Poetik und Rezeption gewiss nicht erschöpfend, aber doch typologisch hinreichend genug skizziert, um nun umgekehrt im Ausgang

von erzählter Anagnorisis die Theorieentwürfe zu messen und zu befragen. In dieser Absicht wurde ein Text gewählt, der zunächst nichts anderes als ein auf Romanlänge ausgedehnter Selbstrückblick ist, der aber doch zugleich die verschiedenen Möglichkeiten literarischer Anagnorisis einem gewissen Endpunkt zuzuführen scheint. Gleichsam durchdekliniert werden die verschiedenen Erfahrungsmodalitäten der Anagnorisis anhand des von der Erzählerstimme immer neu abgewandelten Leitmotivs des Dabei-Seins: des Noch- oder Mehr- oder Nicht-mehr-, Anders- und Wieder-Dabeiseins. Obwohl oder vielleicht gerade weil das Wiedererkennen in diesem Text als Beglückung und als Enteignung, als Nähe und als Ferne und vor allem in radikaler Ambivalenz erfahren und dargestellt wird, ist es in diesem (in verschiedenen Hinsichten *späten*) Text (fast) nicht mehr wiederzuerkennen. Aber gerade dieser Umstand erlaubt es, so soll im Folgenden gezeigt werden, die Frage nach dem Affekt, den Anagnorisis im Rezipienten zeitigt, noch einmal neu zu stellen.

## II.

»Überstanden!«<sup>25</sup> lautet das erste Wort von Raabes *Altershausen*. Mit ihm beginnen die Aufzeichnungen des »Schreiber[s] dieser Blätter« (204) und weltberühmten Psychiaters Professor Dr. Friedrich Feyerabend, und es bezieht sich auf die am Tage zuvor begangenen Festlichkeiten zu dessen 70. Geburtstag. Den »gemischte[n] Gefühle[n]« (207), die ihn an diesem Morgen beschleichen, begegnet »der Greis dieser Federkritzelleien« (ebd.) mit einer Schreibtherapie.<sup>26</sup> Damit setzt die in der dritten Person und weitgehend personal erzählte Geschichte der auf den Geburtstag folgenden Tage und Wochen ein.<sup>27</sup> Die unwillkürliche Erinnerung an den ehemaligen Nachbarn

<sup>25</sup> Wilhelm Raabe, *Altershausen* wird zitiert nach der historisch-kritischen Braunschweiger Ausgabe der Sämtlichen Werke, Gesamtausgabe, hg. von Karl Hoppe, Göttingen/Zürich 1968, XX, S. 201-312, hier S. 201. Alle Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe und werden im Folgenden ohne Sigle mit Seitenzahlen in runden Klammern im laufenden Text angeführt. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Karl Hoppe, Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte von *Altershausen*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1967), S. 72-79.

<sup>26</sup> Vgl. Ulrich Adolphs, *Schreibakt als Suche nach Identität. Wilhelm Raabes Altershausen*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1985), S. 92-106.

<sup>27</sup> Der Wechsel von der Ich-Perspektive zur dritten Person ist viel beachtet worden als erzählerisches Experiment »am Rande des inneren Monologs«, vgl. Theo Buck, *Am Rande des Inneren Monologs. Zur Erzählkonstruktion von Raabes Altershausen*, in: *Jahrbuch der*

und Freund Ludchen Bock, die ihm während der Geburtstagsansprache des Kultusministers wie eine Laus (und gewissermaßen in Gestalt einer solchen) über die Leber gelaufen war<sup>28</sup>, und ein wachsendes Ungenügen am Gegenwärtigen verdichten sich allmählich zu einem sowohl kritisch beobachteten wie melancholisch genossenen »Heimweh nach der Jugend« (217). Den Hauptteil des Erzählten macht Feyerabends daraufhin beschlossene und von ihm als »*seine letzte*« bezeichnete Reise (227) in das Heimatstädtchen Altershausen aus. »Arzt, hilf dir selber!« (208) hatte sich der Greis im Vorfeld erinnert: »Im folgenden mag es sich denn ablagern, wie das Fragezeichen beantwortet worden ist« (ebd.). Über den Ausgang dieser reisenden und schreibenden Selbstbehandlung wird jedoch nichts berichtet; auch das Ende des Textes gibt keinen Aufschluss darüber, ob es Feyerabend gelungen ist, »sich gegen die toxischen und infektiösen Agenzien des Erdendaseins, auch nach zurückgelegtem siebenzigsten Jahr, »immun« (ebd.) zu machen, denn die Aufzeichnungen und der Text brechen in Altershausen ab, ohne dass die Schreibsituation wieder aufgenommen worden wäre.<sup>29</sup>

*Altershausens* letztes gesprochenes Wort hingegen, das auch des Autors letztes geblieben ist, fordert zum Erzählen auf: »Erzähle mir doch davon [...]« (312), und »Minchen nahm den Strickstrumpf wieder auf. – – « (ebd.). In einer *Lebensrückblick* betitelten Notiz hat Wilhelm Raabe diesen so überdeutlich mit allen Zeichen des Späten, Alten und Letztmaligen ausgestatteten Text denn auch als Summe und Vermächtnis präsentiert: »Was ich hier am Orte [d.i. Braunschweig, E.G.] im Laufe eines Menschenalters weiter

---

Raabe-Gesellschaft (1987), S. 24-45; zuvor schon Frank C. Maatje, Ein früher Ansatz zur »stream of consciousness-Dichtung«. Wilhelm Raabes Altershausen, in: *Neophilologicus* 45 (1962), S. 305-322; Lucia Salvato, Polyphones Erzählen. Zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende, Bern 2005.

