

literatur für leser:innen

21

44. Jahrgang

3

Die überwältigende Katastrophe.
Wahrnehmungskonstellationen
destruktiver Naturereignisse
im deutschen Realismus

Herausgegeben von Clemens Günther
und Laura Isengard

Mit Beiträgen von Roman Widder,
Laura Isengard, Oliver Völker,
Felix Schallenberg



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Clemens Günther/Laura Isengard

Editorial _____ 209

Roman Widder

Katastrophenimmunisierung im Chtuluzän: Adalbert Stiffers
Nachkommenschaften (1864) _____ 215

Laura Isengard

Katastrophe und Rettung bei Stifter und Raabe _____ 235

Oliver Völker

Linie – Priel – Strömung. Instabiles Katastrophenwissen und Ozeanographie
in Theodor Storms *Der Schimmelreiter* _____ 251

Felix Schallenberg

Meeresgewalt. Zur Funktion von Flutkatastrophen in Wilhelm Jensens *Posthuma*
und *Vor der Elbmündung* _____ 265

literatur für leser:innen

herausgegeben von: ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183
Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi,
Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke

Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden
Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von
allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11,
10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der
englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,
University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der
deutschsprachigen Beiträge: Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages,
Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 69,50; Jahresabonnement für Studenten EUR 30,50;
Einzelheft EUR 33,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung.
Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt
werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck,
Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und
Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus-
zugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz
CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Katastrophe und Rettung bei Stifter und Raabe

Abstract

Die folgenden Überlegungen befragen die beiden Branderzählungen *Kazensilber* von Adalbert Stifter und *Frau Salome* von Wilhelm Raabe auf spezifisch Poetiken der Katastrophe. Stifters *Kazensilber* fängt zwei katastrophale Ereignisse in Rettung auf. Dies gelingt über die Figur des braunen Mädchens, das innerhalb der realistischen Erzählung ebenso rätselhaft wie stumm bleibt. Die an keine transzendente Instanz mehr gebundene Rettung markiert eine Leerstelle im Text, die zunächst durch die Zunahme des Erzähltempos kaschiert wird, schlussendlich jedoch aus der (Text-)Ordnung exkludiert werden muss. Demgegenüber verschiebt sich in Raabes *Frau Salome* die Katastrophe auf das erzählte Bildwerk und kann selbst nicht mehr in der Rettung aufgefangen werden. In *Frau Salome* kommt es nicht zu einer Auflösung des Kontingenten in der Zeit. Raabe etabliert eine Poetik des Katastrophischen, die Lücken und Brüche offen ausstellt.

Keywords: Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe, Brandkatastrophe, Rettung, Narratologie

I. Die Narrative von Katastrophe und Rettung

„Es ist nicht zu leugnen“, so Wilhelm Windelband in seiner 1870 erschienenen Dissertationsschrift *Die Lehre vom Zufall*, „daß in vielen Fällen die Anwendung des Wortes ‚Zufall‘ ein testimonium paupertatis ist, das der Geist sich selbst ausstellt, indem er dadurch eingesteht, die bedingenden Ursachen einer Thatsache nicht zu kennen: danach tritt der Zufall als Grenzbegriff der menschlichen Erkenntniß auf“¹. Wie Windelband hier die Rede vom Zufall als epistemische Hilfskonstruktion markiert, so zeigt sich im 19. Jahrhundert eine grundlegende Tendenz, darin keine Gotteslästerung mehr auszumachen. Stattdessen wird der Zufall als eine Erkenntnislücke temporalisiert.² Als ein in der Zeit aufzulösendes Anschauungsdefizit hält dieser auch Einzug in die ästhetische Theorie. Wo Georg Friedrich Wilhelm Hegel die Aufhebung des Zufälligen noch der philosophischen Vernunft überantwortet,³ ist es für den zunächst noch stark von Hegel geprägten Friedrich Theodor Vischer die Dichtung, die die verborgenen Sinnstrukturen hinter einer nur vermeintlich zufälligen Erfahrungswirklichkeit

1 Wilhelm Windelband: *Die Lehren vom Zufall*. Berlin 1870, S. 21.

2 Vgl. Peter Vogt: *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*. Mit einem Vorwort von Hans Joas. Berlin 2011, S. 68.

3 Georg Friedrich Wilhelm Hegel schreibt in *Die Vernunft in der Geschichte*: „Den Glauben und Gedanken muß man zur Geschichte bringen, daß die Welt des Wollens nicht dem Zufall anheimgegeben ist. Daß in den Begebenheiten der Völker ein letzter Zweck das Herrschende, daß Vernunft in der Weltgeschichte ist, – nicht die Vernunft eines besondern Subjekts, sondern die göttliche, absolute Vernunft, – ist eine Wahrheit, die wir voraus- setzen; ihr Beweis ist die Abhandlung der Weltgeschichte selbst: sie ist das Bild und die Tat der Vernunft.“ (Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte* [1822]. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Mit einer Einleitung von Gottfried Stiehler. Berlin 1966, S. 29)

erfasst.⁴ Kommt es Vischer zufolge in der Realität erst in der Unendlichkeit der Zeit zu einer Auflösung des Kontingenten, ist es Aufgabe *und* spezifische Erkenntnisleistung des Literarischen, schon jetzt deren Sinnstrukturen zu offenbaren. Die poetische Sprache fungiert dabei Vischer zufolge als „Vehikel“⁵, insofern sie das Unübersichtliche zeitlich komprimiert und die vermeintliche Kontingenz des Gegenwärtigen in einer chronologischen und kausalen Ordnung strukturiert.⁶

Es liegt im Wesen der Katastrophe, sich diesem Bestreben zunächst zu widersetzen. Als das nicht Antizipierte, nicht Vorhergesehene transzendiert sie die menschlichen Wahrnehmungsgrenzen und suspendiert die Möglichkeiten der Begriffsbildung: „Der Katastrophe [...] fehlt das Allgemeine. Die Katastrophe entsetzt, sie zersetzt die allgemeinen Formen, sie lässt sich mit dem das Allgemeine suchenden Begriff offenbar nicht wie anderes umgreifen.“⁷ Mit der Katastrophe teilt die Rettung eine spezifische Zeitstruktur: „Beides sind Wendungen bzw. Umkehrungen.“⁸ Die Katastrophe stellt eine Herausforderung für eine Adaption in Bild und Text dar.⁹ Demgegenüber scheint die Rettung ein Narrativ bereitzustellen, durch das ein plötzliches und zunächst kontingentes Ereignis vom Ende aufgelöst und sinnhaft strukturiert werden kann. Immer dort, wo von Rettung die Rede ist, werden Kontingenz und Zufall als sinnhaftes Ereignis *erzählt*.¹⁰ Wie Vischers *Aesthetik* die Auflösung des Zufälligen in der zeitlichen Komprimierung der Dichtung – in spezifischen Modulationen von Erzählzeit und erzählter Zeit also – konstatiert, so handelt es sich auch bei der Rettung um ein Erzählmuster, in dem das Unvorhergesehene teleologisch strukturiert wird. Rettung, so ließe sich zugespitzt formulieren, ist ein „*arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping*“¹¹ und damit eine spezifische Erzählform.

Wie und zu welchem Preis jedoch gelingt die narrative Strukturierung des Katakastrophischen im Narrativ der Rettung? Dieser Frage soll im Folgenden anhand der

-
- 4 In *Der Traum* kritisiert Vischer an Hegel, dass diesem in seiner Philosophie keine Vermittlung von Begriff und Zufall gelinge. So ist Vischer zufolge „[...] aus der Idee das ‚Anderssein‘ nicht erklärt; daher, weil das Anderssein unerklärt daneben liegen bleibt, fallen sie doch auseinander [...]. Ist also die Natur nicht wirklich abgeleitet, so ist es auch der mit ihr gegebene Zufall nicht, und hieraus folgt zugleich, daß Hegel vom Zufall in der Naturseite des Geistes, also auch vom Traume, geringschätzig wie von allem Zufälligen, nur flüchtig redet.“ (Friedrich Theodor Vischer: *Der Traum. Eine Studie zu der Schrift: Die Traumphantasie von Dr. Johann Volkelt*. In: Ders.: *Kritische Gänge*. Bd. IV, München 1922, S. 420–488, hier S. 482)
 - 5 Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Bd. 3, Abschnitt 2, Heft 4. Stuttgart 1857, § 839, S. 1175.
 - 6 Michael Niehaus konstatiert in diesem Zusammenhang, für Vischer gäbe es „außerhalb des Reichs des Schönen“ keine Aufhebung des Zufälligen. Dem jedoch ist nur bedingt zuzustimmen, verlagert Vischer diese doch in die Unendlichkeit der Zeit. (Michael Niehaus: *Zufallsbeispiel. Überlegungen zu Friedrich Theodor Vischers „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen“*. In: *Archiv des Beispiels. Vorarbeiten und Überlegungen*. Hrsg. von Christan Lück [u.a.]. Zürich, Berlin 2013, S. 97–121, hier S. 101)
 - 7 Martin Voss: *Symbolische Formen. Grundlagen und Elemente einer Soziologie der Katastrophe*. Bielefeld 2006, S. 10 f (Hervorhebung im Original).
 - 8 Johannes F. Lehmann: *Rettung bei Kleist*. In: *Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Hrsg. von Nicolas Pethes. Göttingen 2011, S. 249–269, hier S. 255.
 - 9 Denn wie beim Zufall muss auch die Katastrophe das Plötzliche und Überwältigende bewusst inszenieren: „Der ästhetische Zufall ist somit ein Arrangement, das auf höchster Inszenierung beruht, die aber immer unsichtbar bleiben muss, um ‚Natürlichkeit‘ zu produzieren.“ (Uta Seeburg: *Die Konstruktion des Zufalls*. In: *KulturPoetik* 11/2011, H. 1, S. 47–60, hier S. 48 f.)
 - 10 Das macht sie Stefan Niehaus zufolge zu einem sakralen Ereignistyp. Vgl. zur Fundierung der Rettung im Religiösen, Stefan Niehaus: „Das war meine Rettung“. In: *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*. Hrsg. von Johannes Lehmann/Hubert Thüring. Paderborn 2015, S. 29–44.
 - 11 Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton 2015, S. 3.

