

Ulrike Landfester

Das Genuß-Verbrechen

Spätrealistische Bildungskritik in Wilhelm Raabes Roman „Stopfkuchen“ (1891)*

Hans-Jürgen Schrader zugeeignet,
in dankbarer Erinnerung
an einen alten Brief.

Am 13. Juli 1891 schreibt Wilhelm Raabe über seinen jüngsten Roman *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte* an den Publizisten Edmund Sträter, der ihm eben seine Rezension darüber zugesandt hatte: „Daß der ‚Stopfkuchen‘ eines der unverschämtesten Bücher ist, die jemals geschrieben worden sind, hat der Freund [...] noch nicht [...] herausgefunden. Nun, thut nichts! Auch die Schönheit und Tugend an dem Dinge werden wohl noch einmal zu Geltung kommen und verdrießlich-zustimmende Liebhaber finden.“¹ Die zeitgenössische Rezeption des *Stopfkuchen* war insgesamt überwiegend positiv. In einer Hinsicht jedoch mischten sich in die zustimmenden Stimmen der Liebhaber auch immer wieder gebrochene, gelegentlich sogar ausdrücklich verdrießliche Stimmen – im Blick nämlich auf den Anteil der ‚Mordgeschichte‘. Eine solche Stimme hatte Raabe schon im März 1891 brieflich an Sträter weitergegeben; dieser möge doch, schreibt Raabe empört, „in sich aufnehmen, was Herr Paul von Szecepanski in dem Märzheft (Nr. 7) der Velhagen und Klasingschen Neuen Monatshefte über die bodenlose Langweilerei zu sagen hat: ‚Schade um den schönen Stoff, die Mordgeschichte!‘“ (BA, Erg.-Bd. 2, S. 293)

Nicht ganz so polemisch zugespitzt, aber doch sichtbar erscheint der Konflikt zwischen dem Verbrechens-Stoff und seiner literarischen Präsentation auch in so gut wie allen anderen zeitgenössischen Rezensionen, von denen hier drei stellvertretend anzitiert seien: Sträter konstatiert in der Zeitschrift *Gegenwart*, „daß es auf eine spannende Unterhaltung hier nicht abgesehen ist. [...] die Mordscene wird derart temperirt, daß sie alles Erschütternde verliert.“² Hans Blum bemerkt in den

* Festvortrag zur Jahrestagung der Raabe-Gesellschaft am 26. September 2004 in Braunschweig.

¹ *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke*. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. von Karl Hoppe. Ergänzungsband 2: Briefe, Göttingen 1975. Im folgenden werden Zitate aus diesem Band der „Braunschweiger Ausgabe“ im laufenden Text mit der Sigle BA, Erg.-Bd. 2 und der Seitenzahl nachgewiesen, hier: BA Erg.-Bd. 2, S. 301.

² *Gegenwart*, Bd. 39, Nr. 23, 1891, S. 361–363. Hier zit. nach: *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke*. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. von Karl Hoppe. Bd. 18: *Stopfkuchen*. Gutmanns Reisen, Göttingen, 2. durchges. Aufl. 1969. Im

Blättern für literarische Unterhaltung: „[...] die schönen Erwartungen, welche die Altvertrauten dem Liebling [Raabe] entgegenbringen, werden nicht enttäuscht. Weit eher diejenigen, welche dem schalkhaften Beisatze: ‚eine See- und Mordgeschichte‘, trauen möchten und in dem Glauben nach dem Buche greifen, Raabe sei nun in seinen ältern Tagen auch unter die Sensationsschriftsteller gegangen.“³ Moritz Necker schließlich lobt im *Grenzboten* die künstlerische Einheit des Textes als durch „möglichste Durchgeistigung des Stoffes“ gestiftet – „nur in dieser Einheit [...] liegt die wahre Kunst, die heutzutage freilich arg vernachlässigt wird. Durch sie hat Raabe seine Kriminalgeschichte geadelt [...]“.“⁴

Schon aus diesen wenigen Zitaten kristallisiert sich ein Konflikt heraus, der für den Literaturbegriff des späten 19. Jahrhunderts charakteristisch ist und dessen Spätfolgen besonders die Rezeption Raabes bis heute geprägt haben. Die Frage, wie der *Stopfkuchen* zu lesen sei, wird von den Rezensenten durch den Verweis auf zwei Konventionen literarischen Schreibens beantwortet. Die prominentere und zugleich sichtlich problematischere ist diejenige, die von den Begriffen ‚Sensationsschriftsteller‘, ‚Kriminalgeschichte‘ und ‚Spannung‘ eingekreist wird. Dieser Konvention steht eine Vorstellung von ‚wahrer Kunst‘ gegenüber, die offenbar nur schwer bestimmt werden kann und deshalb bevorzugt in Abgrenzung von der ersten konturiert wird: ein Erzählen, das ‚Erschütterndes temperiert‘, also auf Affektkontrolle zielt; das mit der Sensationsliteratur kokettiert, aber auf gar keinen Fall ernsthaft mit ihr in Verbindung gebracht werden darf; das seinen Stoff ‚adeln‘ kann, so anrühlich dieser auch sein möge – der Genuß ‚wahrer Kunst‘ und die Lust am Verbrechen, so scheint es, schließen einander solchem Literaturverständnis zufolge aus; schamhaft bedecken wohlwollende Rezensenten die Blöße, die Raabe sich in ihren Augen mit seiner ausdrücklichen Einschreibung in das triviale Genre der ‚Mordgeschichten‘ gegeben hat, und keiner von ihnen anerkennt in eben dieser Blöße die von Raabe so triumphierend annoncierte Unverschämtheit.

„Der Ruhm und die Popularität Raabes haben eine eigenartige Geschichte und einen eigenartigen Charakter“⁵ – dieser Satz, den Georg Lukács 1940 an den Anfang seines Essays über Raabe stellte, trifft die spätere Forschung zum *Stopfkuchen* ähnlich genau wie Raabes prophetisches Wort von den ‚verdrießlich-zustimmenden Liebhabern‘, verursachte der Roman doch so manches Einordnungsproblem, was die Konventionen ‚wahrer Kunst‘ anging: Trug man ihn,

folgenden werden Zitate aus diesem Band der „Braunschweiger Ausgabe“ im laufenden Text mit der Sigle BA 18 und der Seitenzahl nachgewiesen. Hier: BA 18, S. 430.

³ *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 1, Jahrgang 1891, S. 5f., hier zit. nach: BA 18, S. 429.

⁴ *Der Grenzbote*, 50. Jahrgang, 2. Vierteljahr, 1891, S. 144–151, hier zit. nach: BA 18, S. 430.