<sup>28</sup> »Und während dieser Rede [...] ist es gewesen, daß Ludchen Bock plötzlich wieder neben Fritz Feyerabend auf der Schulbank vorm alten Rektor Schuster saß [...], den Zeigefinger »petzend« zum Lehrstuhl aufreckte: »Herr Rektor, Feyerabend ist unrein!« Das war so, als ob der Kulturminister »gesagt haben würde: »Meine Herrschaften, mein lieber alter Freund und Whistgenosse Feyerabend hat eine Laus!« (219f.)

<sup>29</sup> Deshalb und wg. entsprechender Hinweise des Verfassers gilt Altershausen bis heute als Fragment, über dessen Status jahrzehntelang durchaus gewinnbringend diskutiert wurde. Vgl. Roy Pascal, Warum ist Altershausen Fragment geblieben?, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1962), S. 147-154; Fritz Martini, Wilhelm Raabes Altershausen, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1964), S. 78-105; Eckart Oehlenschläger, Erzählverfahren und Zeiterfahrung. Überlegungen zu Wilhelm Raabes Altershausen, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 98 (1979), S. 242-267 sowie dessen vorzügliches Nachwort in der leider vergriffenen Reclam-Ausgabe, Altershausen, hg. von Eckart Oehlenschläger, Stuttgart 1981, S. 141-156.

zusammengeschrieben habe, überlasse ich auf dem Altersteil Altershausen als ›Schriftsteller a.D.‹ der Begutachtung der Nachwelt.«<sup>30</sup>

Wie Anfang und Ende des Textes vertauscht worden zu sein scheinen, so erweist sich auch die zentrale Anagnorisis als eigentümlich verkehrt, denn statt dass ein einsames Subjekt auf seine Vergangenheit zurückblickte, blickt diese ihn an, bemächtigt sich das vermeintlich Abgelebte vielstimmig drängend der Gegenwart. In Altershausen wird dem weltberühmten Psychiater als »Abendvergnügen« nach »eine[m] heißen Lebenstag« (244) ein Wiedererkennen gewährt – man könnte auch sagen: zugemutet –, das seinesgleichen auch in der notorisch erinnerungssüchtigen Literatur des 19. Jahrhunderts kaum haben dürfte. Man muss schon bis auf Jean Paul oder E.T.A. Hoffmann zurückgehen, um etwas dieser, vor allem in den beiden Traumprotokollen – Feyerabend als Nussknacker vom vorigen Jahr trifft auf seinen Nachfolger im Amte – grotesk gesteigerten Anagnorisis Vergleichbares zu finden.<sup>31</sup> Was mit Selbstrückblick und Wiedererkennen für diesen Feyerabend-Einzelmenschen auf dem Spiel steht, wird an einer Stelle unverklausuliert zur Sprache gebracht: »Liebster Freund, haben Sie auch einmal nackt vor dem furchtbaren Geheimnis des Selbstbewußtseins gestanden? Und wenn – wie verhielten Sie sich ihm gegenüber?« (240). Mit dieser Frage sieht sich Feyerabend konfrontiert, als ihm unversehens die Jahrzehnte, ja ein Leben lang verschüttete Kindheit leibhaftig und unerwartet unversehrt wie »Herkulanum und Pompeji« (203) oder »Vineta unter dem Wasser« (240) nicht nur in Altershausens Gebäuden, Gassen und Gärten, sondern sogar in seinen Menschen oder mindestens deren Namen entgegentritt: »Alles, was ihm aus dem Gedächtnis abhanden gekommen war, noch vorhanden ohne die geringste Veränderung seit dem Tage seines Auszugs« (238).

Diese späte Wiederbegegnung mit einer subjektiv vergessenen und objektiv untergegangenen Welt<sup>32</sup>, die zugleich poetisch beschworen und ironisch

<sup>30</sup> Wilhelm Raabe, Lebensrückblick, in: Wilhelm Raabe: Gesammelte Werke, hg. von Jürgen Meinerts, Gütersloh o.J., III, S. 1004.

<sup>31</sup> Etwa die »Ver- und Erkennung« Walts und Vults in Jean Pauls Flegeljahre. Zur Bedeutung Jean Pauls für Raabe vgl. Christoph Zeller, Allegorien des Erzählens. Wilhelm Raabes Jean-Paul-Lektüre, Stuttgart/Weimar 1999.

<sup>32</sup> Feyerabends subjektives Vergessen objektiviert sich in den ausführlichen Schilderungen einer irreparabel beschädigten Umwelt, dem Aussterben der »Buttervögel« (213) und dem Verschwinden der übrigens zur Familie der Raben gehörenden »hiesigen Dohlen« (213). Vgl. auch den Schluss des Lebensrückblicks (Raabe, Lebensrückblick). Dass zeitlich Vergangenes räumlich dargestellt wird, gehört bekanntlich zur Signatur des Werks, vgl.



gebrochen wird, hat jenen Eindruck verklärt-abgeklärter Alters-Idyllik erwecken können, der die überwiegend enthusiastische zeitgenössische Rezeption und frühe Forschung zu *Altershausen* prägte.<sup>33</sup> Jüngere Auseinandersetzungen widmen sich hingegen bevorzugt der anderen Seite des von Raabe als »ein bitteres Ding«<sup>34</sup> bezeichneten Textes. Tatsächlich kann man das Abenteuer Altershausen auch als Dokument personaler Dissoziation entziffern und den endgültigen Zerfall eines kohärenten »Selbstbewußtseins« zum plötzlichen Abbruch des Erzählens in vielerlei Beziehungen setzen.<sup>35</sup> Statt in diesem Streit Stellung zu beziehen, ist vorläufig an Feyerabends Diagnose »gemischte Gefühle!« (207) als Grundfigur dieses Textes festzuhalten.