Erzählungen *Kazensilber* von Adalbert Stifter und *Frau Salome* von Wilhelm Raabe nachgegangen werden. Mit dem Voranschreiten des 19. Jahrhunderts wird die Transformation des Katastrophischen in das idealistische Erzählmodell der Rettung zunehmend problematisch. Während Stifter das Katastrophische inhaltlich und sprachlich in eine kausale Logik förmlich *umschreibt*, gelingt eine solche Narrativierung in Wilhelm Raabes *Frau Salome* nicht. Das Katastrophische verschiebt sich metonymisch zunächst auf das erzählte Bildwerk, bricht dann unmittelbar in die Erzähl- und Satzstruktur selbst ein und bedingt dort Zäsuren und Diskontinuitäten.

II. Rettung als Leerstelle – Adalbert Stifters *Kazensilber* (1853)

Von Friedrich Theodor Vischers „Kontingenzästhetik“,¹² mit der er sogleich eine spezifische Erkenntnis kraft des Literarischen im Wettstreit der Künste postuliert, ist man schnell bei Adalbert Stifters Poetologie der *Bunten Steine*. In der berühmten Vorrede macht sich auch Stifter die spezifische Zeitlichkeit der Dichtung zunutze, um die Kategorien von Groß und Klein einer Neubewertung zu unterziehen.¹³ Alle eruptiven Ereignisse – Stifter nennt hier ausdrücklich eine Reihe von Naturkatastrophen wie „den Bliz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet“¹⁴ – werden in ihrer überwältigenden Dimension abgewertet und den alltäglichen Erscheinungen angeglichen. Durch das Postulat des alles strukturierenden sanften „Gesetz[es]“¹⁵ wird bereits in der Vorrede etabliert, was die folgenden Erzählungen, unter ihnen auch *Kazensilber*,¹⁶ dann in je verschiedenen Konstellationen narrativ einzuholen versuchen: Alle Naturereignisse, mögen diese auch noch so überwältigend anmuten, sind letztlich nur „einseitige Wirkungen“ einer universellen Kraft, deren kontinuierliches Wirken auch die großen Erscheinungen in der Zeit zu Sanfttheit moduliert.¹⁷

12 Sandra Richter: Die „Gunst des Zufalls“. Vischers ästhetische Schriften als transitorische Dokumente der Wissenschaft vom Schönen. In: *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Barbara Pothast/Alexander Reck. Heidelberg 2011, S. 261–275. Vgl. zum Problemzusammenhang von Kontingenz und Teleologie bei Friedrich Theodor Vischer: Philip Ajouri: *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus. Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin, New York 2007, insb. S. 143–189.

13 Vgl. dazu auch den Beitrag von Roman Widder in diesem Heft.

14 Adalbert Stifter: *Vorrede*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2/2: *Bunte Steine. Buchfassungen*. Hrsg. von Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald. Stuttgart [u.a.] 1982, S. 9–16, hier S. 10.

15 Ebd., S. 12. Vgl. zu Stifters Sanftem Gesetz u.a.: Silke Brodersen: Phänomenale Wirklichkeit und Naturgesetz in Hermann von Helmholtz' populärwissenschaftlichen Studien und Adalbert Stifters „Sanftem Gesetz“. In: *Turns und Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung*. Hrsg. von Christian Meierhofer/Eric Scheufler. Zürich 2011, S. 205–221; Martin Beckmann: Stifters „Sanftes Gesetz“. Selbstwiederholung in der Wirklichkeit. In: *Neophilologus* 80/1996, H. 3, S. 435–459.

16 Adalbert Stifter: *Kazensilber*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2/2: *Bunte Steine. Buchfassungen*. Hrsg. von Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald. Stuttgart [u.a.] 1982, S. 243–315. Im folgenden Fließtext werden Zitate aus diesem Band mit der Sigle HKG 2.2 und der Seitenzahl angegeben.

17 Vgl. zum Zusammenhang von Zeit und Kraft in Stifters Vorrede: Jana Schuster: *Maß und Gesetz des Unmerklichen. Kraft, Zeit und Instabilität bei Stifter*. In: *Stifters Mikroklogien*. Hrsg. von Davide Giuriato/Sabine Schneider. Stuttgart 2019, S. 31–53.

Die Handlung der in den *Bunten Steinen* publizierten und eigens für diese Sammlung verfassten Erzählung *Kazensilber* in aller Kürze: Ein Gutsbesitzer lebt gemeinsam mit seiner Mutter, seiner Frau und den drei Kindern Emma, Clementia und Sigismund auf einem Anwesen im Böhmerwald. Die Großmutter unternimmt regelmäßig mit ihren drei Enkelkindern Spaziergänge auf den unweit den Hofes gelegenen Nußberg. Während der Aufenthalte dort begegnet ihnen häufig ein fremdes Kind, das sogenannte braune Mädchen. An einem ungewöhnlich heißen Herbsttag rettet dieses die vier Ausflügler vor einem plötzlich hereinbrechenden Hagelsturm, indem es einen provisorischen Unterstand aus Reisigbündeln errichtet. Auch bei einem zweiten verheerenden Naturereignis, einem Großbrand auf dem Gutshof, kommt das Mädchen der Familie zur Hilfe. Dieses Mal befreit es den im brennenden Haus eingesperrten Sohn Sigismund aus der lebensbedrohlichen Gefahr. Zum Dank für die zweifache Rettung versuchen die Eltern der drei Kinder, das Mädchen in den Familienverbund zu integrieren. Dies geschieht über eine Reihe von antiautoritären Erziehungsmaßnahmen nach Rousseauschem Ideal: Die „sanften Fäden der Liebe und Nachsicht“ (HKG 2.2, 311) sollen eine dauerhafte Eingliederung ermöglichen und markieren die unmerklich voranschreitende Zeit abermals als Agentin einer Angleichung von Natur und Kultur.¹⁸

Wie hier bereits unter Berufung auf das Gesetzliche die Bereiche von Natur und Anthropologie verklammert werden, so ist auch *Kazensilber* inhaltlich von den unaufhörlichen Versuchen geprägt, die Differenz von kulturellem und natürlichem Dasein zu kaschieren.¹⁹ Das Zusammenleben der Familie in einem „abgelegenen aber sehr schönen Teil“ (HKG 2.2, 243) Böhmens scheint sich vorderhand vollkommen in den Naturzyklus einzufügen: Wie „der Sommer immer vorrückte, wie das Getreide reifte [...] und wie der Haber goldig da stand“ (HKG 2.2, 293), das Jahr sich also seinem Ende zuneigt, schwindet das sichtbare Leben nicht nur aus den Pflanzen. Auch die Familie verlässt den ländlichen Gutshof, um die Wintermonate in der Hauptstadt zu verbringen. Auch auf der motivischen wie sprachlichen Ebene leistet Stifters Erzählung dem Eindruck absoluter Erwartbarkeit Vorschub. Hier zu nennen sind insbesondere die regelmäßig wiederkehrenden Spaziergänge der Großmutter mit den Enkelkindern, auf denen die Kinder in ein vermeintlich harmonisches Zusammenleben mit der Natur eingeübt werden. Die iterativen Ausflüge folgen stets dem gleichen Ablauf. Auf der sprachlichen Ebene vollzieht der Text dies durch eine Reihe von „und-wenn“-Konstruktionen nach (vgl. HKG 2.2, 251 f.). Und auch der Wohnortwechsel der Familie wird über anaphorische Satzkonstruktionen eingeleitet und derart als natürlich-notwendiger Zusammenhang konzipiert: „[U]nd wie der Sommer immer vorrückte, [...] und wie der Haber goldig da stand“ (HKG 2.2, 293) verlässt die Familie den Gutshof und kehrt in die kulturelle Sphäre der Hauptstadt zurück.