⁵ Georg Lukács: *Die Grablegung des alten Deutschland. Ausgewählte Schriften*. Bd. 1: *Essays zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Reinbek 1967 (= Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Bd. 276), S. 93.

wie etwa Uwe Heldt, in die Tradition der Idylle ein,⁶ dann blieb die strukturelle Funktion der ‚Mordgeschichte‘ letztlich unerklärt; nahm man wie Ulf Eisele⁷ und zuletzt Hans Vilmar Geppert⁸ die Mordgeschichte so ernst, daß man sie als durchaus typisch realistische Form des pragmatischen Erzählens anerkannte, dann blieb wiederum die Brechung dieses Erzählens durch die ‚Seegeschichte‘ auf der Strecke. Noch Stefanie Stockhorsts Analyse der Kriminalerzählung des Realismus sieht sich unter anderem am Beispiel des *Stopfkuchen* veranlaßt, die von ihr untersuchten Texte vor dem Verdacht der Kunstlosigkeit zu retten, indem sie unter Hinweis auf das „künstlerische Programm“ einer „Referentialität von Wirklichkeit auf das Ideale [...] in der Kriminalnovelle ein Proprium der literarischen Wirklichkeitsdarstellung im Bürgerlichen Realismus insgesamt greifbar“⁹ werden sieht. Am ehesten gelingt vielleicht der Versuch von Barker Fairley und nach ihm Gerhart Meyer, den *Stopfkuchen* als Bildungsroman zu lesen¹⁰ – aber gerade nicht im Sinne des von Raabe darin so oft zitierten Goethe, sondern in demjenigen der jüngst von Claus-Michael Ort in Anschluß an Wieland Zirbs,¹¹ Julia Bertschik¹² und Maurice Haslé¹³ am *Stopfkuchen* so eindrucksvoll nachgewiesenen „Diätetik“ des Erzählens¹⁴: Der *Stopfkuchen* nämlich, so die Leitthese der folgenden Ausführungen, ist ein Bildungsroman nur insofern, als er gezielt mit dem konsumistischen Leseverhalten der bürgerlichen Gesellschaft am Ausgang des 19. Jahrhunderts abrechnet – einem Leseverhalten, das Raabe in einer spannungsreichen Engführung von kriminalliterarischer Erzähltechnik und genußorientierter Alltagskultur ironisiert.

⁶ Uwe Heldt: Isolation und Identität. Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes, Frankfurt/Main [u.a.] 1980 (= Tübinger Studien zur deutschen Literatur, Bd. 5).

⁷ Ulf Eisele: Der Dichter und sein Detektiv: Raabes „Stopfkuchen“ und die Frage des Realismus, Tübingen 1979 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 22).

⁸ Hans Vilmar Geppert: Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1994 (= Communicatio, Bd. 5), S. 614–637, bes. S. 618: „[...] die vielfältig relationale Schreibweise im Stopfkuchen folgt im ganzen einem methodisch strengen Modell, das gerade in seiner realistischen Form pragmatisch geordnet ist, der Logik der Kriminalgeschichte.“

⁹ Stefanie Stockhorst: Zwischen Mimesis und magischem Realismus. Dimensionen der Wirklichkeitsdarstellung in Kriminalnovellen von Droste-Hülshoff, Fontane und Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft [im folgenden: JbRG] 2002, S. 50–81, hier: S. 81.

¹⁰ Barker Fairley: Wilhelm Raabe: eine Deutung seiner Romane, München 1961, S. 3–20; Gerhart Meyer: Die geistige Entwicklung Wilhelm Raabes, dargestellt unter besonderer Berücksichtigung seines Verhältnisses zur Philosophie, Göttingen 1960, S. 67f., 95–97 und 99f.

¹¹ Wieland Zirbs: Strukturen des Erzählens. Studien zum Spätwerk Wilhelm Raabes, Frankfurt/Main [u.a.] 1986 (= Literarhistorische Untersuchungen, Bd. 8), S. 127–137.

¹² Julia Bertschik: Maulwurfsarchäologie. Zum Verhältnis von Geschichte und Anthropologie in Wilhelm Raabes historischen Erzähltexten, Tübingen 1995 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 78), S. 143–225.

¹³ Maurice Haslé: Der Verdauungspastor. Magen-Sprache und peristaltische Schreibweise in Raabes „Stopfkuchen“. In: JbRG 1996, S. 92–113.

¹⁴ Claus-Michael Ort: ‚Stoffwechsel‘ und ‚Druckausgleich‘. Raabes „Stopfkuchen“ und die ‚Diätetik‘ des Erzählens im späten Realismus. In: JbRG 2003, S. 21–43.

Als Raabe im März 1890 der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* seine *See- und Mordgeschichte* zum Vorabdruck anbietet, ist die Kunst, ein Verbrechen mit ästhetischen Mitteln zum Lesegenuß zu machen, gerade etwas mehr als hundert Jahre alt. Mit ‚Kunst‘ ist in diesem Zusammenhang dabei nicht etwa die motivische Integration des Verbrechens in die Literatur schlechthin gemeint – kaum ein Werk der Weltliteratur kommt schließlich ohne mindestens eine bevorzugt mörderische Gewalttat aus –, sondern vielmehr das Verfahren, vom Verbrechen so zu erzählen, daß der Leser rezeptionsästhetisch selbst in den Ermittlungsprozeß einbezogen wird. Seit Friedrich Schiller 1786 in seiner Erzählung *Der Verbrecher aus Infamie* am Fall des Wilddiebs und Mörders Christian Wolf sein Lesepublikum dazu verpflichtet hatte, das Urteil über den Delinquenten nach Maßgabe der aufgeklärten Vernunft selbst zu fällen, war die Anzahl von Texten, in denen das Verbrechen im Sinne dieses Verfahrens Anlaß und Schwerpunkt des Erzählens ist, stetig angewachsen; zunächst in Gestalt zahlreicher Übersetzungen von François Gayot de Pitavals Sammlungen berühmter französischer Kriminalfälle, von denen auch Schiller eine veranstaltete, dann in eigenen deutschen Unternehmen, deren berühmteste der seit 1841 regelmäßig erscheinende *Neue Pitaval* von Julius Hitzig und Willibald Alexis ist, und schon bald auch in fiktionalen Erzählungen im breiten Spannungsfeld zwischen literarischer Anekdote und Sensationskolportage – motiviert durch die Absicht, den Leser im Sinne der Aufklärung zur Entwicklung eigenen Urteilsvermögens zu bilden, schuf Schillers rezeptionsästhetische Strategie an der Schwelle zum 19. Jahrhundert die Bedingungen für eine Popularisierung der Kriminalliteratur, die eine von nun an stets anschwellende Woge von Kriminalgeschichten jeden denkbaren literarischen Niveaus hervorbringen sollte.

Mit der Literatur des sogenannten ‚bürgerlichen Realismus‘ verbindet die Kriminalerzählung, vordergründig betrachtet, zunächst zweierlei: erstens der erkenntnistheoretische Anspruch, ‚richtige‘ Lektüren zeitgenössischer Wirklichkeit vorzulegen; zweitens ihre mediengeschichtlichen Rahmenbedingungen. Schon die erste dieser beiden Verbindungen jedoch erweist sich bei näherem Hinsehen als einigermaßen problematisch. So hat Wolfgang Preisendanz in Weiterführung von Richard Brinkmanns Untersuchungen zum Realismus eine Reihe von Merkmalen definiert, die diese historische Weltwahrnehmung bestimmen:

Dominanz soziologischer und psychologischer Kausalität, analytische Optik, Kommunikation mit dem Aktuellen, Präzision der Beschreibung und im Gefolge davon die Tendenz des Bloßlegens und Enthüllens, der Impuls zur Desillusionierung und Entmythologisierung, das Bestreben historischer Relativierung sind Merkmale des realistischen Romans.¹⁵

¹⁵ Wolfgang Preisendanz: *Wege des Realismus*, München 1977 (= Kritische Information, Bd. 49), S. 222f.

Ohne Zweifel überschneiden sich einige dieser Merkmale mit denen der Kriminalerzählung, mehr noch: Der besondere Reiz der Kriminalliteratur liegt ja in ihrem Beharren auf Kausalität, in der analytischen Optik, der präzisen Wiedergabe der Spuren, an denen der Ermittler den Namen des Täters entziffert, und dem abschließenden Enthüllen des Täters, das im 19. Jahrhundert immer auch ein Bloßlegen der sozialen Bedingungen ist, unter denen der Ermittelte zum Täter geworden ist.