Das sonderbar Gemischte der Altershausener Anagnorisis verdankt sich der Disjunktion zwischen Wiedererkanntem und Wiedererkennendem. In all dem, was sich erhalten hat, »noch dabei« ist und wiedergefunden wird, findet Feyerabend nämlich keineswegs sich selbst wieder: »nie in seinem Dasein so sehr in der Fremde wie jetzt!« (232). Allerdings hilft dem Heimkehrer zunächst noch die klassische Reminiszenz des auf Ithaka landenden Odysseus über die Fremderfahrung inmitten des Bekannten hinweg (vgl. ebd.).<sup>36</sup> Doch dieser kulturelle Verständigungs- und Vermittlungshorizont verblasst zusehends; bald ist alles, was »im Selbstbewußtsein eines Gebildeten längeren irdischen Daseins Inhalt ausmacht und Formen bedingt« (252f.), ausgewischt. Wiederfinden und Selbstentfremdung bedingen sich: »je mehr Geheimrat Feyerabend sich in die Wirklichkeit und Greifbarkeit Altershausens von heute zu finden und zu vertiefen hatte, desto mehr mußte er sich selber zum Schatten, zum Gespenst werden, und – er wurde es!« (276). So ließe sich das Problem dieser Anagnorisis zuspitzen auf die Frage: Wiedererkennen – Glück oder Wahnsinn? In der berühmten Wiedererkennungsszene zwischen Orest und seiner Schwester in Goethes *Iphigenie*

---

Hermann Meyer, Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst, in: DVjs 27 (1953), S. 236-267, mit anderer Akzentsetzung dann auch Hubert Ohl, Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes, Heidelberg 1968.

<sup>33</sup> Vgl. die Dokumentation in Raabe, Sämtliche Werke, S. 483–488. Vgl. auch Heinrich Detering, Theodizee und Erzählverfahren. Narrative Experimente mit religiösen Modellen, Göttingen 1990.

<sup>34</sup> Brief an den Verleger vom 13. Juli 1910, zit. nach der Braunschweiger Ausgabe, XX, S. 483.

<sup>35</sup> In Oehlenschlägers Deutung ist der Abbruch des Erzählens sozusagen der Preis für die geistige Stabilität Feyerabends, vgl. Oehlenschläger, Nachwort zur Reclam-Ausgabe.

<sup>36</sup> Zu diesem Bildungshorizont gehört natürlich an erster Stelle »das hohe Wort« aus Goethes Faust: »Was ich besitze, seh ich wie im Weiten, / Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten« (240).



heilt die Anagnorisis vom Wahnsinn. Bei Raabe jedoch droht umgekehrt der Wahnsinn des Selbstverlusts durch die zwar beglückende, aber ebenso gefährliche Anagnorisis. Unabweisbar wird die Ambivalenz von Glück und Wahnsinn in dem Deutungsstreit um die Figur Ludchen Bocks, des stadtbekanntem Idioten und Feyerabends persönlichem Schattenführer ins Reich der Vergangenheit.<sup>37</sup> In seiner Person kommen Vergangenheit und Gegenwart anders als bei Feyerabend restlos zur Deckung. Geistig auf der Stufe eines 12-jährigen stehengeblieben, ist der blödsinnige Greis tatsächlich »einer, der im ersten, schönsten, jüngsten Lebenssonnenschein und Kinderspiel der Erde noch immer mit *dabei war! wirklich mit dabei war!*« (300) Dagegen weiß Feyerabend um die Notwendigkeit der Distanz und vermeidet den Verwechslungsfehler, dem Orpheus zum Opfer fiel, als er sich nach Euridike umschaute. Feyerabends Identifikation mit dieser Art des wirklich Dabei-Seins wie z.B. in der ersten Nacht – »er war Kind mit dem Kinde, Idiot mit dem Idioten« (251) – ist vorübergehende Irritation. Was den Arzt Feyerabend folglich vom hoffnungslosen Fall Ludchen Bocks unterscheidet, ist dieser Sinn für den Unterschied zwischen Dabei-Sein und Nicht-wirklich-Dabei-Sein. Der nächtlich raunenden Aufforderung, »nimm hin und mache die Gegenwart zur Vergangenheit und die Vergangenheit zur Gegenwart« (244) widersteht Feyerabend im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte<sup>38</sup> – und ist infolgedessen nicht wirklich, wie Ludchen, aber mehr dabei. Ironischerweise macht sich Feyerabend die Fremdheit als Bedingung der intensivierten Erinnerung am kindlichen Schulalltag klar: »Geheimrat Feyerabend horchte heute nur in das Geschrill hinein, bei dem er vor zwei Menschenaltern so sehr selber beteiligt gewesen war [...] und war heute *mehr dabei* als vor zwei Menschenaltern« (264). Hier verlief folglich die Scheidelinie zwischen Wahnsinn und Glück. Ludchen, der »*wirklich mit dabei war*« (300) ist, recht besehen, überhaupt nicht mehr dabei, und »*mehr dabei*« (264) ist Feyerabend, weil er nicht wirklich mehr dabei ist. Damit befindet er sich auf der Höhe von Wunberg und Jauß.

Diese Dialektik der Anagnorisis wird jedoch durch den Umstand verstört, dass Ludchen Bock, den alle kennen (vgl. 233) und der seinerseits nichts

<sup>37</sup> In der Diskussion um seine Figur reproduzieren sich im Wesentlichen die Deutungsperspektiven der Erzählung insgesamt. Vgl. Martini, Wilhelm Raabes Altershausen, und Pascal, Warum ist *Altershausen* Fragment geliebt?