¹⁸ Vgl. zu intertextuellen Bezügen zu Rousseaus Emile: Christian Soboth: Die Frau im Einschreibbuch. Schreiben, Ordnen, Heilen in Adalbert Stifters Erzählung *Der Waldbrunnen*. In: *Stifter-Jahrbuch* 14/2000, S. 47–74, hier S. 48 f.

¹⁹ Christian Begemann spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Stifter die Grenze zwischen Natur und Kultur leugnet. Dort, wo jene Schwelle jedoch nivelliert wird, kann auch das Katastrophische sich nicht ereignen: „Der Text“, so konstatiert dahingehend Begemann, „verfährt mit der Katastrophe, wie er von Anfang an mit der Grenze zwischen Natur und Kultur verfahren ist: Er leugnet sie.“ Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart 1999, S. 310.

Doch wie diese jahreszyklische Rhythmisierung des Familienlebens und die ihr unterstellte Kausalität nicht zuletzt das Resultat sprachlicher Setzungen ist, erweist sich auch auf der inhaltlichen Ebene die Natur im Umfeld des Gutshofs als kulturell angelegene. Das geschilderte Leben der Familie im Böhmerwald stellt dahingehend weniger eine „Mimikry der Natur“²⁰ dar. Vielmehr folgt es einer linearen Fortschritts- und Optimierungslogik.²¹ Einen Hinweis darauf liefert bereits der hinter dem Haus gelegene Garten. Entgegen den widrigen Wetterbedingungen hat der Familienvater hier nicht nur „Bäume gepflanzt, die auf weichem schönen Rasen stehen“ (HKG 2.2, 243). Er hat diese zugleich so angeordnet, dass die „eingeschlossene Lage [sie] vor dem Reife bewahrt“ (ebd.). Mehr noch wurden die Bäume mit Reiseren veredelt, um ihre landwirtschaftliche Rentabilität zu steigern: Die Hauptäste bieten nun „großen schwarzen Kirschen“, „Birnen“, „rotwangigen Äpfeln“ Platz, sie tragen zudem „Johannisbeeren Stachelbeeren Erdbeeren“, „Pfirsiche und Aprikosen“ (ebd.). Ebenso ist das umliegende Land, zu dem auch die vermeintlich wilde Sphäre des hohen Nußbergs zu zählen ist, durchsetzt von einem Netz aus Wegen und Markierungen, mit denen der Vater den Naturraum einer Nutzung verfügbar gemacht hat (vgl. HKG 2.2, 244).

In Form von zwei Naturereignissen jedoch wird der hier geschilderte Lebensraum in seiner Konstruiertheit und Fragilität erfahrbar. Das erste stellt ein Hagelunwetter dar. Wie die Natur zur Katastrophe nur unter der Voraussetzung einer Emanzipation des Menschen werden kann,²² so zieht auch der Hagelsturm in *Kazensilber* zuerst und in besonderem Maße die kulturellen Artefakte im Naturraum in Mitleidenschaft: Gewächshäuser, Garten und Haus können der Naturgewalt nicht standhalten (vgl. HKG 2.2, 271): Was dem Hagel „Widerstand leistete, wurde zermalmt, was fest war, wurde zerschmettert, was Leben hatte, wurde getötet. Nur weiche Dinge widerstanden, wie die durch Schlossen zerstampfte Erde und die Reisigbündel.“ (HKG 2.2, 265) Auch das sorgsam angelegte Wegnetz wird zerstört und macht eine Orientierung im Raum zunächst unmöglich: Das „kleine[] steinerne[] Brücklein“, über das man einst den Fluss hinter dem Anwesen passieren konnte, und die Pfade im Wald können im Sturm nicht bestehen. Einen Höhepunkt findet dieser Akt umfassender Tilgung der kulturellen Zeichen im Haus der Familie selbst: „Die Fenster des Hauses [...] waren zertrümmert, die Ziegeldächer und Schindeldächer waren zerschlagen [...]“ (ebd.). Das Hagelunwetter entlarvt die Ordnung – den narrativen Bemühungen sprachlicher Naturalisierung zum Trotz – als eine durch und durch kulturalisierte. Der Versuch einer Abgrenzung gegenüber dem (noch) nicht domestizierten Außen, und hierin liegt die

20 Ebd. S. 305.

21 Die Forschung hat Stiffers Erzählung in diesem Sinn immer wieder als Versuch gelesen, die potentiell destruktive Natur zu domestizieren und damit die ontologische Differenz zwischen Natur und Kultur einzuheben. Vgl. hierzu: Begemann: *Die Welt der Zeichen*, S. 302–311; Stefani Kugler: *Katastrophale Ordnung. Natur und Kultur in Adalbert Stiffers Erzählung Kazensilber*. In: *Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus*. Hrsg. von Ulrich Kittstein/Stefani Kugler. Würzburg 2007, S. 121–141; im Anschluss daran auch Saskia Haag: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Br. 2012, S. 186–206.

22 Das macht die Katastrophe dem ästhetischen Erleben der Natur als Landschaft verwandt, die, wie bis heute einschlägig Joachim Ritter gezeigt hat, sich erst unter den Bedingungen moderner Entfremdung herausbilden kann. Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* [1963]. In: *Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt/M. 1974, S. 141–190.

fatale Aporie, macht sie zuallererst vulnerabel für das katastrophische Einbrechen des Kontingenten.

Vermitteln zwischen den beiden Ordnungen muss – will der Text nicht sogleich das in der Vorrede entfaltete Programm preisgeben – das sogenannte braune Mädchen. Als Teil einer Ordnung, die perzeptiv, aber gerade nicht sprachlich erschlossen werden kann – das Mädchen wird vom Text über seine stummen Blicke eingeführt (vgl. HKG 2.2, 258 f.) – verhartet seine Wahrnehmung, nicht wie sonst bei Stifters kulturalisierten Protagonist:innen, selbst im Moment des Hagelsturms nicht am „Gestalthaften und Überschaubaren“²³. Stattdessen kann das Mädchen mit seinem Blick „unter manche Haselbüsche“, „unter Wurzelgeflechte [...] oder in kleine Erdhöhlungen“ (HKG 2.2, 262) vordringen und so das hereinbrechende Unwetter antizipieren. Kontrastiv profiliert wird dieser Naturzugang durch die Wahrnehmung der Großmutter: Ihr Blick „nach den Wolken“ (HKG 2.2, 260) resultiert in einer verheerenden Fehleinschätzung der Wetterlage (vgl. HKG 2.2, 276). Auch ihr Vorschlag, nach biblischem Vorbild Schutz „unter einer Haselstaude“ (HKG 2.2, 262) zu suchen, scheitert. Demgegenüber ist es das Mädchen, das durch „Kenntniß und Vorsicht“ (HKG 2.2, 263) die Naturmaterialien angemessen zu nutzen weiß. Es trägt Reisigbündel herbei, häuft diese auf und errichtet derart eine „Höhlung [...], die Unterstand both“ (HKG 2.2, 263, Herv. L.I.). Nur so können die Familienmitglieder unversehrt den Hagelsturm überstehen.²⁴

Diese Höhlung jedoch klafft nicht nur im innerdiegetisch vermessenen Kultur-Natur-Raum und sorgt derart dafür, dass die Kinder und die Großmutter vom visuellen Mitvollzug der Landschaftszerstörung ausgeschlossen werden.²⁵ Sie erweist sich auch als Leerstelle im semantischen Netz des Textes selbst: „Was die Kinder fühlten, weiß man nicht“ (HKG 2.2, 265). Kein Wunder, dass die Orientierungslosigkeit unmittelbar nach dem Unwetter auch die Ebene sprachlicher Artikulation befällt. Die Folgen des Hagelsturms können die Kindern nur im Modus der Negation und des Nicht-mehr erfassen: „Die Kinder sahen, [...] wie keine Büsche mehr auf dem Berge standen, [...] sie sahen wie schier kein Gras war“ (HKG 2.2, 266).²⁶ Dort, wo die geretteten Familienmitglieder sich bereits perzeptiv nicht mehr in einem katastrophisch zerstörten Raum zurechtfinden, setzt ein gleichsam orientierungsloses Erzählen ein. Dieses ist durch eine Reihe sprachlicher Paradoxa gekennzeichnet: „[...] das braune Mädchen ging dieses Mal mit ihnen [den Kindern, L. I.] auf den grauen Rasen hinaus. Aber es war kein grauer Rasen mehr. [...] Als sie zu dem Bächlein gekommen waren,

23 Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt/M. 1990, S. 272.

24 Anhand des braunen Mädchens habe ich an anderer Stelle Stifters Erzählung vor dem Hintergrund der klassischen Naturgeschichte auf ihre spezifisch poetischen Mehrdeutigkeiten befragt. Vgl. Laura Isengard: „Dinge[], die niemand kennt.“ – Adalbert Stifters *Kazensilber* (1853) und die Kunst der Unterscheidung. In: *Literatur für Leser:innen*. 44/2023, Heft 1, S. 31–47.

25 Vgl. dazu: Thomas Gann: Das Verschwinden der Landschaft. In: *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hrsg. von Thomas Gann/Marianne Schuller. Paderborn 2017, S. 121–140, hier S. 124. Haag: *Auf wandelbarem Grund*, S. 190 hat auf die Ambivalenz der Schutzhütte hingewiesen, die als Figuration eines Grabes zugleich das Katastrophische und dessen Bewältigung in sich vereint.