Der besondere Schematismus der Weltwahrnehmung aber, wie er von Edgar Allan Poe 1841 mit *The Murders in the Rue Morgue* erstmals in der prototypisch ‚klassischen‘ Form der Kriminalerzählung vorgelegt wird, steht quer zu dem Anliegen von Romanen wie etwa Gustav Freytags *Soll und Haben*, Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* oder Theodor Fontanes *Der Stechlin* – wo diese Romane einen panoramischen Rundblick, generationenübergreifende Zeitabläufe und weitgespannte Beziehungsnetze entwerfen, da verengt die Kriminalgeschichte räumlich, zeitlich und personell auf möglichst kleine Ausschnitte, um ihre Erkenntnisse plausibilisieren und dadurch auch dem Leser überschaubare Voraussetzungen dafür bereitstellen zu können, als mitermittelnde Instanz in den jeweiligen Text involviert zu werden. Von daher ist die Kriminalerzählung des bürgerlichen Realismus eine Hybride aus realisiertem im Sinne von epochenspezifisch mimetischem Erzählen auf der einen Seite und einem rezeptionsästhetischen Verfahren, das typologisch als das einer strukturellen Mimesis und damit ebenfalls als realistisches anzusehen ist, auf der anderen Seite. Der Vorwurf einer „oft erheblichen Diskrepanz zwischen innerfiktionaler und empirischer Realität in der Konstruktion von Handlung und Kolorit“¹⁶ in der Kriminalerzählung diagnostiziert die Effekte dieser Hybridisierung aus einer Perspektive, die die mimetische Qualität des Dargestellten zuungunsten derjenigen der Darstellung privilegiert und damit den spezifischen Realismus kriminalliterarischen Erzählens verfehlt: Die selektive innerfiktionale Bezugnahme auf die empirische Realität, mit der die Kriminalerzählung das Dargestellte auf Ausschnitte verengt, ist eine *conditio sine qua non* dafür, im Verfahren der Darstellung dem um 1800 vollzogenen Paradigmenwechsel von der Ermittlung auf der Basis von durch Folter erzwungenen Geständnissen hin zur Ermittlung als konjekturaler Lektüre von logisch organisierten Beweisketten und damit einer Wahrnehmungskonvention gerecht zu werden, die ihrerseits die Dignität empirisch gesättigten Realismus’ beansprucht.¹⁷

Gerade ihres reduktionistischen Gestus wegen im Verein mit ihrem per definitionem sensationellen Stoff eignet die Kriminalgeschichte sich wie kaum eine

¹⁶ Stockhorst (wie Anm. 9), S. 51.

¹⁷ Spuren einer entsprechenden Lektüre finden sich bereits bei Karl Höse: Juristische Bemerkungen zu Raabes „Stopfkuchen“. In: JbRG 1962, S. 136–146; Höse weist unter anderem auf die Bedeutung des „Braunschweigischen Criminalgesetzbuchs“ von 1840 und des „Reichsstrafgesetzbuchs“ von 1871 für den „Stopfkuchen“ hin.

andere zur verkaufsträchtigen Beschickung jenes Mediums, das die Publikationslandschaft des 19. Jahrhunderts entscheidend geprägt und damit, wie unlängst Hans-Jürgen Schrader aufgewiesen hat, auch „[m]itformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst“¹⁸ etabliert hat: die periodische Presse, vor allem die illustrierten Wochenblätter, die die einst elitäre Lesekultur des Bildungsbürgertums binnen weniger Jahrzehnte in die kommerzielle Massenkultur einer durch alle sozialen Schichten alphabetisierten Gesellschaft verwandelt. Spätestens seit 1860 hat das Buch seine Position als marktführendes Printmedium an die illustrierte Zeitschrift verloren, in der der panoramische Weltblick des literarischen Realismus in einer Weise zur Evidenz gelangt, die Rudolf Helmstetter im Blick auf Fontane sogar von der „Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes“¹⁹ sprechen läßt. Programmatische Titel wie *Die illustrierte Welt*, *Nord und Süd*, *Über Land und Meer*, *Vom Fels zum Meer*, *Illustriertes Panorama* vermitteln den Anspruch, in der kombinierenden Verdichtung unterschiedlichster Illustrationen, Informations- und Textsorten umfassende Auskunft über die zeitgenössische Wirklichkeit zu geben. In diesen Zeitschriften stehen belletristische Kriminalgeschichten, die dank ihrer stoffgegebenen Schematisiertheit fast fließbandartig für den schnellen Verbrauch geschrieben werden konnten und Titel tragen wie *Der seltsame Schatten* oder *Heißes Blut*, neben den Vorabdrucken von Erzählungen von Autoren wie Keller, Raabe und Fontane, für die die periodische Presse ebenso die Existenzgrundlage bereitstellte wie für heute vergessene Serienautoren der Kriminalnovelle wie Friedrich Axmann oder Auguste Groner – Inzitant und Medium also eines konsumorientierten Schreibens, um die Küche in Gang zu halten, wie Raabe am 11. September 1893 an Sträter schreibt, „pour faire ma cuisine, wie der selige Honoré de Balzac ganz vortrefflich und richtig sagte.“ (BA, Erg.-Bd. 2, S. 343)

Als Erzähler aber betrachtet Raabe selbst das Schreiben, so bemerkt er im Juni 1880 dem Kritiker Eduard Engel gegenüber, gerade „nicht als Handwerker, sondern mit dem Willen und Bewußtsein, eine Kunst zu treiben“ (BA, Erg.-Bd. 2, S. 229), und befindet sich dadurch, wie Gerhart von Graevenitz festgestellt hat, in einer „Position der Exzentrik gegenüber den Prozessen der ‚Modernisierung‘“,²⁰ vor allem dann, wenn er sich den erzählerischen Anforderungen des, wie Raabe im Juni 1880 schreibt, „heutigen Journalismus mit seiner Flachheit, Rohheit und Unwahrheit“ (BA, Erg.-Bd. 2, S. 210) verweigert. Auf der einen Seite finanziell

¹⁸ Hans-Jürgen Schrader: Autorfedern unter Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst – an Beispielen Storms, Raabes und Kellers. In: JbRG 2001, S. 1–40.

¹⁹ Rudolf Helmstetter: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus, München 1997.

²⁰ Gerhart von Graevenitz: Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie, Tübingen 1973 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 36), S. 73.

von der Popularisierung seiner Schriften abhängig, wettet er auf der anderen Seite wiederholt erbittert darüber, daß das Publikum seine Werke erst dann kaufe, wenn sie „in einem bunten Umschlag billigst zur ‚Eisenbahnlectüre‘“ „verschleudert“ (an Paul Heyse, 6. Januar 1886, BA, Erg.-Bd. 2, S. 251) werden. Und angewidert schreibt er kurz nach Erscheinen des *Stopfkuchen* an Karl von Bruyk: „Ich bin dann gottlob nicht mehr dabei, wenn so eine zukünftige Reclamsche Groschenbibliothek dem germanischen Volke meine sechzig Bände kauf- hand- denck- und gefühlsgerecht gemacht haben wird“ (BA, Erg.-Bd. 2, S. 295) – die Notwendigkeit, schreiben zu müssen *pour faire ma cuisine*, birgt die Gefahr, die eigenen Texte unter dem Druck der auf ebenso billige wie ‚gefühlsgerechte‘ Zubereitung gerichteten Publikumsbedürfnisse vom Verlag editorisch gewissermaßen vorverdaut publiziert zu sehen.