<sup>38</sup> In diesem Sinne weist Oehlenschläger mit Recht auf das distanzierende »als ob« in dem Satz »Da war er in dem gegenwärtigen Sonnenschein, als ob er nie aufgehört habe, darin mitzuspielen [...]« (227) hin. Oehlenschläger, Nachwort zur Reclamausgabe, S. 148.

anderes als wiedererkennen kann, die Instanz im Text ist, die sich weigert, Feyerabend wieder zu erkennen. Der »Herre vom Bahnhof« und »Fritze Feyerabend« sind nicht dieselbe Person (277ff.).<sup>39</sup> In Ludchen Bocks Nicht-Wiedererkennen objektiviert sich damit die tendenziell problematische Kehrseite von Feyerabends Zwischenzustand. Ludchen Bock hält die Erinnerung daran wach, dass nichts mehr so ist wie vor sechzig Jahren – auch und gerade nicht der Mann, von dem behauptet wird, er sei Fritze Feyerabend. Ludchen Bock ist aber nicht der einzige, der die Selbstentfremdung des Seelendoktors artikuliert. Die sich hier aufdrängende Diagnose wird auch über Außenperspektiven wahrnehmbar gemacht, die zwar noch auf Rechnung eines »stream of consciousness« gesetzt werden mögen, dann allerdings die Spaltung der einen Person in mehrere voraussetzen. Anders formuliert: Dem Leser werden hier Entscheidungen abverlangt, die der Text in der Schwebelass lässt. Noch vor der Abreise, als es den »stadtbekannt[e] – und weltberühmte[n]« (211) Feyerabend auf seinen Spaziergängen immer wieder zu den für Kindermädchen reservierten Parkbänken zieht, schaltet sich eine solche Beobachterfigur ein. Seine »große Bekanntschaft, die ihn da sitzen sah, schüttelte nur lächelnd den Kopf: hielt sich also mäßig bei ihren Betrachtungen, und einige wußten dann und wann genauer als andere, weshalb« (ebd.). Was hier noch verhüllt angedeutet wird, verschärft sich in der Episode mit dem Barbier George, dessen »Schnitt in die Backe« Feyerabend »nur sich selber zuzuschreiben« hatte (261). Während Feyerabend glaubt, »aller seiner Seelenkräfte behaglichst mächtig« (260) zu sein, zeichnet sich das Gegenteil an den Reaktionen des gründlich verwirrten George ab; Feyerabends eigene Konfusion wird quasi auktorial und fachmännisch von außen kommentiert: »Mit einem ›Na, na, aber Herr Wirklicher Geheimrat!‹ würde schon der Stadtphysikus von Altershausen den Kopf geschüttelt haben« (261f.). Als Feyerabend seinen Kindheitsnamen zum ersten Mal aus Ludchen Bocks Mund vernimmt, besinnt er sich sogleich auf die hier waltenden Umstände, denn er »wäre nicht auch ein berühmter Seelenarzt gewesen, wenn er nicht den letzten Ausruf in seine Erfahrungen hätte einreihen können« (253). Aber »in eigensten Angelegenheiten von Körper und Seele wissen auch die bedeutendsten Ärzte nicht für sich Bescheid« (261). Vor diesem Hintergrund

---

<sup>39</sup> Der Eindruck, dass es, nachdem Feyerabend Minchens Rat befolgt hat, wie sie selbst ihm »nach dem Munde zu sprechen« (278), doch noch zu einem Wiedererkennen gekommen wäre, täuscht. Als Ludchen schließlich im »Ton von vor sechzig Jahren« (308) Fritze Feyerabend direkt anspricht, indiziert sein Verweis auf dessen Mutter, dass nicht der gegenwärtige, sondern der alte Fritze gemeint ist.

wird man die Frage, ob ein Arzt sich zu helfen wisse, wohl verneinen müssen. Dafür sprechen auch die zahlreichen Parallelen zwischen Feyerabend und Ludchen Bock. Beide heißen ihren Kinderwärterinnen »alte Jungen« (z.B. 215), »alte Kinder von Altershausen« (235) mit »verrückten« Einfällen (226), und dieser lebt unter der Aufsicht seines Linchens nicht so viel anders als jener unter der seines Minchens. Allerdings ergibt sich daraus noch kein Zwang, diese Tendenzen zu verabsolutieren, Ludchen Bock zu Feyerabends alter ego und aus Altershausen einen Projektionsraum zu machen.<sup>40</sup> Denn gleichzeitig mit dieser latenten Fallgeschichte und komplementär zu ihr entfaltet sich noch eine andere Geschichte eines anderen Wiederfindens.

Um sich selbst in dem Wiedergefundenen wiederzufinden, die wieder-auferstandene Vergangenheit »als Gegenwart sich wiederzuholen« (243) und dieses »unverhoffte Wiedersehen«<sup>41</sup> in die narrative Kohärenz eines ›Selbstrückblicks‹ zu überführen, bedarf es der erzählenden Aufarbeitung der eigenen Lebensgeschichte. Das Erzählen (wie das Schreiben) schließt die zwischen Jetzt und Damals klaffende Lücke. Diese Erzähltherapie vollzieht sich unter Anleitung der Therapeutin cum Muse und Parze Minchen Ahrens am Altershausener Maienborn, »welcher den Altershausenern nicht nur das Trinkwasser lieferte, sondern aus dem der Storch auch ihnen und ihren Frauen ihre Kinder heraufholte«.<sup>42</sup> Aus diesem Brunnen holt Feyerabend im Dialog mit der Jugendfreundin seine eigene Geschichte hervor »und wunderte sich selbst mehrmals über das, was er da von sich erfuhr« (280). Wie Minchen Ahrens am Brunnen zum ersten und voraussichtlich letzten Mal die Gelegenheit erhält, »vom Herzen abschütteln, was drauf liegt seit«

<sup>40</sup> So aber Zeller, *Allegorien des Erzählens*, S. 313-355.