26 Auch da das Bächlein vom Hagel überflutet ist und man so „den Plaz des Brükleins“ nicht finden kann, findet das braune Mädchen einen Weg durch das Gewässer und kann so dafür sorgen, dass die Großmutter mit den Enkelkindern sicher ans gegenüberliegende Ufer gelangt. (vgl. HKG 2.2, 267) In einer Reihe sprachlicher Paradoxa setzt nach dem Unwetter ein Erzählen ein, „das nicht mehr abbildet, sondern in der Rede vom Nicht-Dasein kurzzeitige Leerstellen des Bildraumes erzeugt“. Gann: *Das Verschwinden der Landschaft*, S. 127.

war kein Bächlein da [...]“ (HKG 2.2, 267). Das braune Mädchen rettet die Kinder und die Großmutter, indem es zunächst perzeptiv die plane Fläche transzendiert.²⁷ Im Jenseits des kulturell vermessenen Raums können die Familienmitglieder das katastrophische Unwetter überstehen. Die Höhle jedoch lässt nicht nur die Figuren, sondern auch Stifters Erzählinstanz orientierungslos zurück, schlägt eine Kerbe in die realistische Textur selbst.

Dies spitzt sich in der zweiten erzählten Katastrophe der Erzählung weiter zu. Hier ist es ein Großbrand, der das Familienhaus erfasst und kurzzeitig eine Ordnung suspendiert, die sich auf der Grundlage eines Sichtbarkeitsgefälles konstituiert. Der Vater hat sich auf dem Anwesen die natürliche Umgebung angeeignet. Auch das ihm unterstellte Haus erweist sich als System nicht nur komplexer Ein- und Ausschlussmechanismen, mit denen das kontingente Außen auf Distanz gehalten wird. Damit einher geht zugleich eine Wahrnehmungsordnung, die Macht ausübt, indem sie den ihr Unterworfenen eine prekäre Sichtbarkeit aufzwingt.²⁸ Das plötzlich ausbrechende Feuer jedoch bedingt eine kurzzeitige Dysfunktionalität und erweist sich für den Sohn als Bedrohung: Sigismund fällt genau jenen Schließmechanismen zum Opfer, mit denen man versucht, das Haus gegen etwaige Gefahren abzusichern. Derart wird er nicht nur im brennenden Gebäude eingeschlossen, aus dem er sich nicht aus eigener Kraft befreien kann. Das ausgebrochene Feuer führt die Sichtbarkeit abermals an ihre Grenzen. Vollkommen auf akustische Signale zurückgeworfen, schätzt die Großmutter das Geschehen im brennenden Haus falsch ein:

Ich habe ihn [Sigismund, L. I.] in dem Augenblicke, da Feuer gerufen wurde, *gehört*,“ sagte die Großmutter, „ich habe ihn vor meinem Zimmer Großmutter rufen *hören*, und da ich in dem nehmlichen Augenblicke auch deine *Stimme* vernahm, wie du die Kinder zusammen *riefst*, und da ich dich die vordere Treppe mit ihnen hinunter gehen *hörte*, so meinte ich, er sei bei dir, sperrte die Thür, die von dem Gange aus dem Kinderzimmer zu meinem Gemache führt, zu, ging durch die andere hinaus, sperrte sie ebenfalls hinter mir zu, und ging über die hintere Treppe herab. (HKG 2.2, 300, Hervorh. von mir – L. I.)

Wo die Naturgewalt erneut eine kulturelle Wahrnehmungsordnung außer Kraft setzt, bedarf es einmal mehr des braunen Mädchens, um Sigismund aus dem Feuer zu retten: Wie „ein Eichhörnchen“, ausdrücklich also in die Nähe zum Tierreich gebracht, klettert dieses „an dem Weingeländer empor“ und in das brennende Haus hinein (HKG 2.2, 303). Die Familie dankt dem Mädchen die erneute Rettung, indem sie es nun einer Reihe von Erziehungsmaßnahmen und Bildungsangeboten unterzieht, bei denen man nicht zufällig versucht, das Wesen „[a]n das Haus [...] zu binden“, es also in eine kulturelle (Raum-)Ordnung zu integrieren, deren hermetische Abriegelung das Katastrophische zuallererst hervorgebracht hat.

27 Vgl. zu Stifters Ebenen(beschreibungen): Juliane Vogel: Prosa der Ebene. Horizontalisierung in Stifters Texten. In: *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hrsg. von Thomas Gann/Marianne Schuller. Paderborn 2017, S. 181–195.

28 Das Sichtbarkeitsregime lässt sich mit Michel Foucault näher umschreiben. In *Überwachen und Strafen* zeichnet er die Funktionsweisen der modernen Disziplinarmacht nach. Diese setze „sich durch, indem sie sich unsichtbar macht, während sie den von ihr Unterworfenen die Sichtbarkeit aufzwingt. In der Disziplin sind es die Untertanen, die gesehen werden müssen, die im Scheinwerferlicht stehen, damit der Zugriff der Macht gesichert bleibt.“ (Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt/M. 2013, S. 241)

Mit Hilfe des braunen Mädchens kann *Kazensilber* die beiden Katastrophen in einer sinnstiftenden Rettung auffangen. Das für die Rettung konstitutive Machtgefälle zwischen rettendem und gerettetem Subjekt jedoch hat sich signifikant verschoben. Nicht Sigismund als der Gerettete lebt von nun an „ein Leben, das nun gleichsam nicht mehr ihm selbst gehört“²⁹. Stattdessen ist es die Retterin, die inhaltlich wie sprachlich in ein bereits etabliertes Ordnungssystem eingepasst werden muss. Die Unterwerfung lässt sich an der Kleidung des Mädchens nachverfolgen, wird doch das Tragen einer geschlechtsspezifischen Garderobe zum sichtbaren Zeichen einer Einweisung in die herrschenden Verhaltensnormen: „Endlich brachte man es [das braune Mädchen, L. I.] auch dahin, daß es weibliche Kleider trug.“ (HKG 2.2, 312) Stifters Erzählung kehrt die konstitutiven Machtstrukturen der Rettung um. Der Text weist die Integrationsversuche in ihrer Ambivalenz aus. Diese münden nicht in einer stabilen Subjektidentität. Stattdessen zeitigen sie zunächst Krankheitssymptome beim braunen Mädchen – „[a]lle waren fröhlich, nur das braune Mädchen nicht. Seine Wangen waren, wie wenn es krank wäre, und sein Blick war traurig“ (HKG 2.2, 313) –, bevor sie schlussendlich in einen Rückzug des rätselhaften Wesens in die Sphäre des hohen Nußbergs münden.

Hagelsturm und Großbrand schaffen eine Situation konkreter Bedrohung, in denen das Mädchen – und dies deutlich im Gegensatz zu den Familienmitgliedern – angemessen reagiert. Die „drängende[] Zeitlichkeit“³⁰ der Rettungsaktionen schreibt sich durch einen Übergang vom stark zeitraffenden zum szenischen Erzählen in den Text ein: Während „der lange Winter und das Schneegestöber“ (HKG 2.2, 294) in nur wenigen Buchzeilen summiert werden, schildert Stifters Erzählung den Brand annähernd zeitdeckend. Gesteigert wird die dramatische Verdichtung während der Bedrohung durch eine auffallende Häufung von direkter Figurenrede. Nach den Katastrophen hingegen verschiebt sich das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit abermals: Im Modus der Zeitraffung werden die Schäden, die Hagelunwetter und Feuerkatastrophe hinterlassen haben, narrativ eingeebnet.³¹ Ehe man sich versieht, ist während der Reparaturarbeiten, die die bestehende Restriktionsordnung nicht beseitigen, sondern nur noch perfektionieren – neben Fassade und Weingeländer wird auch das „Schloß an der Tür der Kinderstube“³², die „Holzlage“ und das „Leiterhäuschen“ ausgebessert –, der Sommer verstrichen. An dessen Ende steht „das Haus schöner und stattlicher da, als es je gewesen war.“ (HKG 2.2, 310) Im weiteren Verlauf nimmt das Erzähltempo merklich zu, bis am Ende des Textes gleich „Monate und Jahre“ (HKG 2.2, 315) übersprungen werden.

Stifters Text arbeitet daran, das Katastrophische von Unwetter und Großbrand in Rettungsszenarien aufzufangen. Diese sind jedoch ambivalent besetzt. Zweimal wird im

29 Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring: Einleitung. In: *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*. Hrsg. von Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring. Paderborn 2015, S. 7–26, hier S. 17

30 Ebd., S. 16.

31 Vgl. hierzu: Nicolas Pethes: „Nur weiche Dinge widerstanden“. Das Kind als Retter und Poetik des Mittels in Stifters *Kazensilber*. In: *IASL* 40/2015, H. 2, S. 459–478, hier S. 473 f.