Angesichts dieser Lage geht Raabe im 62. seiner insgesamt 68 Erzähltexte zu einem literarischen Großangriff auf den vom *fast food* der Familienblätter und ‚Eisenbahnlectüren‘ korrumpierten Publikumsgeschmack über. Der Titel – *Stopfkuchen* – verspricht eine besondere Leckerei: einen Teigrest, in den der oder die Backende nach Beendigung des Hauptbackwerks alle übriggebliebenen Füllungszutaten hineinstopft und als eigenen Kuchen ausbäckt – meist ob der Disproportion von Teig und Füllung schwer verdaulich, doch in jedem Fall ein Genuß, dessen Antizipation das Wasser im Munde zusammenlaufen läßt. Und gleich der Untertitel kündigt auch eine ganz besondere Zutat dieses Backwerkes an, eine von denen nämlich, deren Erwähnung im Inhaltsverzeichnis einer Familienzeitschrift beim Leser den Pawlow’schen Reflex der Sensationsgier auslöst: Eine *See- und Mordgeschichte*.

Zu Beginn des Romans eröffnet der Ausruf: „Wieder an Bord!“ zunächst die ‚Seegeschichte‘; der Erzähler, so läßt sich schließen, befindet sich an ‚Bord‘ eines Schiffes. Der folgende und erste vollständige Satz des Textes setzt dagegen nur eine einzige Markierung dafür, daß mit ihm dann auch die Mordgeschichte eröffnet wird, eine Markierung zudem, die überhaupt nur durch die Verweiskraft des Untertitels als solche wahrnehmbar ist: „Es liegt mir daran,“ so heißt es, „gleich in den ersten Zeilen dieser Niederschrift zu beweisen oder darzutun, daß ich noch zu den Gebildeten mich zählen darf.“ (BA 18, S. 7) Einzig das Wörtchen ‚beweisen‘, von der Entwicklung der Kriminalliteratur inzwischen als wichtigster Begriff im Prozeß der erfolgreichen Ermittlung eines Verbrechers eingeführt, deutet ein Verbrechen an – aber diese Andeutung führt, so scheint es zunächst, in die Irre; nicht von einem Mord ist die Rede, sondern von Bildung. Und so bleibt es erst einmal. In den folgenden Sätzen nämlich begründet der Schreibende den Beweiszwang, dem er sich verpflichtet sieht, als Gegensatz zwischen humanistischer Bildung und sozio-ökonomischer Kompetenz: „Nämlich“, so fährt die Niederschrift fort,

ich habe es in Südafrika zu einem Vermögen gebracht, und das bringen Leute ohne tote Sprachen, Literatur, Kunstgeschichte und Philosophie eigentlich am leichtesten und besten zustande. Und so ist es im Grunde auch das Richtigste und Dienlichste zur Ausbreitung der Kultur; denn man kann doch nicht von jedem deutschen Professor verlangen, daß er [...] nach Afrika gehe und sein Wissen [...] im Busche sitzenlasse, bloß – um ein Vermögen zu machen. [Ebd.]

Angesichts des Dilemmas zwischen geisteswissenschaftlicher Bildung und Vermögensbildung, das der bisher anonyme Schreiber in seiner Person als überwunden zu ‚beweisen‘ anstrebt, schaltet sich in den Text des Romans unvermittelt eine neue Stimme ein – eine Stimme, die zwar dem Schreibenden einen Namen gibt, selbst aber keinen eigenen zugewiesen erhält, obwohl sie durch Anführungszeichen als direkte Rede kenntlich gemacht und dadurch vom bisherigen Text abgehoben wird: „Geben wir den Beweis aus der ‚Verhängnisvollen Gabel‘, Eduard, daß wir immer noch unsere Literaturkunde am Bändchen haben!“ (ebd.) Diese Stimme im Textraum, die man heute als ‚Stimme aus dem off‘ beschreiben würde, führt mit der ‚Verhängnisvollen Gabel‘ das Leitmotiv an, das die Vielstimmigkeit von Raabes ‚See- und Mordgeschichte‘ organisiert, und benennt zugleich mit der ‚Literaturkunde‘ die Voraussetzungen dafür, daß es als Leitmotiv gelesen werden kann. *Die verhängnisvolle Gabel* nämlich ist der Titel eines Lustspiels von August von Platen, das von der Sehnsucht des arkadischen Schäfers Mopsus nach einem „Rittergut [...] an der Hoffnung Vorgebürge“ (ebd.) handelt – einer Sehnsucht, die Eduard mit seinem Grundbesitz am Kap der Guten Hoffnung in Afrika für sich verwirklicht hat. Für Eduard erfüllt dieser intertextuelle Hinweis im Zusammenhang der Eingangspassage seiner Niederschrift zunächst vor allem die Funktion, die Frage nach Sinn und Ursprung dieser seiner eigenen Sehnsucht artikulierbar zu machen: „Wie kam er drauf?“ zitiert er die erstaunte Frage von Platens „Damon“, dem „Schultheiß von Arkadien“ – „und dieselbe Frage an mich zu stellen, ist die Welt vollauf berechtigt.“ (ebd.)

Wieder scheinen nur zwei kleine Worte bzw. Wortteile – der ‚Schultheiß‘ und ‚Recht‘ in ‚berechtigt‘ – wie von weitem auf die ‚Mordgeschichte‘ hinzudeuten, und immer noch sieht sich der Leser, dessen Lektüreerfahrungen in erster Linie dem gierigen Verschlingen der typischen Kriminalerzählung entstammen, in seinem vom Untertitel geweckten Erwartungen getäuscht. Aber nicht so derjenige Leser, der die ‚Literaturkunde‘ im Sinne von ‚toten Sprachen, Literatur, Kunstgeschichte und Philosophie‘ am ‚Bändchen‘ hat: dieser Leser nämlich weiß, daß die ‚Verhängnisvolle Gabel‘ in Platens Lustspiel ein Mordinstrument ist. Wenn Eduard die Frage ‚Wie kam er drauf‘ nun seinerseits an die Welt stellt, dann meint die ‚Welt‘ in diesem Zusammenhang die Gesamtheit des lesenden Publikums: „Aber vielleicht weiß grade sie das mir mitzuteilen! Wie kommen Menschen dahin, wo sie sich, sich besinnend, zu eigener Verwunderung dann und wann finden?“ Die Frage soll jedoch nicht etwa eine Antwort motivieren, denn diese wird von Eduard unmittelbar selbst bereitgestellt: „Ich an dieser Stelle kann nur so viel

sagen, daß ich glaube, den Landbriefträger Störzer als dafür verantwortlich halten zu dürfen.“ (ebd.) Die Bezugnahme auf die ‚Welt‘ zielt vielmehr auf die unterschiedlichen Interpretationen, die für ein an unterschiedlichen Lesegewohnheiten geschultes Publikum an dieser Antwort möglich sind: Wer Platens Lustspiel nicht kennt, vermißt in ihr erneut die verheißene Mordgeschichte; ihm öffnet sich der Text hier zunächst nur als nostalgische Erinnerung an einen „alten guten Freund von der Landstraße der Kinderzeit in der nächsten Umgebung meiner Heimatstadt in Arkadien“ (ebd.). Die richtige Interpretation dieser Antwort aber, und hier führt Raabe erstmals Kriminalliteratur und ‚wahre Kunst‘ zusammen, die richtige Interpretation ergibt sich nur aus einer Zusammenschau der ‚Literaturkunde‘ mit den Leseregeln der Kriminalerzählung: Wenn die Kenntnis von Platens Text nahelegt, daß Eduards Lebensfrage eben doch auf die Lösung eines Mordfalles abzielt, dann gibt seine Antwort schon jetzt einen ersten Hinweis auf den Täter: der ‚alte Freund‘ Störzer ist der Mörder, regelgerecht die *most unlikely person* der in Frage kommenden Verdächtigen.