<sup>41</sup> Bei der Fülle der literarischen Anspielungen, mit denen Raabe in Altershausen einmal mehr gearbeitet hat, kann man sich eigentlich kaum vorstellen, dass er Hebels berühmte Anekdote »Unverhofftes Wiedersehen« nicht auch im Blick gehabt haben sollte. Die Struktur der bizarren Begegnung des alten Mütterchens mit dem unversehrten Leichnam des jugendlichen Bräutigams entspricht durchaus dem Verhältnis zwischen Fritz Feyerabend und Ludchen Bock. Selbstverständlich hat Hebels Anagnorisis auch Anlass zu programmatischen Überlegungen gegeben, unter didaktischen Gesichtspunkten in Gestalt einer exemplarischen Lektüre der Erzählstruktur: Karlheinz Stierle, *Die Struktur narrativer Texte*. Am Beispiel von Johann Peter Hebels *Kalendergeschichte Unverhofftes Wiedersehen*, in: Helmut Brackert/Eberhard Lämmert (Hg.), *Funk-Kolleg Literatur 2*, Frankfurt a.M. 1977, 168-187.

<sup>42</sup> Der problematische Rest des Satzes soll nicht verschwiegen werden, »das eine in unerschöpflicher Fülle, die anderen in genügender Menge gegen ein- und andringendes Semiten-, Welschen- und Slawentum« (268).

langer Zeit (307) und »sich einer lange, lange getragenen Seelenlast« (308) zu entledigen, wird auch Feyerabend im Gespräch geheilt.

Die Geschichten dieser beiden Alten werden nicht wiedergegeben, sondern es wird nur erzählt, dass sie erzählen. Aber das reicht schon aus, um das auf diesem Wege therapierte ›Trauma‹ zu rekonstruieren. Bei dem »Besten« aus »seinen besten Jahren«, aus der Zeit, da er und Minchen »noch dabei [...] ganz und gar dabei« waren (281), handelt es sich mitnichten, wie immer angenommen, um die eigene Altershausener Kindheit. Ludchen Bock und Altershausen sind für Minchen und für Feyerabend Deckerinnerungen einer anderen unabgeholten Vergangenheit und einer anderen versäumten Kindheit. Nicht ihrer gelebten, sondern der ungelebten Kindheit ihrer längst toten Kinder gilt das »Heimweh« (ebd.). Die sind es, die »nicht mehr auch dabeisein konnte[n]« (ebd.). Die Klage der wie Feyerabends Kind ebenfalls früh verstorbenen Mutter – »Das schöne Wetter, und mein Kind nicht mehr dabei!« (204) – ist sozusagen die Originalfassung des Leitmotivs vom Dabei-Sein. Mit Hamacher zu reden: was geschieht, ist Abschied. Hinter der Dialektik von Entfremdung und Wiedererkennen klappt Uneinholbares. Jene Lücke, die die Abgeschiedenen in Feyerabends Leben gelassen haben und die sich in Altershausen erneut auftut, klappt bereits in der harten Fügung jener anfänglichen Bemerkung: »mein Weib und mein Kind nicht mehr dabei; aber wir anderen recht vergnügt bei Tische« (205). Von toten Kindern und verlorener Liebe handelt auch Minchens Geschichte. Denn was anderes soll das schon gewesen sein, »was alle Tage passiert unter jungem Volk und was auch mir altem Weib passiert ist in jungen Jahren« (312), als ungewollte Schwangerschaft und Kindsmord oder Kindsverlust?<sup>43</sup> Mit Ludchen, ihrem »lebendige[n] Kind« (ebd.), und als Rat-Hole-Tante für junge Dorf-Mädchen mit Liebeskummer hat sie sich problematischen Ersatz geschaffen. Aufgrund ihrer eigenen Geschichte kann sie Feyerabend auch auf den Kopf zuzusagen, dass er nicht Ludchen Bocks wegen nach Altershausen zurückgekehrt sei, sondern um deren und dessentwillen, »was nicht mehr auch dabeisein konnte« (281). Das hatte Feyerabend freilich auch schon bei seiner Ankunft dumpf geahnt, denn »er war nicht allein auf dem Zug gewesen! Es stieg anderes Menschtum aus, das nicht – bloß Ludchen Bock besuchen wollte« (231). Und als es ihn von der Kirchturmuhre her fragt, »du da, bin auch da, auch du da?«, hört er eben auch und »gerade

<sup>43</sup> Gesehen hat das offenbar nur Zeller, *Allegorien des Erzählens*, S. 331.

jetzt die klagende Stimme«: »O, das schöne Wetter, und mein Kind nicht mehr dabei!« (240).<sup>44</sup>

Das (dem Autor übrigens lebensweltlich vertraute) Trauma des verstorbenen Kindes<sup>45</sup> wird von beiden Figuren erzählend therapiert. Am Ende steht für Feyerabend die versöhnliche Erkenntnis, dass jene Zeit des familialen Glücks letztlich die Zeit war, »wo auch er noch dabei war, ganz und gar dabei war und vermisst worden wäre wie sein totes Kind von der Mutter, wenn – er seinem Mädchen, seinem Weibe seinem Kinde hätte ausbleiben müssen im Sonnenschein beim Spiel des Tages« (282). Die Bitte an Minchen, nun ihre Geschichte ausführlicher zu erzählen – »Jetzt sitze ich nur dessentwegen hier. Und nimm dir Zeit. Die haben wir beide jetzt« (312) – bezeichnet das Ende der Feyerabend'schen Heilungsgeschichte, und damit indirekt auch das von Minchens eigener, die dasselbe Motiv variiert. Was sich nach Wiederaufnahme des Strickstrumpfes noch anschließen könnte, gehört jedenfalls nicht mehr zum Narrativ eines traumatischen Verlusts, einer spät aufbrechenden Krise und deren glücklicher Therapierung durch das Sich-Wiederfinden im Erzählen. Nach der im Traum ausgerufenen Devise »es wird weiter geknackt!« (297), wird auch weiter erzählt. Aber es wird fortan ein anderer als Raabe erzählen<sup>46</sup>, und es wird wohl auch anders erzählt werden müssen.