32 Philippe Roepstorff-Robiano hat in diesem Zusammenhang konzise auf die Ambivalenz ausgerechnet dieser Verbesserungsmaßnahme hingewiesen. Denn anstatt das Schließsystem zu beseitigen, das dem Sohn zum Verhängnis wurde, verbessert er dieses nach dem Feuer nur noch. Philippe Roepstorff-Robiano: Adalbert Stifters Mensch-Tier-Symbiosen. Vögel, Wolken und das braune Mädchen. In: *Des animaux et des hommes: savoirs, représentations et interactions*. Hrsg. von Aurélie Choné. Strasbourg 2015, S. 195–216, hier S. 213.

Zuge des Katastrophischen eine transzendente Instanz hilfeschend ereilt, erweist sich jedoch als unzulänglich: Weder die Haselstaude, die laut Großmutter noch der Jungfrau Maria Schutz vor dem Unwetter bot, noch die Anrufung Gottes während des Großbrandes – „So rette Du ihn, der du die Macht und das Vollbringen hast, und ein unschuldiges Leben nicht vernichten kann!“ (HKG 2.2 303) – können dem Einbruch des Katastrophischen etwas entgegensetzen. Stattdessen gelingt die Rettung der Familienmitglieder nunmehr durch das rätselhafte Naturwesen des braunen Mädchens. An ihm scheitert jedoch die Erzählbarkeit. Unmittelbar nach Sigismunds Befreiung aus dem brennenden Haus kann „[d]er Knabe [...] nicht reden“ (HKG 2.2, 305). Doch nicht nur die Figuren scheitern daran, die säkularisierte Rettung zu erzählen. Wie das Erleben des braunen Mädchens selbst – unmittelbar nach dem Hagelsturm macht dieses „Zeichen, weil es die Sache nicht mit Worten sagen konnte“ (HKG 2.2, 263) – im realistischen Sprachregister nicht erfasst werden kann, klaffen auch die beiden Rettungen als Leerstellen in der ansonsten so dicht gewebten Textur der Erzählung. Erst mit dem Erreichen der äußeren Grenze des brennenden Hauses fixiert die Erzählung Retterin und Geretteten in der Zweidimensionalität eines „Nachtbild[es], das ein Künstler gemalt, und mit der äußersten Glut beleuchtet hat.“ (HKG 2.2, 304)

Kazensilber transformiert die beiden Katastrophen in Rettungsszenarien. Dabei zeigt der Text jedoch erhebliche Probleme, diese durch eine wie auch immer geartete transzendente Instanz zu legitimieren. Die unter säkularen Bedingungen naturalisierte Rettung konfrontiert die intradiegetische ebenso wie die narrative Ordnung nicht nur mit den eigenen Unzulänglichkeiten. Derart treten die Entstehungsbedingungen erst hervor. Konsequenter ist es dahingehend auch, dass *Kazensilber* sich am Ende seiner Retterinnengestalt entledigen muss. Wenn das Katastrophische auch bei Stifter im nunmehr säkularen Narrativ der Rettung aufgefangen wird, dann steht damit letztlich die in der Vorrede entfaltete Poetik des sich selbst in der Zeit regulierenden sanften Gesetzes zur Disposition. Das betrifft die Ebene des Inhalts ebenso wie die einer Sprache, die gesetzliche Ordnung weniger abbildet als diese zuallererst zu produzieren. In dieses Register mag sich das rätselhafte Mädchen nicht einzupassen. Selbst noch der Ausschluss der Retterin gelingt dem realistischen Text einzig im Rückgriff auf das (romantische) Märchenregister: „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt“ (HKG 2.2, 313).

III. Wilhelm Raabes Poetik des Katastrophischen – *Frau Salome* (1874)

Im Zentrum von Wilhelm Raabes Novelle *Frau Salome*³³ steht ebenfalls ein Großbrand verheerenden Ausmaßes. Und auch hier kommt es zu einer vermeintlichen Rettung, die schlimmere Folgen verhindern kann. Raabes Erzählung jedoch bezieht Katastrophe und Rettung nicht (mehr) kausal aufeinander. Als nunmehr subjektive Kategorien werden diese bis zur Indifferenz miteinander verschränkt. Wo bereits Stifters

33 Wilhelm Raabe: *Frau Salome*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 12. Hrsg. von Karl Hoppe unter der Mitarbeit von Hans-Werner Peter. Göttingen 1969, S. 5–100. Die Erzählung wird im folgenden Fließtext mit der Sigle BA, Band- und Seitenzahl zitiert.

Erzählung erhebliche Schwierigkeiten hat, die Rettung jenseits des Transzendenten (sprachlich) zu plausibilisieren, stellt Raabe sie radikal als Resultate spezifisch Perspektivierungen aus, die keinen Anspruch mehr auf Allgemeingültigkeit beanspruchen. Zur Katastrophe verkehrt sich nicht nur inhaltlich das Mimesis-Postulat. Zugleich affiziert die Zeitstruktur der Plötzlichkeit in *Frau Salome* die Ebene der Erzählung selbst, trägt sich ein in Form einer anachronologischen Erzählweise.

Protagonist:innen in Raabes Novelle sind die titelgebende jüdische Baronin Salome von Veitor und Justizrat Scholten, zwei Sommergäste, die sich alljährlich in einem Dorf im Harz begegnen. Das Geschehen wird angetrieben durch die Sorge um Scholtens Patenkind Eilike Querian, Tochter des ortsansässigen Bildhauers Karl Ernst Querian. Eilike muss ihrem Vater nicht nur Modell für seine Skulpturen stehen. Sie wird zudem von ihm derart vernachlässigt, dass sie sich schließlich in einer Nacht auf das Anwesen der Baronin flüchtet.³⁴ Als sie dort am nächsten Tag entdeckt wird, begeben sich Scholten und die Baronin gemeinsam mit Eilike auf den Weg zu Querians Hütte, um diesen zur Rede zu stellen. Im Atelier des Künstlers kommt es zu einer verheerenden Verschränkung kultureller Wahrnehmungsvollzüge und der menschlichen Verfügung über das Elementare, die unmittelbar in einem Großbrand mündet: Den eingetretenen Gästen zeigt der Bildhauer sein skulpturales Lebenswerk. Der wortgewandte Scholten würdigt zwar Querians Skulptur, bricht jedoch unversehens in Lachen aus, als der Künstler daran scheitert, seine im Widerschein der Flammen lebendig anmutende Kunst angemessen vor seinen Gästen zu verargumentieren. Querian reagiert auf Scholtens Lachen, indem er ein brennendes Scheit aus dem Kamin nimmt, dieses auf den Boden fallen lässt und so seine Hütte in Brand setzt. Die ungewöhnliche Hitze und der Sturm begünstigen eine rasche Ausbreitung des Feuers auf die umliegende Landschaft und das nahe gelegene Dorf. Querian selbst kommt in den Flammen ums Leben. Die Baronin, der Justizrat und die kleine Eilike können sich in Sicherheit bringen. Und auch das Dorf nimmt durch den unermüdlichen Einsatz der Sommergäste im Verbund mit den staatlichen Rettungsinstanzen keinen dauerhaften Schaden. Für die kleine Eilike bedeutet das katastrophische Geschehen eine Wendung zum Positiven: Nach dem Tod ihres Vaters wird sie von der Baronin von Veitor adoptiert. Gemeinsam mit ihr verlässt sie das Harzdorf. Den Justizrat wollen sie im kommenden Sommer nicht mehr im Harz, sondern an der Nordsee treffen.

Raabes *Frau Salome* folgt, wie sich dies nicht zuletzt auf der Ebene der Figurenkonzeption für viele Werke des Braunschweiger Autors in Anschlag bringen lässt, einer markanten Binärorganisation. Vorderhand zerfällt die Erzählung in einen eher handlungsarmen ersten und einen dramatischen zweiten Teil, die durch einen Brief des Justizrates an seinen Studienfreund Peter Schwanewede voneinander getrennt werden.³⁵ Auch leitmotivisch steht der Text im Zeichen zahlreicher Oppositionen, die sich letzten Endes auf unterschiedliche Modi der Wirklichkeitserfahrung beziehen lassen. Zu ihnen zählen die Gegensätze von Kunst bzw. Kultur und Leben, Antike

34 Vgl. zu dem die Erzählung inhaltlich wie narrativ strukturierenden Vorwurf des Kindesmissbrauchs: Norbert Mecklenburg: Sodom und Gomorra im Harz? ‚Verschwiegene Erzählen‘ in Wilhelm Raabes *Frau Salome*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 93/2019, S. 107–130.