Das Regelwerk der klassischen Kriminalliteratur ist zu diesem Zeitpunkt in der ganz reinen Form des konjekturalen Ermittlungsparadigmas erst im englischen Sprachraum zu seiner Reifung gelangt. Dennoch ist auch in der deutschen Kriminalerzählung zumindest die Rolle des Lesers bereits fest etabliert, die Rolle nämlich des im Sinne Wolfgang Isters impliziten Lesers, dessen Beziehung zum Text diejenige des Ermittlers zu seinen Indizien doppelt, der also die Welterfahrung des Ermittlers als Lektüreerfahrung an den zu lösenden Fall heranträgt. Wenn zu Anfang des 19. Jahrhunderts das Literaturzitat etwa in der anekdotischen Kriminalnovelle noch eher die Funktion hat, literarische Bildung als bürgerlichen Wert zu demonstrieren, so repräsentiert seit Poes Erfindung von Auguste Dupin die Bibliothek des Detektivs seine Fähigkeit, lesend erworbenes Wissen zur Weltlektüre einzusetzen – und zwar ein Wissen, das im Sinne einer betont gattungsspezifischen Intertextualität auch und vor allem aus der Kriminalliteratur bezogen wird.²¹ Was genau der klassischste aller Ermittler, Sherlock Holmes, liest, der vier Jahre vor Raabes *Stopfkuchen* erstmals die weltliterarische Szene betritt, das wird bereits in Conan Doyles erstem Roman *A Study in Scarlet* 1887 vom getreuen Watson akribisch zusammengestellt – und das Ergebnis: „Knowledge of Literature. – Nil“ – „Knowledge of Sensational Literature. – Immense.“²²

²¹ Vgl. zu dieser Entwicklung Ulrike Landfester: Die Spuren des Lesers. Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman. In: *Poetica* 22 (1990), S. 413–435; sowie dies.: Das Recht des Erzählers. Verbrechensdarstellungen zwischen Exekutionsjournalismus und Pitaval-Tradition 1600–1800. In: *Literatur, Kriminalität und Rechtskultur im 17. und 18. Jahrhundert*. Tagung am 17. und 18. Juni 1994 in der Technischen Universität Dresden. Hg. von Uwe Böker und Christoph Houswitschka, Essen 1995 (= *Dresdner Arbeiten zur Anglistik und Amerikanistik*, Bd. 1), S. 155–183.

²² *Arthur Conan Doyle: A Study in Scarlet*. In: *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London 1981, S. 15–87, hier: S. 21f.

Im Text des *Stopfkuchen* stellt das Bild der ‚Gabel‘ die Gelenkstelle bereit, an der Raabe Literaturkunde und sensationsliterarische Bildung programmatisch miteinander in Beziehung setzt: Intertextuell als Mordinstrument ausgewiesen, ist die Gabel in ihrem ursprünglichen Sinn – dem des Eßgerätes – gewissermaßen das Wappenzeichen einer Geschichte, die die Aufnahme von Wissen, seine narrative Aufbereitung und Niederschrift – also den Akt der Textschöpfung – als eine Geschichte von Kochen, Essen, Verdauen und Sedimentierung des Verdauten erzählt. Die Grobstruktur des *Stopfkuchen* gehorcht dabei jenem Modell der Aufgabenteilung, das Edgar Allan Poe mit Dupin und dem Icherzähler und Conan Doyle mit Holmes und Dr. Watson eingeführt hatten: Der Ermittler, Heinrich Schaumann alias Stopfkuchen, sammelt Erkenntnisse und erzählt die ‚Wahrheit‘ über einen Mord; der Freund, Eduard, hört zu, gibt Stichworte, staunt und schreibt das Erfahrene auf.

Diese Aufgabenteilung wird von Raabe in der kontrapunktischen Gegenüberstellung zweier Zeitebenen inszeniert: Die erste, chronologisch spätere, wird von Eduards anfänglichem Ausruf ‚Wieder an Bord‘ eingeführt: Auf der Rückreise zu seinem Besitz in Afrika erinnert Eduard schreibend das von Stopfkuchen Erzählte. Der Prozeß dieses Erzählens selbst findet auf der zweiten, chronologisch früheren Erzählebene statt, am letzten Tag von Eduards Aufenthalt in der gemeinsamen Jugendheimat, wo Stopfkuchen die Tochter des einst anstelle des wahren Mörders verdächtigten Bauern Quakatz auf der Roten Schanze geheiratet und seine immer schon beträchtliche Leibesfülle mit Hilfe ihrer Kochkunst zu überwältigender Breite kultiviert hat – ganz im Einklang mit seiner Rednergabe, die ihn den weitaus größten Teil des Textes mit der ‚Mordgeschichte‘ dominieren läßt. Im Gegensatz dazu beschränkt sich Eduards Anteil, der der ‚Seegeschichte‘, auf insgesamt zwölf kurze Passagen, in denen der Schreibende vom Fortgang seines Unternehmens berichtet – und wo die ‚Mordgeschichte‘, für sich genommen, rein stofflich nur von seiner geradezu widerwilliger Aufdeckung der Identität von des reichen Viehhändlers Kienbaum wirklichem Mörder berichtet, da enthüllt sich im Widerspiel der beiden Ebenen am Ende des Romans die Gabel, die Stopfkuchens exzessive Eß- und Erzähllust verbildlicht, als ein für Eduard tatsächlich ‚verhängnisvolles‘ Instrument. Was nämlich als Eduards Rekonstruktion der eigenen Identitätsgeschichte im idyllischen Kindheitsarkadien beginnt, als Selbstermittlung gewissermaßen, führt zur Erkenntnis, daß die Schlüsselfigur dieser Geschichte ein Mörder ist – was aber ist dann Eduard? „Hätte ich Kienbaum totgeschlagen“, reflektiert Eduard am Ende der Geschichte über seinen sehr plötzlichen Aufbruch aus der Heimat, „und wären mir die Häscher auf den Fersen gewesen, ich hätte nicht behutsamer verduften können [...]“. (BA 18, S. 201)

Eduards Weg in die ‚Mordgeschichte‘ hinein führt zu Beginn des Textes an einer ganzen Reihe von Leerstellen entlang, die, ganz wie in der Kriminalgeschichte, auf die noch zu ermittelnden Informationen verweisen: Die Abwesenheit Stopfkuchens am Stammtisch im Brummersumm weckt die Erinnerung an

diesen und der Bericht vom Tod des alten Störzer diejenige an den anderen ‚alten Freund‘. Entschlossen, wenigstens den ersten der beiden noch zu finden, wandert Eduard am nächsten Morgen aus der Stadt der Roten Schanze zu, und auf dem Weg dorthin lösen weitere Abwesenheitsmarkierungen die Erinnerung an den Mordfall Kienbaum aus. Zwei vordergründig geradezu banale landschaftliche Fehlzeichen rahmen diese Erinnerung: Sowohl der einstige „Lurkenteich“ (BA 18, S. 32) als auch die große „Hainbuche“ sind der ‚Melioration‘ zum Opfer gefallen, einer Erweiterung und Verbesserung des Feldbaues, die „in einem langjährigen, durch alle Instanzen ausgefochtenen Prozeß [...] das irdische Behagen von drei oder vier städtischen Gemüse­gärtnerfamilien gekostet hatte“ (ebd.).

Zwischen diesen beiden Markierungen kommt Eduard in der Stille des Sommermorgens

[...] die jetzt so völlig verhallte Aufregung von Stadt und Land meiner Jugendzeit über den Mord an Kienbaum in das Gedächtnis zurück. Mit immer neuen Einzelheiten – eine immer interessanter als die andere!