Wenn *Altershausen* in dieser Perspektive also kein Fragment im üblichen Sinne ist, so handelt es sich bei diesem Text doch auch nicht, wie jüngst behauptet wurde, um ein modern offenes Kunstwerk.<sup>47</sup> Vielmehr liegt in doppelter Ausführung, nämlich als Zerfalls- und als Heilungsgeschichte, ein im 19. Jahrhundert gängiges Erzählschema vor, das dem Horizont der Möglichkeiten von Selbstbewusstsein und damit jener literarisch gegebenen Einzelmenschlichkeit zugerechnet werden darf, die am Ende des 18. Jahr-

<sup>44</sup> Bezeichnenderweise fallen Feyerabend bei Ludchen Bock neben Kaninchenzucht und Läusevermehrung auch jene Äckerväter ein, die nicht in ihren Nestern bei ihren Nachkommen sitzen. Hinter der verlorenen Mutter des eigenen verlorenen Kindes taucht als Vor- oder Nachbild die auratische Imago der eigenen Mutter auf (vgl. S. 224).

<sup>45</sup> Die jüngste Tochter verstarb sechzehnjährig in Braunschweig. Vgl. Raabe, Lebensrückblick.

<sup>46</sup> Gewiss bleibt der Ruin des Erzählansatzes zu verzeichnen, denn die beiden Erzählstränge werden nicht zusammengeführt, aber genau dies könnte man auch so deuten, dass der Erzähler sich abbrechend verabschiedet hat, das Erzählen aber weitergeht.

<sup>47</sup> Vgl. Zeller, Allegorien des Erzählens. Dagegen hat Horst Thomé mit Recht die weiterhin gewährleisteteste Kohärenz des chronikalischen Ichs geltend gemacht in: *Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*, Tübingen 1993, S. 151-168.

hunderts erschlossen wurde. Wie Storms *Späte Rosen* oder *Immensee*, wie Stifters *Turmalin* oder *Kalkstein*, wie Kellers *Pankraz, der Schmoller*, Grillparzers *Armer Spielmann*<sup>48</sup> und viele andere Prosatexte erzählt auch Raabes *Altershausen* von einem versäumten, verkannten, verpassten Leben, dessen die Figuren sich im – durchaus auch problematischen – Selbstrückblick und mit sich auch im Erzählen niederschlagendem ›gemischtem Gefühl‹ versichern. In der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts erkennt man sich vorzugsweise an und in dem (wieder), was (man) nicht geworden ist. Raabes *Altershausen* erzählt zum letzten Mal, und sein Autor inszeniert als letztmalig, diesen Typus von Geschichte, in dem man sich im Versäumten, Verpassten, nicht Erzählten oder Geschehenen oder Gewordenen wiederfindet. Nicht dass solche Texte unberührt geblieben wären von den »Epoche machenden Veränderungen« (211) – gerade Raabe erweist sich hier rückblickend als prophetisch<sup>49</sup> –, aber sie sind alle um den Erzählanlass des *Umwiederbringlichen* herum organisiert. Damit gehört *Altershausen* zu einem Paradigma, das sich vom weinenden Platter im 17. bis zu Raabe und Fontane am Ende des 19. Jahrhunderts spannen lässt und sich vor allem im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut.

Wer wissen möchte, wie sehr ihn das nun weit mehr als zwei Menschenalter zurückliegende 19. Jahrhundert noch bewegt, mag das am Grad der Rührung ermesen, die ihn bei der Lektüre von *Altershausen* ergreift. Ihr Gerührtsein hatten vor allem die unmittelbaren Rezipienten vielfach hervorgehoben, insbesondere natürlich bezüglich der Anagnorisis am Maienborn. Aber was rührt an dieser Erzählung vom nicht ergriffenen oder spät nur begriffenen und als versäumtes begriffenen Leben, und wie rührt es? Um die von Jauß gemeinsam mit Rührung und Bewunderung den »Primäridentifikationen« zugezählten Reaktionen des Mitlachsens und Mitweinsens wird es sich kaum handeln, zumal letztere in *Altershausen* als Schwundstufe von

<sup>48</sup> Die Verwandtschaft mit dieser Erzählung ist besonders auffällig, denn auch der arme Spielmann wird jeweils durch eine Außen- und durch eine Binnenperspektive so charakterisiert, dass sich dieselbe Alternative zwischen Glück und Wahnsinn wie in *Altershausen* aufdrängt. Auch bei Grillparzer besteht die ›Therapie‹ des in allem linkischen Spielmanns in der Erzählung. Vgl. Eva Geulen, Stellen-Lese, *Modern Language Notes* (2001), S. 475-501.

<sup>49</sup> Feyerabend äußert die Überzeugung, »daß wenn das so weitergehe, der Mensch sich zu Ende des zwanzigsten Jahrhunderts unzweifelhaft recht praktisch und verständig mit dem fünften Schöpfungstage und unseres Herrgotts großem Tiergarten auseinandergesetzt haben, aber eine Kinder-Naturgeschichte mit den dazu gehörigen Abbildungen aus dem Anfang des neunzehnten Säkulums ein bibliographischer Schatz sein werde« (214).