35 Vgl. dazu: Eva Geulen: Schwierigkeiten mit Raabes *Frau Salome*. In: *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Michael Neumann/Kerstin Stüssel. Konstanz 2011, S. 417–428.

und Moderne, aber auch, und damit eng verbunden, derjenige von Katastrophe und Rettung. Alle diese Oppositionen stehen in einem engen Bezug zu Wahrnehmungsvollzügen, werden über diese strukturiert und zueinander in Beziehung gesetzt. Über spezifische Erzählverfahren verweisen sie zudem auf das komplexe Verhältnis von Welt- und Selbstbezug bei Raabe.³⁶ Bereits die Exposition spielt unterschiedliche, mitunter kulturell eingeübte Modi der Realitätserfahrung durch. In der humoristischen Figur eines Damenschneiders prallen literarisch perspektivierte Natur und konkrete Lebensrealität im Harz des vorangeschrittenen 19. Jahrhunderts konflikthaft aufeinander.³⁷ Kunst und Wirklichkeit, mit dieser düsteren Ahnung werden wir in Raabes Brand- und Künstlernovelle eingeführt, scheinen hier nur noch schwer miteinander vermittelbar zu sein, und sei es auf dem traditionsreichen Blocksberg.³⁸

Dieses Spannungsverhältnis führt sogleich in das Zentrum der konflikthaften Handlung, die sich um den Bildhauer Karl Ernst Querian und den von ihm initiierten Großbrand entfaltet. Bezeichnenderweise ist dieser selbst bis zum vorletzten Kapitel innerhalb der diegetischen Welt gar nicht anwesend, die Figur konstituiert sich ausschließlich in und über Gespräche zwischen der Baronin von Veitor, dem Justizrat Scholten und der kleinen Eilike. Ihre Konversationen kreisen um Querians Schaffen als Bildhauer. Dieser versucht, so zumindest legen es die Gespräche der Protagonist:innen nahe, mit seinen Bildwerken etwas Lebendiges zu schaffen. Doch nicht nur scheitert der als „Prometheus im Dorf“ (BA XII, 44) apostrophierte Bildhauer an einer produktiven Anverwandlung des Wirklichen.³⁹ Die Verklärung von Querians Skulpturen zu „Menschen“ (ebd.) gelingt lediglich unter ganz spezifischen Wahrnehmungsbedingungen.

36 Wie Cornelia Pierstorff an anderen Texten des Braunschweiger Autors gezeigt hat, erweist sich die herkömmliche Opposition von Fiktion und Realität ebenso wie die von Welt- und Selbstbezug für eine Analyse der Spezifität von Raabes Erzählen als unzulänglich. Fiktion und Ontologie – die Frage also: was ist Welt? – stehen stattdessen in einer konstitutiven Verbindung zueinander: „Jeder Weltentwurf basiert auf Weltkategorien, entwirft also jeweils seine Ontologie gleich mit. Die Welthaftigkeit ist damit abhängig von bestimmten Darstellungsverfahren [...]. Erzählen als Worldmaking zu beschreiben, antwortet [...] genau auf die Frage wie im Erzählen Welt gemacht wird.“ Cornelia Pierstorff: *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*. Berlin, Boston 2020, S. 3.

37 Ein Damenschneider gibt sich hier als Bildungstourist im Harz zu erkennen. Gemeinsam mit elf Reisegenossen reist dieser zum Schauplatz von Goethes *Faust*-Drama. Dort jedoch muss die reale Landschaftserfahrung dem literarischen Intertext standhalten. Sein Rezitieren von Goethes Drama stößt im örtlichen Wirtshaus auf taube Ohren. In offensichtlicher Unkenntnis des Dramas fühlt der ansässige Wirt sich stattdessen beleidigt und verweist den Schneider gewaltsam seiner Gaststube. Im Gespräch mit dem zu Hilfe eilenden Scholten bekennt der kulturell versierte Tourist: Als „ein anständiger Mensch“ habe er den Brocken bestiegen, findet sich nun jedoch trotz aller „Dichterrosee im Gemüte“ (BA XII, 16) einzig als „Zerzaust[e]r“ (BA XII, 15) inmitten der Harzlandschaft wieder.

38 Vgl. Rolf Parr: Raabes Effekte des Realen. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 52/2011, S. 21–38, hier S. 28.

39 Über den Beinamen verortet Raabe seine Bildhauergestalt unmittelbar in der mythologischen, aber auch in der eigenen kulturellen Tradition. Prometheus gilt als Schutzpatron der Menschen im Kampf mit einer als willkürlich erlebten Göttergewalt. Der Prometheische Feuerraub bildet in diesem Zusammenhang die Urszene menschlich-kultureller Weltaneignung und macht die Titanengestalt insbesondere in der Genieästhetik zur bevorzugten Figuration eines von nun an als schöpferisch imaginierten Künstlers. Goethe entwirft in seiner Ode *Prometheus* den Titanen als genialischen, sich von göttlicher wie natürlicher Abhängigkeit emanzipierenden Künstler. In dem eröffnenden Gewitter erkennt der Prometheische Künstler zwar noch die göttliche Macht „[a]n Eichen [...] und Bergeshöhen“ an. Die Natur kann den Menschen in erhabenen Schrecken versetzen, stellt jedoch keine konkrete Bedrohung mehr dar. Mit seinen technischen und kulturellen Errungenschaften hat dieser sich von einer natürlichen Abhängigkeit emanzipiert. Goethe konzipiert Prometheus als mächtigen „Bildermacher in seiner Werkstatt, der sich seine eigene Menschenwelt erzeugt, als der Gegenspieler des

Bereits früh gibt Eilike zu bedenken, dass diese nur aus der Distanz lebendig wirken. Sobald man sich ihnen nähert, erscheinen sie sogleich „ein wenig anders“ und werden als leblose „Machwerke“ (ebd.) entlarvt.

Das Konfliktpotential der Novelle speist sich aus einem chiasmischen Verhältnis von Wirklichkeit und (mimetischer) Kunst und kulminiert an einem außergewöhnlich heißen und stürmischen Sommertag. Justizrat Scholtens, Salome von Veitor und Eilike machen sich auf den Weg zu dem Bildhauer, um diesen zur Rede zu stellen. Im Inneren von Querians Hütte spitzt sich das Geschehen zum „novellistischen Kulminationspunkt“⁴⁰ zu – der Statuenbetrachtungsszene, die den Großbrand nicht nur einleitet, sondern unmittelbar entfacht. Unter spezifischen Beleuchtungssituation gelingt eine Verlebendigung des Bildwerks im Wahrnehmungsvollzug:

Im Hintergrunde aber durch die wirbelnden Dämpfe und knisternden Funken sichtbar das jüngste Werk Querians, das Bildwerk, welches die Eilike mehr denn alles andere aus dem Hause ihres Vaters gescheucht hatte. Von der dunklen Wand hob sich die Tongruppe im roten, flackernden Schein des Herdes riesenhaft, übertrieben karikaturartig, aber doch mächtig und überwältigend ab. Der nackte Gigant mit dem toten Kinde in den Armen lebte! – Die Muskeln zuckten, er mußte den grinsenden Mund jetzt, gerade jetzt zu einem Gebrüll der Verzweiflung aufreißen! (BA XII, 89)

Die Dynamik und Bewegung des brennenden Feuers begünstigt eine Rezeption, in der die Statue zumindest partiell lebensecht erscheint: „[M]ächtig und überwältigend“, ja tatsächlich lebendig wirkt der Gigant. Voraussetzung hierfür ist ein sorgsam gegen die gegenwärtige Realität abgeschotteter Innenraum. Die äußere Realität, für die hier beispielhaft das Extremwetter einer ungewöhnlichen Sommerhitze gelten kann, finden keinen Weg in das Innere des bildhauerischen Laboratoriums: Ein „häßliche[s] Wetter“ (BA XII, 87) vermutet Querian, der die Fensterläden seiner Hütte ebenso wie „die Klappen seines Intellekts gegen die Außenwelt hermetisch verschlossen“ (BA XII, 88) hält.

Scholtens Bedenken, ob sich das Bildwerk „im Tageslichte“ (BA XII, 89) wohl ähnlich lebendig ausnehmen würde, geht einher mit Querians Scheitern, einen „eigenen Legitimationsdiskurs zu lancieren“⁴¹. Warum ihm sein „Kind [...] immer in den Armen“ stirbt, weiß der Künstler selbst nicht zu erklären und möchte diesbezüglich „wohl einmal die Sachverständigen fragen“ (ebd.). Chiasmisch werden über die Skulptur Leben und Tod aufeinander bezogen. Das Bildwerk wiederholt das

Zeus.“ Die Ode endet mit der Erhebung des kreativen Prometheus über Zeus und verkündet zugleich ein aufklärerisches Zeitalter, das den *homo inermis* (unbewaffneten Menschen) endgültig aus der Abhängigkeit einer *natura noverca* (stiefmütterlichen Natur) löst: „Hier sitz ich, forme Menschen/Nach meinem Bilde,/Ein Geschlecht das mir gleich sei,/Zu leiden, /Zu genießen und zu freuen sich/Und dein nicht zu achten,/Wie ich!“ (Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 1: *Gedichte und Epen*. Hrsg. von Erich Trunz. München 1996, S. 4446, hier S. 46) Vgl. dazu auch Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1984, S. 440. Vgl. zur Mythologie bei Raabe grundsätzlich: Renate Böschstein: Mythologie zur Bürgerzeit. Raabe – Wagner – Fontane. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 27/1986, S. 7–34. Natalie Moser hat Querian als Gegenentwurf des mythologischen Prometheus bezeichnet: „Querian scheint weniger eine Art Prometheus, sondern dessen Gegenbild zu sein, da er den geformten Menschen kein Leben verleiht, sondern den Entzug des Lebens darstellt. Das von ihm entfachte Feuer ist ein zerstörerisches, das den Künstler auslöscht und das ganze Dorf zu zerstören droht. Querian übt an sich und seinen Mitmenschen eine negative Kulturarbeit aus.“ (Natalie Moser: *Die Erzählung als Bild der Zeit. Wilhelm Raabes narrativ inszenierte Bilddiskurse*. Paderborn 2015, S. 183)

40 Dominik Müller: Statuenbelebung – realistisch. In Wilhelm Raabes ‚Frau Salome‘ sowie Gottfried Kellers ‚Regine‘ und ‚Herr Jacques‘. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 45/2004, S. 16–32, hier S. 23.