Dreimal hatten sie den damaligen Herrn der Roten Schanze, den Bauern Andreas Quakatz, gefänglich eingezogen, weil sich neue ‚Indizien‘ in Sachen Kienbaum ergeben hatten. Und dreimal hatten sie ihn wieder ungeköpft loslassen müssen, weil diese neuen Anzeichen und Vermutungsgründe sich doch abermals als das auswiesen, was sie waren, nämlich mehr oder weniger leichtfertige und einige Male auch heimtückisch und boshaft aufgebrachte Verdachtserregungen. [BA 18, S. 33]

Die Fama, der Stopfkuchen später die Verbreitung der Wahrheit übertragen wird, hatte Quakatz zum Mörder gestempelt, im Interesse derer, so deutet der Text an, die seine Felder der eigenen ‚Melioration‘ dienstbar machen wollten, und hatte ihn wie den unterlegenen Gemüse­gärtnern das ‚irdische Behagen‘ gekostet.

So weit gekommen, stellt Eduard auf dem Schiff fest, bisher sei „weiter nichts vorgefallen“ (BA 18, S. 49) – und auch bei seiner Ankunft auf der Roten Schanze präsentiert sich ihm zunächst ein Bild behaglicher Ereignislosigkeit: ein noch dicker als früher gewordener Stopfkuchen und seine gemütliche kleine Frau, die nach der Ankunft des fremden Herren schnell in der Küche verschwindet, um ein angemessenes Mittagessen vorzubereiten. Und gleich wieder schwenkt der Text hier zu dem Schiff zurück, wo Eduard darüber räsontiert, wie „sich ein vernünftiger Mensch auf einer solchen Fahrt so mit einem längst aufge­gessenen und verdaueten Schinken, und wenn auch in Burgunder, so eingehend noch einmal beschäftigen könne“ (BA 18, S. 59f.) – nur um Haaresbreite verfehlt Eduard selbst hier den sich aufdrängenden Begriff des Widerkäuens.

Die nächsten Passagen der ‚Mordgeschichte‘ gelten fast ausschließlich der Geschichte Stopfkuchens. Dieser hat sich zu einem „Selbstredner sondergleichen ausgebildet“ (BA 18, S. 62); seine Identitätsbildung aber macht sich nicht so sehr an historischen Rednern, sondern an historischen Verdauungskapazitäten fest, so an derjenigen Friedrichs des Großen: „Der Mann verdaute alles! Verdruß, Provinzen, eigenes und fremdes Pech und vor allem seine jeden Tag eigenhändig

geschriebene Speisekarte.“ (BA 18, S. 64) So nachdrücklich wie ausführlich charakterisiert Stopfkuchen sich Eduard gegenüber als „schwach von Beinen und stark von Magen und Verdauung“, geprägt von der „Kraft und Macht meiner peristaltischen Bewegungen und d[er] Hinfälligkeit meiner Extremitäten“ – und die Art und Weise, *wie* er dieses Bild von sich zeichnet, beginnt Eduard in einen eigentümlichen Bann zu schlagen: „Mir scheint es jetzt wahrlich, ich sei nur deshalb einzig und allein in die alte Heimat auf Besuch gekommen, um dich zu hören.“ (BA 18, S. 65)

In kontinuierlicher Verbreiterung auch des bildlichen Bezugfeldes seiner Selbstdarstellung verknüpft Stopfkuchen das, was er seinen „historischen Sinn“ nennt und was ihn zur akkuraten Rekonstruktion des längst selbst historischen Verbrechens qualifiziert, mit einem Gegenstand, an dem seine Körperform erstmals eindeutig selbst aggressiv konnotiert wird: Sein historischer Sinn sei, berichtet er, von einer aus dem Siebenjährigen Krieg stammenden Kanonenkugel inspiriert worden, die „in [s]eines Vaters Hausgiebel stak und heute noch steckt“ (BA 18, S. 68). Diese Kugel war von der Roten Schanze auf die Stadt abgefeuert worden, und wie diese Kugel wird Stopfkuchen sich am Ende des Romans von der Schanze in die Stadt begeben, um dort so unerwartet wie effektiv das Ergebnis seiner Geschichtsforschungen, die Identität des Mörders, öffentlich preiszugeben. Und als seine Frau schließlich zum Mittagessen bittet, kennzeichnet Eduards ‚Seegeschichte‘ in einem neuerlichen Einschub Stopfkuchens permanente Verschränkung von Verdauen und Erzählen in einen ersten klaren Kontrast zu Eduards Schreiben: „Ich bin von Tische fort – und bei meinem Manuskript geblieben.“ (BA 18, S. 73)

Immer deutlicher stellt der Text nunmehr Verdautes und Erzähltes in einen Zusammenhang mit der ‚Mordgeschichte‘: Im Eßzimmer auf der Roten Schanze steht ein Schrank, den Stopfkuchen, ein leidenschaftlicher Paläontologe, mit „Koprolithen“ angefüllt hat, mit versteinerten Exkrementen urweltlicher Tiere – und nach Tisch, als Valentine sich den beiden Männern eben wieder mit ihrem Strickstrumpf zugesellt hat, inszeniert Stopfkuchen einen Sprechakt, der auf die beiden Zuhörer eine ähnlich dramatische Wirkung hat wie der Stein, den Störzer einst auf Kienbaum geworfen hat: Kraft seiner Fähigkeit, Gehörtes und Gesehenes gewissermaßen ‚peristaltisch‘ zu verarbeiten, habe er, so erklärt er, „beiläufig und fast ohne mein Zutun herausgekriegt [...]: wer Kienbaums Mörder gewesen ist – wer Kienbaum totgeschlagen hat.“ (BA 18, S. 93)

„Feuer auf dem Schiff!“ heißt es unmittelbar danach in der ‚Seegeschichte‘ – und ruhig bleibt nur der Schiffskoch, der als einziger weiß, woher der Brandgeruch stammt: von einem gestrickten Strumpf, den er entsorgungshalber in das Küchenfeuer geworfen hat. In der ‚Mordgeschichte‘ hat Stopfkuchens Frau derweil „ihr Strickzeug weit von sich geschleudert“ (ebd.) – auf die aufgeregten Fragen seiner Zuhörer aber mahnt Stopfkuchen nur, man solle ihm doch nicht „bei jedem dritten Worte ins Wort [fallen], wenn wir bis zum Abendessen mit der

Sache fertig sein sollen“, und empört kommentiert Eduard: „Der Mensch sprach wahrhaftig vom Abendessen wie von der Hauptsache bei der Sache.“ (BA 18, S. 94f.) Dann aber stellt Stopfkuchen sein Publikum vor die Alternative: „soll ich fortfahren, wie ich angefangen habe, oder wünscht ihr einen kurzen Aufschluß in drei Worten?“, und es zeigt sich, daß die Macht des Erzählens inzwischen die der rein lösungsorientierten Neugier überwiegt: „„Fahre fort, Menschenkind!“ mußte ich nun doch rufen, und die Frau sagte, mehr wie je im Banne gehend: ‚Ich kann nichts dagegen machen [...]‘.“ (BA 18, S. 95)

Von hier an beginnen immer mehr Fiktionalitätssignale den Text zu durchziehen. Während die ‚Seegeschichte‘ einen Sturm in Anspielung auf „den *Sturm*, ein Zaubermärchen von William Shakespeare“ (BA 18, S. 101) beschreibt, berichtet Valentine davon, daß in ihrer Kindheit die Knechte und Mägde des Hofes ihr „jedes Orgellied und alles, was sich sonst in der Art auf dem Jahrmarkte kaufen läßt“ (BA 18, S. 106), gebracht haben, um das Kind des vermeintlichen Mörders mit Balladen über hingerichtete Verbrecher zu quälen, und Eduard, mit Stummheit geschlagen, sinniert über die „trivialen Abenteuerhistorien“ seines eigenen Lebens nach (BA 18, S. 109). Stopfkuchen seinerseits berichtet von der Lektüre von Campes *Robinson*, und den Märchen „aus den Gebrüdern Grimm, dem Hans Christian Andersen und dem alten Musäus“ (BA 18, S. 117) – und die ‚Seegeschichte‘ konstatiert in einem neuerlichen Einschub: „Schön Wetter auf See! Wie hätte ich mein Garn aber auch so fortspinnen dürfen, wie es eben geschehen ist, wenn dem nicht so gewesen wäre?“ (BA 18, S. 119) – Die ‚Mordgeschichte‘, so scheint es, ist mit der Entscheidung für das ausführliche Erzählen programmatisch in den Bereich der sprachlichen Illusionsbildung übergetreten.