Kommunikation vorgeführt werden: Ludchen Bock kann Minchen nicht weinen sehen, ohne selbst gleich weinen zu müssen (vgl. 311), und Minchen sagt: »mit ihm habe ich besonders mitweinen müssen, wenn er weinte, und mitlachen, wenn er lachte« (287). Mitlachen und Mitweinen sind Ludchen Bock und Minchen Ahrens geblieben – aber auch nur sie. Das kann es also nicht sein; mit dem ›gemischten Gefühl‹ der Rührung – »Irritabilität und Sensibilität zu gleichen Teilen in Tätigkeit und Mitleidenschaft gezogen« (239) – hat es wohl noch eine andere Bewandnis. Rührung, wie sie die späte Anagnorisis in Raabes Erzählung zeitigt, ist zwar kein Skandalon<sup>50</sup>, aber nach Lessings Mitleidsästhetik kommt sie zunehmend in Verruf. Selbst Hans Robert Jaufß, der den Affekt als »Lust am Schmerz« der sympathetischen Modalität der Identifikation zuordnet (J, 317), fügt einschränkend hinzu, dass »Rührseligkeit« im »Selbstgenuß« befangen bleibe wie »Bewunderung« (des Helden) in der Distanz (J, 325).

Zu den wenigen, die sich mit dem Phänomen und seiner Kritik näher auseinandergesetzt haben, gehört Franco Moretti, dessen Essay sich kaum zufällig mit Kinderliteratur und insbesondere mit Kindertod beschäftigt. Auch für Moretti ist es nicht die plötzliche (Wieder-)Erkenntnis allein, die rührt, sondern diese Einsicht muss zugleich auch »too late« und somit vergeblich sein: »Moving literature tells the story of a Bildung that did not occur.«<sup>51</sup> Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Rührung sich durch einen affirmativen Zug auszeichnet; verdächtig ist das Einverstandensein mit dem Lauf der Welt: »It is a surrender to reality which at the same time plays blatant homage to that ideal which tried to wage war on it.«<sup>52</sup> Besonders sinnfällig wird diese Problematik für Moretti an genau dem Motiv, das Raabes *Altershausen* latent organisiert, der frühe, aber natürliche Tod: »death by strictly natural causes is the one crucial topos of ›moving‹ literature, and its one great lie.«<sup>53</sup> Die Lüge besteht aber nicht in der Projektion einer Ungerechtigkeit – »a young person's death is always felt to be unjust«<sup>54</sup> –, sondern, so argumentiert Moretti in großer Nähe zu Adorno, »nature is demonized in order to absolve society by showing its sad powerlessness.

<sup>50</sup> Cave, Recognition, betrachtet die Anagnorisis als einen »scandal«, weil ihr immer etwas Angestrengtes anhaftet.

<sup>51</sup> Franco Moretti, »Kindergarten«, in: ders., Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms, New York 2005 (1983), S. 157-181, hier S. 176. Für seinen Hinweis auf diesen Text danke ich Johannes von Moltke.

<sup>52</sup> Ebd., S. 180.

<sup>53</sup> Ebd., S. 181.

<sup>54</sup> Ebd.



In this, its ultimate end, ›moving‹ literature consumes and repudiates that potential for knowledge which, by placing us in the presence of pain, it had managed to arouse.«<sup>55</sup>

Gesetzt Raabes Erzählung löste auch heute noch diesen Affekt der Rührung aus, müsste man sie der von Moretti charakterisierten »phenomenology of resignation«<sup>56</sup> zuordnen, durch die sich ›moving literature‹ auszeichnet. Doch das Besondere von *Altershausen* besteht darin, das alte Erzählschema versäumten Lebens und verpasster Identität überdeutlich und unter Einsatz erheblicher emotionaler Ressourcen – wer müsste denn bei der Erinnerung alter Menschen an ihre toten Kinder nicht schlucken? – zwar noch einmal zu bedienen, dieses Modell aber einerseits durch Überbietung gleichsam offenzulegen und damit als mythisches Analogon aufzuweisen, andererseits es zu hintertreiben. Auf der thematischen Ebene geschieht letzteres durch die umstrittene Figur Ludchen Bocks, die bei aller ironischen Brechung den Rahmen des unter realistischen Erzählbedingungen Gängigen doch drastisch überschreitet, denn Feyerabend kann eben nicht »herausbringen, was Ludchen Bock dazu zu sagen hatte« (289), und keiner weiß, was jenem »doch vielleicht aufstieg in der verdunkelten Seele aus fernerer, vergangenen, lichten Tagen« (ebd.). Hintertrieben wird das Erzählschema jedoch auch partiell durch das Erzählen selbst. Dessen Raffinesse besteht in einer sehr weitgehenden Auflösung des Erzählersubjekts in eine Stimmenvielfalt, die noch einmal kurz vor Anbruch der Moderne die bisher verfügbaren Erzählmöglichkeiten (und ein Gutteil des deutschen Bildungskanons) Revue passieren lässt. Dazu gehört nicht nur der erzählte Erzähler im Wechsel von der Ich-Perspektive zum personalen Erzähler, sondern auch die bereits erwähnte Einbeziehung von Außenperspektiven ebenso wie die Episches zitierenden auktorialen, pseudo-epischen Passagen.<sup>57</sup> *Altershausen* bricht allerdings ab, ohne diese Möglichkeiten voll entfaltet oder andere erprobt zu haben zu haben. Deshalb und weil dennoch ein ›Schluss‹ vorliegt, kann kein Zweifel daran sein, dass Raabe, der wie kaum ein anderer Schriftsteller

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Ebd., S. 171.