41 Moser: *Die Erzählung als Bild der Zeit*, S. 193.

prekäre Verhältnis von Vater und Tochter, bildet im Gegensatz zu dem lebendig scheinenden Giganten das Kind in seinen Armen als tot ab.⁴² Querians Abarbeiten an einer Ästhetik des Lebendigen verkehrt sich ins destruktive Gegenteil – auf Seiten der künstlerischen Abbildung ebenso wie auf der Ebene des Wirklichen selbst. In seinem artistischen Streben vernachlässigt Querian die Pflege seiner Tochter. Aufgrund mangelnder „geistige[r] wie körperliche[r] Erziehung“ (BA XII, 38) wendet diese sich schließlich hilfeschend an den Justizrat: „Ich meine, ich könnte sterben, ohne daß er es merkte. Er hat mich wieder nackt abgebildet, daß ich mich vor mir selber fürchte –“ (BA XII, 41). Der Text vollzieht die prekäre Verschränkung von Signifikat und Signifikant unmittelbar auch auf der sprachlichen Ebene nach: Im vorletzten Kapitel bekennt der Bildhauer: „Ich habe fünfzig Jahre gearbeitet, ein Lebendiges zu schaffen; es stirbt mir aber immer in den Armen“ (BA XII, 89), ohne dass genau zu unterscheiden wäre, worauf Bezug genommen wird. Mimesis bedeutet hier nicht Poieisis (von altgriech. ποιέω = „machen“), sondern Katastrophe (von altgriech. καταστρέφω = „zerstören“).⁴³

Inmitten des Feuers zerstört nun Querian sein skulpturales Kind und kommt in den Flammen selbst ums Leben. Eilike hingegen, das ‚reale‘ Kind des Bildhauers, kann durch Justizrat Scholten und die Baronin Salome von Veitor gerettet werden. Unter Aufbietung „all ihre[r] Kräfte“ (BA XII, 92) hält Salome Querians Tochter davon ab, in das brennende Haus zurückzukehren. Das durch den Brand vollkommen verwaiste Mädchen nimmt Salome schließlich bei sich auf: „Und nachher soll sie [Eilike, L. I.] es gut bei mir haben“ (BA XII, 99). Durch die Adoption wird eine neue Fürsorgebeziehung gestiftet, die für Querians Tochter Anderes, Besseres erhoffen lässt.⁴⁴ Nicht mehr über eine biologisch oder kulturell abgesicherte Genealogie legitimiert sich dieses neues Macht- und Fürsorgeverhältnis. Es ist stattdessen die Rettung, die Leben dort stiftet, wo dieses im und durch das Streben nach künstlerischer Nachahmung dem Tod anheimgegeben war. Wo sich Mimesis nicht in Poieisis, sondern in katastrophale Destruktion verkehrt, stellt der Großbrand in Raabes *Frau Salome* eine Rettung dar. Die Erzählung entledigt sich eines Bildwerks, das eine Differenzierung zwischen Signifikant und Signifikat zumindest für den Urheber unmöglich gemacht hat.

Dieser Prozess ist eng mit Raabes Titelheldin verbunden. Salome von Veitor wird von Eilike gleich zu Beginn – und dies in deutlicher Differenz zu ihrer eigenen Replik in der väterlichen Skulptur – mit dem Leben assoziiert: „Ich will leben und möchte auch ein schönes Kleid haben wie die Dame“ (BA XII, 44), bekennt Querians Tochter nach dem ersten Zusammentreffen. In die väterliche Hütte heimgekehrt, will sich selbst im Widerschein des Mondes die antike Statue in Eilikes Dachkammer nicht wie

⁴² Hierdurch wird auch Eilikes Aussage bestätigt, ihr Vater bilde sie tot ab (vgl. BA XII, 44).

⁴³ Claus Michael Ort konstatiert: „Querians vergebliches Bestreben, ‚ein Lebendiges zu schaffen‘“ (BA XII, 89), die Similarität ‚toter Kunst‘ also zur Mimesis von ‚Leben‘ zu steigern, erfolgt zwar auf Kosten des ‚Lebens‘ seines Kindes, vermag aber dennoch nur als ‚totes Kind‘ in das Kunstwerk überzugehen. Die Zeichenproduktion vollzieht damit jenen Mortifikationsprozeß semisch nach, dem auch Eilike selbst unterworfen zu sein scheint (‚Ich will leben‘) und an dessen Ende physischer Tod und adäquate, nicht-similare – nekrosemiotische – Repräsentanz steht (‚grabe‘).“ (Claus Michael Ort: *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Berlin 1998, S. 105)

⁴⁴ Vgl. zum Oppositionsschema von Geburt und Adaption als literarische Verfahren der Überführung einer natürlichen Ordnung in eine kulturelle: Helmut J. Schneider: Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist. In: *Kleist-Jahrbuch* 2002, S. 21–41.

gewöhnlich zu etwas Lebendigem verklären. Nicht als lebensähnliches Abbild, und schon gar nicht als Substitut der verstorbenen Mutter eignet sich das tote Material:

Der Mond stieg an die Wand dem Bette gegenüber hinauf und traf den griechischen Frauenkopf; – schön-ruhig sah das hellenische Gesicht gradaus, und Eilike Querian faltete die Hände auf ihrem rechten Knie und rief, ihre Tränen niederschluckend: „Nein, du bist doch nicht meine Mutter. Meine Mutter ist erst seit zwölf Jahren tot, du aber bist schon vor tausend Jahren gestorben. Ich bin blödsinnig, und du bist das fremde Bild, das mein Vater im Sinne hat und nicht finden kann, und mein Vater ist ein Narr.“ (BA XII, 61)

Die jüdische Baronin macht die lebenspraktischen Grenzen einer (noch so mimetischen) Kunst erfahrbar und erweist sich damit in gleich doppelter Hinsicht als Retterin der kleinen Eilike. Auch in dem Dorf, auf das das von Querian gestiftete Feuer schnell ausgreift, macht sie sich „sehr nützlich“ (BA XII, 93) und leistet unermüdlich Hilfe: „Sie [Salome von Veitor, L. I.] hatte zu retten gesucht, wie und wo sie konnte [...]; Ihre Hände bluteten, ihre Kleider waren zerrissen, und jetzt waren ihre Körperkräfte zu Ende, wenn sie gleich ihre geistigen Fähigkeiten noch klar und vollständig beisammen hatte.“ (ebd.) Die rettende Titelheldin wird im biblischen Register beschrieben. Das Brandgeschehen nimmt sie nicht zufällig von einem Hügel wahr. Angereichert wird der exponierte Standpunkt durch Psalmenverse aus dem zweiten Buch Samuel:

Die Augen der Frau leuchteten, wenngleich ihre Glieder zitterten und der Atem heiß und stoßweise sich ihrem Busen entrang. Sie sah über die Flammen der Nähe auf die Blitze und Wolkenbrüche in der Ferne; und alte Verse aus den Psalmen ihrer Väter gingen ihr durch den Sinn und wurden laut auf ihren Lippen. (BA XII, 94)

Doch auch hier vermag das religiöse Gebären nicht über Begründungsschwierigkeiten der Retterinnenfigur hinwegzutäuschen. Letzten Endes übergibt auch die jüdische Titelheldin weitere Rettungsaktionen in die Hände der staatlichen Instanzen. Sie macht „die Offiziere der aus der Kreisstadt im Eilschritt zu Hülfe marschierenden Füsilierkompanie [...] mit der Sachlage und dem Situationsplane des Dorfes bekannt“ und dirigiert diese dorthin, „wo ihre Hülfe vom besten Nutzen sein konnte.“ (BA XII, 93 f.) Wo die Erzählung sie noch als biblische Heldin zu stilisieren versucht, wird Salome von den Dorfbewohner:innen denn auch gar nicht mehr als eine positiv konnotierte Rettungsinstanz anerkannt: Die vom Zustandekommen des Feuers Ausgeschlossenen taxieren sie am Ende des Geschehens „mit schlimmen Blicken“ und versuchen, sich durch eine „unsichtbare Linie“ von ihr, Scholten und Eilike abzugrenzen (BA XII, 96).⁴⁵ Dort, wo in *Kazensilber* die beiden Rettungsaktionen des rätselhaften braunen Mädchens als Leerstellen in der bestehenden (Sprach-)Ordnung klaffen, inszeniert Raabe seine Retterin als biblische Heldin. An diese jedoch, das zeigt das Eingreifen des Militärs und das Misstrauen der Bevölkerung, wird nicht mehr vorbehaltlos geglaubt. Stifter tilgt die prekäre Lücke einer letztlich rätselhaft bleibenden Rettung durch eine signifikante Zunahme des Erzähltempo. So leistet der Text jener in der Vorrede entfalteten Gesetzmäßigkeit Vorschub, der zufolge sich alle (katastrophischen) Kraftwirkungen in der Zeit zu Sanftheit modulieren lassen. Bei Raabe hingegen verschiebt sich die Relation zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit nicht zugunsten der ersteren. Das verheerenden Lachen Scholtens am Ende des elften Kapitels – „[d]a lachte Scholten doch“ (BA XII, 89) – zeitigt nicht nur inhaltlich eine plötzliche Wendung im

⁴⁵ Vgl. hierzu grundlegend: Florian Krobb: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen 1993, S. 158–162.