Die Harmlosigkeit des Märchenhaften aber trägt. Je länger und machtvoller Stopfkuchen von seiner Eroberung der Roten Schanze und Valentine Quakatz erzählt, desto bedrohlichere Konturen entwickelt seine Lust an der Vereinnahmung für seine Umwelt. Als er bei seiner Hochzeit mit Valentine anlangt, bei der die gesamte Stadt an die „Freßnäpfe“ der Roten Schanze zu Gast geladen ist, erzählt die ‚Seegeschichte‘ vom Fang eines Haifisches,

aus dessen Bauche sich aber gottlob diesmal nichts dem Menschen allzu Greuliches entwickelt. Das Vieh hat, naturgeschichtlich ausnahmsweise, keinen Menschen gefressen, hat kein halb verdautes Matrosenbein oder keine, noch auf ein Brett gebundene Kinderleiche in sich. Er hat nur gegessen, was ihm sonst aus der Naturgeschichte als zu seiner Nahrung gehörig geboten wurde [...]. [BA 18, S. 145f.]

Im weiteren Erzählverlauf der ‚Mordgeschichte‘ jedoch zeigt sich Eduards Befürchtung, aus dem Bauch werde sich ‚Greuliches entwickeln‘, im Blick auf Stopfkuchen gerechtfertigt. Stopfkuchen nämlich hat mit Störzers Geständnis eine ‚Nahrung‘ zu sich genommen, die ihm seiner eigenen Ansicht nach naturgeschichtlich überhaupt nicht gehörig ist – Informationen, die die breite literarisch-märchenhafte Schilderung unversehens in das Feld der Sensationsliteratur katapultieren: „Und nun“, klagt Stopfkuchen Eduard gegenüber auf dem Weg

von der Roten Schanze in die Stadt, „versetze dich mal in meine Stimmung, wie ich hier neben dir wandle, mit der Macht und eigentlich auch der höchsten Verpflichtung, diese Idylle heute abend noch in den nächsten Band des neuen Pitaval zu bringen!“ (BA 18, S. 156)

Ab dem Moment, in dem das Stichwort ‚Pitaval‘ fällt, ist in der ‚Mordgeschichte‘ nicht länger von behaglicher Lust an der Kunst des Erzählens die Rede, von ‚Literaturkunde‘, von Märchen und Idylle, sondern ab diesem Moment spricht der Text von Stopfkuchens Ausführungen in Termini der Spannung und des Rätsels, der Unterwerfung, ja sogar der Folter des Zuhörers. „Und wie seine [...] Frau war ich ihm ohne jegliches Wort und Widerwort verfallen,“ schreibt Eduard, „mußte ihn reden lassen, ließ ihn reden und wartete jedesmal, wenn er mal aufhörte, mit innerlichster Spannung, daß er wieder anfangen, [...] zu reden.“ (BA 18, S. 157) Verunsichert von dieser Spannung, schlägt Eduard einen Umweg über das Haus Störzers vor, an dessen Leiche er sich noch einmal der einstigen Teilnahme des ‚alten Freundes‘ vergewissern möchte, „sei deine Rätsellösung auch noch so grimmig“ (BA 18, S. 158) – und gerade am Sarg Störzers löst Stopfkuchen das Rätsel auf tatsächlich grimmige Weise: „Nun [...] macht die Geschichte drüben unter euch dreien aus, ihr drei: Kienbaum, Störzer und Quakatz!“ (BA 18, S. 162)

Die ‚Seegeschichte‘ vermeldet an diesem Punkt Land in Sicht – Eduard aber vergißt die Mitteilung sofort über dem Aufschreiben der letzten Szenen der ‚Mordgeschichte‘, in denen der Text sich noch einmal deren Poetologie zuwendet. In der Kneipe zum ‚Goldenen Arm‘ schließt Stopfkuchen wie jeder andere kriminalliterarische Detektiv auch den Spannungsbogen der Ermittlung mit einem ausführlichen Bericht darüber ab, wie er zu seinem Ergebnis gekommen ist – aber bevor er dies tut, zieht er in das Erzählen eine Metaebene ein, auf der er über das Erzählen selbst spricht:

Was hatte der dicke Schaumann [...] mit Kienbaums Morde und Kienbaums Mörder zu schaffen [...]? Nichts! Gar nichts! Nun, das Schicksal hat’s mir so bestimmt, und ich kann denn weiter nichts dagegen machen, als mir wenigstens die Form vorzubehalten oder auszuwählen. [BA 18, S. 167]

Die bemerkenswerte Feststellung, Stopfkuchen habe mit Kienbaums Mord nichts zu schaffen gehabt, lenkt an dieser Stelle einmal mehr den Blick darauf, daß das Rätsel, das Raabe seinen Lesern im *Stopfkuchen* zu lösen aufgibt, nicht im Dargestellten, sondern in der Darstellung selbst zu suchen ist.²³ Auf der Ebene

²³ Damit erübrigen sich Überlegungen wie die, die Claus-Michael Ort von einem stark auf das Dargestellte fixierten *Realismusbegriff* anlässlich des „Stopfkuchen“ generalisiert: „Realistische Erzähltexte tendieren nicht nur auffallend oft zu Rahmen-Binnen-Erzählungssituationen, sondern scheinen sich auch vielfach nur mühsam ihres Stoffes versichern zu können, und vereinzelt schwingt sich dessen erzählerische Produktion aber auch Verfehlung gar zum eigentlichen Erzählgegenstand auf.“ Ort (wie Anm. 14), S. 25.

des Dargestellten nämlich gibt es durchaus verifizierbare Verbindungen zwischen Stopfkuchen und dem Geschehen um Kienbaums Tod, war doch die Isolation, zu der Quakatz und seine Tochter durch den kollektiven Tatverdacht gegen sie von Seiten der Stadtbevölkerung verurteilt worden waren, Ansatzpunkt der Beziehung zwischen ihnen und dem seiner Dickleibigkeit wegen ebenfalls sozial ausgegrenzten Stopfkuchen und damit Quellgrund der Bedingungen, unter denen er Eduard seine Geschichte erzählt. Richtig ist Stopfkuchens emphatische Abwehr nur auf der Ebene, auf der die Paarbildung aus ‚Kienbaums Mord und Kienbaums Mörder‘ nicht auf Kienbaums Tod selbst verweist, sondern auf das diskursive Feld, in dem die Umstände dieses Todes zu fiktionalen Zuschreibungen geführt haben: Wenn Stopfkuchens Bericht der Wahrheit entspricht, dann kann betreffs des von ihm dargestellten Sachverhalts von Mord und Mörder im juristischen Sinne nicht die Rede sein, da Störzers Steinwurf dann besten- oder schlimmstenfalls eine Körperverletzung mit Todesfolge konstituiert;²⁴ dann aber ist der Mordfall Kienbaum nicht Ursache, sondern Effekt der Konstruktion, die der Stadtklatsch daran angelagert hat, mithin Effekt einer von den grobgerasterten Konventionen des kriminalliterarischen *fast food* deformierten kollektiven Wahrnehmungshaltung, und so tatsächlich ein Phänomen, mit dem der ‚dicke Schaumann‘ konstitutionell nichts ‚zu schaffen‘ hat. Und damit ist auch das ‚Schicksal‘, dem Stopfkuchen hier die Verantwortung für seine Teilhabe an den Begebenheiten um Kienbaums Tod zuzuschieben scheint, ein von Stopfkuchen betont gegen die Logik des Dargestellten eingesetzter Platzhalter für die Instanz, an die er seinen Abschlußbericht adressiert: Für Quakatz und seine Tochter und damit mittelbar auch für Stopfkuchen hatte sich im Fall Kienbaum das Kollektiv der Stadtbevölkerung die schicksalhafte Macht einer durch keinerlei Beweise gestützten Schuldzuweisung an den Bauern von der Roten Schanze angemäht, und nun soll die Bedienung im ‚Goldenen Arm‘, „Meta da hinter der Anrichte“ (BA 18, S. 167f.), Stopfkuchens Verdikt gegen diese Anmaßung in denselben Stadtklatsch einspeisen, der einst Medium der unrechtmäßigen Verurteilung Quakatz’ gewesen war.