<sup>57</sup> So z.B. bei der Ankunft am Bahnhof: »aber du siehst, wie wohlwollend wir obersten Mächte immer noch gegen dich gesinnt sind [...] Wir sind's gewesen, die ihn [d. i. Ludchen Bock] dir zur Begrüßung nach dem Bahnhof schickten [...] altes närrisches Menschenkind!« (244). Man könnte solche Passagen auch als prosaische Effekte des evozierten Bildungshorizontes (»das hohe Wort«) betrachten.

dieser Zeit sein Historisch-Werden zusehends empfand<sup>58</sup>, diesseits im 19. und nicht jenseits im 20. Jahrhundert anzusiedeln ist. Eines ist es, sich im Rückblick auf E.T.A. Hoffmann als Nussknacker vom vorigen Jahr im Traum zu begegnen, ein anderes, als Käfer zu erwachen.

Natürlich könnte man einwenden, dass der Verweis auf erzähltechnische Raffinessen, ironische Brechungen und die Figur Ludchen Bocks nur dazu dient, das angesichts der rührenden Anagnorisis fällige schlechte Gewissen zu beruhigen. Aber es kommt damit auch etwas anderes ins Spiel, auf das der Autor mit dem Abbruch seines Textes im Jahre 1902 u.U. hat spekulieren können, das der Erzählung aber schwerlich als narrative Funktion zugeschrieben werden kann. »Du da, bin auch da! Auch du da? Wer war's der so fragte? Die Glocke vom Turm der Stadtkirche, die acht schlug« (240). Aber wer läutet die Glocken? Bekanntlich nicht die Glöckner, sondern der »Geist der Erzählung«.<sup>59</sup> Und dessen Stunde hat geschlagen. Vielleicht rührt auch das den auf seinem »bühell« der Moderne hockenden Leser an der Altershausener Anagnorisis. Denn als Raabes Text 1911 postum publiziert wird, erscheinen Prosatexte, die ganz anders organisiert sind. Robert Walser, Carl Einstein und andere entdecken ein literarisches Verfahren, das Moritz Baßler auf den Begriff der »Texturierung« gebracht hat.<sup>60</sup> In Texten dieser Provenienz hat das mythische Analogon der Anagnorisis keinen Platz mehr. Die in ihnen wirksamen Verfahren literarischer Anordnung klingen bei Raabe allerdings schon an. Für die moderne Signatur sorgen weniger die grotesken Motive als vielmehr die tendenzielle Verselbständigung einzelner Lexeme wie des »Dabei-Seins« oder der Zerfall des Wiedererkennens in ein Lallen ohne Sprecher. Das Motiv der toten oder ungeborenen Kinder, das verschwiegene Zentrum der rührenden Altershausener Anagnorisis und für Moretti problematischer Inbegriff »bewegender« Literatur überhaupt, wandert jedoch zur gleichen Zeit in eine andere Gattung ab. In der Lyrik der Jahrhundertwende erscheinen diese Figuren in einer Perspektive, die das realistische Erzählen des 19. Jahrhunderts nicht kannte. So heißt es etwa in der vierten von Rilkes *Duineser Elegien*: »Wer macht den Kindertod / aus grauem Brot, das hart wird, – oder läßt / ihn drin im runden Mund, so wie

<sup>58</sup> Vgl. das Kapitel »Die letzten Jahre«, in: Werner Fuld, Wilhelm Raabe. Eine Biographie, München/Wien 1993, S. 341-366.

<sup>59</sup> Thomas Mann, Der Erwählte, in: ders., Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M., S. 8.

<sup>60</sup> Moritz Baßler, Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916, Tübingen 1994.

den Gröps / von einem schönen Apfel? ..... Mörder sind / leicht einzusehen. Aber dies: den Tod, / den ganzen Tod, noch *vor* dem Leben so / sanft zu enthalten und nicht böse zu sein, / ist unbeschreiblich.«<sup>61</sup> Aber es ist nicht wirklich unbeschreiblich, denn den vom Schicksal der »Frühentrückten« besessenen Rilke werden die toten Kinder tatsächlich zu Identifikationsfiguren. Es ist ihre Perspektive, die er lyrisch imaginiert.

Auf dem Hintergrund dieser Entwicklungen muss Anagnorisis als ein Erzählschema erscheinen, das in Raabes *Altershausen* an seine Grenzen geführt und kurz darauf von anderen Darstellungsmustern und Erzähltechniken abgelöst wird. Wenn Anagnorisis in diesem Sinne bei Raabe als mythisches Analogon erkennbar wird, dann müsste es mit dessen literarischer Wirksamkeit eigentlich auch vorbei sein. Dagegen spricht allerdings nicht nur die Lektüererfahrung der Rührung, sondern auch, dass sich das fragliche Erzählschema im soeben skizzierten literarhistorischen Narrativ ungebrochen perpetuiert. Wenn Anagnorisis in der modernen Literatur dem Kanon des unwiderruflich Abgelaufenen und Abgestorbenen zugeschlagen wird, dann erzählt eine derart organisierte Literaturgeschichte ihrerseits eine Anagnorisis-Geschichte wieder und weiter: Die Moderne erkennt sich in dem wieder, was sie nicht (mehr) ist oder sein kann. Der radikalen Lesart der Anagnorisis bei Werner Hamacher ist damit freilich nicht Genüge getan. Aber wenn sich das um Anagnorisis herum organisierte Erzählschema in den Literaturgeschichten fortsetzt, könnte das auch ein Hinweis darauf sein, dass man es in der Anagnorisis mit einer gewissermaßen überzeitlichen Dimension allen Erzählens und somit nicht nur mit einem mythischen Analogon, sondern mit dem Mythischen schlechthin zu tun hat, das, mit Blumenberg als »Arbeit des Mythos« verstanden<sup>62</sup>, allererst die Distanzen schafft, derer alles Wiedererkennen und derer auch noch das Verkennen bedarf.

---

<sup>61</sup> Rainer Maria Rilke, »Duineser Elegien«, in: ders., Gedichte 1910-1926, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, 213.

<sup>62</sup> Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1979.