Gang der Dinge. Auch Raabes Erzählinstanz selbst vollzieht das Unvorhergesehene nach, trägt dem Plötzlichen und Unerwarteten durch eine abrupte Kapitelzäsur Rechnung.⁴⁶ Das zwölfte und letzte Kapitel knüpft dementsprechend nicht unmittelbar an das Ende des elften Kapitels an. Stattdessen wird es von einer Medienreflexion eröffnet, die das Anschauungspotential der Dichtung zu profilieren versucht: Was, so Raabes heterodiegetische Erzählinstanz, von dem katastrophalen Großbrand „nacher in den Zeitungsblättern [...] zu lesen gewesen ist, gab nur eine matte Relation der hereinbrechenden schrecklichen Ereignisse.“ (BA XII, 90) Im literarischen Text folgt ein Wechsel der Fokalisierung auf die unwissenden Wald-, Feld- und Bergarbeiter:

Um diese Stunde – zwischen drei und vier Uhr nachmittags – ist es in der Tiefe der Erde, fern in den Wäldern auf den Holzschlageplätzen und an den Meilern, sowie auf den entlegenen Feldern und Wiesen den Leuten *gewesen*, als habe sie plötzlich jemand gerufen. [...] Wer schrie es in die Schachte hinunter, in die Stollen hinein, daß Feuer zu Hause sei? Wer verkündete es in den brausenden Forsten, auf den Feldern? Wer sagte es dem einsamen Hirten auf seiner Waldwiese? Sie wußten es alle zu gleicher Zeit. (BA XII, 90, Herv. L.I.)

Das Plötzliche und Unerwartete, der Bruch im kausal-linearen Handlungsverlauf schreibt sich in den Erzählgang selbst ein. Das Lachen als Auslöser der Katastrophe ebenso wie die Ausbreitung des Feuers werden nicht nur als diffuses Wahrnehmungsphänomen markiert – „[v]iele haben ein Lachen in dem Sturmwind *gehört*“ (BA XII, 89, Hervorh. im Original). Zugleich reflektiert die Novelle, deren Schauplatz ein dichtes Netz moderner Kommunikationsmedien aufweist, auf die perspektivisch gebrochene, aber auch narrativ vermittelte „Konstruiertheit einer jeden Wirklichkeitserfahrung“.⁴⁷ Auch im vermeintlich idyllischen Harzdorf haben sich die Ereignisse um Katastrophe und Rettung zum „poetische[n] Mythos verselbstständigt“⁴⁸: „[U]nd noch lange wird man sich erzählen, wie das Feuer flog“ (BA XII, 93).

Wo sich die bildhauerische Mimesis ins Katastrophische verkehrt, hat auch die realistische Dichtung keine objektive Deutungshoheit über das Geschehen: „Ob wohl die Behörde glauben wird, daß es sich so einfach zutrug, wie wir es sahen und es wohl demnächst als Augenzeugen werden bekräftigen müssen“ (BA XII, 95), bleibt fraglich. Die Kunst hat hier keinen epistemischen Vorsprung mehr, kann das Plötzliche und Unvorhergesehene nicht in kausale Strukturen bannen. Dementsprechend bleibt das eigentlich Katastrophische, um das der Text kreist, denn auch unerzählt: Die prekäre Vernachlässigung der kleinen Eilike. Anders als bei Stifter jedoch wird die

46 Dominik Müller spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Raabe hier eine filmische Schnitttechnik vorwegnimmt. Vgl. Müller: *Statuenbelegung – realistisch*, S. 25.

47 Moser: Das Bild der Zeit, S. 170. „Als mein seliger Mann“, so informiert Salome von Veitor Justizrat Scholten bei seinem Besuch in der Villa Veitor, „vor sechs Jahren sich dieses idyllische Winkelchen einrichtete, war man sofort so freundlich, ihm eine Telegraphenlinie an den Fuß des Berges nachzulegen“ und den deutschen Harz damit an die internationalen Metropolen „Berlin, Wien, London, Petersburg und Paris“ anzuschließen (BA XII, 66). Ein „Kreis[] zerknitterter deutscher und ausländischer Zeitungen“ (BA XII, 70) umgibt die Baronin von Veitor in ihrer Villa am Katastrophentag und signalisiert die mediale Anbindung der Harzegend an das Weltgeschehen. Florian Krobb hat Raabes Harzlandschaft dementsprechend als einen Laborraum bezeichnet, „in dem epochale Umwälzungen und Dynamiken studiert werden können.“ (Florian Krobb: Rezension zu Literarische Harzreisen. Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne. Hrsg. von Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel und Eberhardt Rhose. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 51/2010, S. 191–194, hier S. 194)

48 Joseph Erkme: Spott – Wohlbehagen – Verzweiflung. Lachen in Wilhelm Raabes Erzählungen Frau Salome, Stopfkuchen und Die Akten des Vogelsangs. In: *LachArten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Hrsg. von Arnd Beise/Ariane Martin/Udo Roth. Bielefeld 2003, S. 151–164, hier S. 156.

katastrophische Dimension der Wirklichkeit nicht durch eine spezifische Modulation von erzählter Zeit und Erzählzeit getilgt. Während sich das Katastrophische auf das gestorbene Kind in Querians Skulptur verschiebt, bedingt es auf narrativer Ebene ein anachronologisches und abruptes Erzählen.

V. Fazit

Inhaltlich wie sprachlich arbeitet Stifters *Kazensilber* an der Darstellung jener programmatisch beschworenen sanften Gesetzmäßigkeit. Über das braune Mädchen und die von ihm ausgeführten Rettungsaktionen können auch die verheerenden Ereignisse von Hagelsturm und Großbrand in ihrer eruptiven Dimension nivelliert werden. Das Programm einer teleologischen Modulierung alles Plötzlichen und Einseitigen zu Sanftheit erprobt der Text unmittelbar auf der erzähltechnischen Ebene. Hier kommt es zu einer signifikanten Zunahme des Erzähltempo, durch die Katastrophe und Rettung in der Zeit marginalisiert werden. Die nicht mehr transzendental legitimierte, sondern über die Figur des wilden – weiblichen – Wesens naturalisierten Rettungsszenarien jedoch bergen Schwierigkeiten, die der Text selbst letztlich nicht zu lösen vermag. In der Resistenz, sich den Verfahren einer umfassenden, nicht zuletzt sprachlich vollzogenen, Angleichung zu fügen, markiert das ‚braune Mädchen‘ einen semantischen Überschuss, bleibt bis zum Schluss rätselhaft. Als Leerstellen bleiben die Rettungsaktionen ebenso ausgespart, wie das Mädchen selbst zu keiner sprachlichen Ausdrucks- und damit Erklärungsmöglichkeit findet und auch dauerhafte nicht in die bestehende, chronologisch strukturierte Ordnung integriert werden kann.

Auch bei Raabe konfiguriert sich die Handlung über die Erzählmodelle von Katastrophe und Rettung. Diese werden jedoch als Strukturelemente der Erzählung offen ausgestellt. Während bei Stifter die doppelte Rettungsaktion des braunen Mädchens auf die eruptiven Einbrüche des Kontingenten reagiert, werden bei Raabe die Kategorien von Katastrophe und Rettung bis zur Indifferenz miteinander verschränkt. Nur im Rahmen einer innerdiegetischen Erzählung wird die Katastrophe des Kindesmissbrauchs artikuliert, hat sich zu Beginn der erzählten Handlung also längst ereignet. Und auch der katastrophale Großbrand, der für Querians Tochter eine Rettung darstellt, gibt sich letztlich als Narrativ zu erkennen, das perspektivisch variiert. *Frau Salome* entfaltet eine Poetik des Katastrophischen, indem die Zeitstruktur des Plötzlichen hier unmittelbar die Ebene des Erzählens selbst konfiguriert. Der Text jedoch weiß um diese narrative Kraft, stellt sie offen aus. Im Anerkennen einer kontingenten Wirklichkeit scheint dann der spezifische Realitätsbezug von Raabes Novelle zu liegen.