Auf der Ebene des Dargestellten kann dieser Schuldspruch gegen die Stadtbevölkerung für sich genauso wenig Legitimität beanspruchen wie die einstige Verurteilung Quakatz’, läßt Raabe es doch programmatisch unentscheidbar, ob ‚die Geschichte‘, die die drei Beteiligten ‚drüben‘ untereinander ausmachen sollen, Geschichte im Sinne der von Stopfkuchen selbst erfundenen Fiktion in der

²⁴ Vgl. dazu Höse (wie Anm. 17) sowie Konstantin Imm und Joachim Linder: Verdächtige und Täter. Zur Zuschreibung von Kriminalität in Texten der ‚schönen Literatur‘ am Beispiel des Feuilletons der „Berliner Gerichtszeitung“, der Romanreihe „Eisenbahn-Unterhaltungen“ und Wilhelm Raabes „Horacker“ und „Stopfkuchen“. In: Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende. Einzelstudien. Teil I. Hg. im Auftrag der Münchener Forschungsgruppe „Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770–1900“ von Günter Häntzschel, John Ormrod und Karl N. Renner, Tübingen 1985 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 13), S. 21–96.

Tradition des Märchens oder in dem der Faktenkolportage von der Art der Pitaval-Publikationen ist. Die Wahrheit, um die es hier geht, „ist letztlich eine Funktion der Schaumannschen Redemacht, ein Derivat erzählerischer Gewalt“,²⁵ und als solche Instrument einer rezeptionsästhetischen Strategie, die ihre Überzeugungskraft allein auf die Darstellungsebene entfaltet. Raabe wendet das Genußmittel ‚Geschichte‘ mit demselben Vertrauen in die Selbstevidenz des Erzählprozesses auf den Leser an, mit dem die frühmoderne Justiz einst den Verdächtigen dem Prozeß kalkulierter körperlicher Mißhandlung unterwarf. Nicht zufällig ist die letzte von Stopfkuchens quälenden Retardationen in eine entsprechende Formulierung gefaßt – „Der Folterer klopfte mit dem Hammer an die Daumenschrauben – nein, er klappte mit dem Deckel seines Kruges“ –, der zufolge das Bild der Folter zudem nicht etwa von Stopfkuchen selbst, sondern von seinem Zuhörer Eduard beschworen wird: Wer, wie Eduard, in Stopfkuchens besonderer „Schöne-Geschichten-Erzählweise“ (BA 18, S. 167) vor allem die Verweigerung der teleologischen Effektivität jener Kriminalgeschichten rezipiert, die in der periodischen Presse zum schnellen Verzehr laden, gesteht über die Assoziation des Erzählers mit dem ‚Folterer‘ die Schuld gefährlich korumpierter Lesegewohnheiten und damit eine Mitschuld an dem Verbrechen ein, das die Stadtbevölkerung durch ihre kollektive Schuldzuschreibung an Quakatz begangen hatte – kein Wunder, daß Eduard am Ende so ‚behutsam‘ aus der zentraleuropäischen Kulturlandschaft in das barbarische afrikanische Exil ‚verduftet‘, als hätte er selbst Kienbaum totgeschlagen.

Schon die Tatsache aber, daß Eduard für Stopfkuchens Erzählen so notwendig ist wie Watson für die Ermittlungen Sherlock Holmes‘, läßt darauf schließen, daß die hier angedeutete Antagonisierung zweier unterschiedlicher Modelle impliziter Leserschaft zum Gegensatz zwischen negativ konnotierter korumpierter und positiv konnotierter literarisch kultivierter Rezeptionshaltung ihrerseits in die Irre führt. Der Ermittlungsprozeß nämlich, den Raabe auf der Darstellungsebene seines Romans inszeniert, bedient sich durchweg eben jenes konjekturalen Paradigmas der kriminalistischen Deduktion, das der sensationsorientierten Kriminalerzählung der periodischen Massenpresse den Erfolg einer leicht erlernbaren Gebrauchsanweisung der Ermittlung durch Lektüre einträgt. Der Unterschied besteht allein darin, daß der Prozeß, der sich entlang einer dargestellten Handlung vollzieht, nur der Parameter zu bedürfen scheint, die im Rahmen dieser Handlung in den Text eingespeist werden, während der Prozeß, der selbstreflexiv die Bedingungen des Darstellens ermittelt, a priori Faktoren außerhalb dieser Handlung mit einbezieht – Faktoren, die im Fall von Stopfkuchens Erzählung keineswegs auf superiores Faktenwissen gründen, sondern auf der Souveränität, mit der er seine Lust am

²⁵ Claudia Liebrand: Wohltätige Gewalttaten? Zu einem Paradigma in Wilhelm Raabes „Stopfkuchen“. In: JbRG 1997, S. 85; vgl. auch Johannes Graf und Gunnar Kwisinski: Heinrich Schaumann, ein Lügenbaron? In: JbRG 1992, S. 194–213.

Genuß, an der schmückenden Abschweifung, der bedeutungsschwangeren literarischen Anspielung, der Strahlkraft der kunstvoll dargebotenen Illusion kraft seiner Leibesfülle als Maßstab seiner eigenen Wahrnehmung absolut setzt und damit eine Oppositionsbildung zwischen Individuum und juristischer Ordnungsmacht aufruft, die zum Zeitpunkt seines Erzählens selbst bereits Bestandteil der Literaturhistorie ist: Goethe hatte 1771 im *Götz von Berlichingen* die Ablösung der auf dem individuellen Charisma des jeweiligen Herrschers aufruhenden Rechtskultur der frühen Neuzeit durch die gesichtslose Bürokratie juristischer Statthalterschaft beklagt, diesem Verlust die Autorität des genialen Dichters gegenübergestellt und mit dieser Strategie einen Topos begründet, an den Stopfkuchen hier bruchlos anschließt, ohne ihn dabei je explizit aufzurufen – einen Topos allerdings, dessen historische Verankerung an sich bereits den restriktiven Charakter des uneinholbar Vergangenen impliziert.

So gilt es im *Stopfkuchen* auch nicht einfach die Ermittlung der Reflexionsinkompetenz der ‚Anderen‘, sondern vielmehr diejenige der Möglichkeiten literarischen Schreibens unter Bedingungen, unter denen ‚Realismus‘ längst schon eine mimetische Bezugnahme auf die Grundkonfiguration der Beziehung zwischen Literatur und Massenmedien des ausgehenden 19. Jahrhunderts einschließt. Der ideale Leser des *Stopfkuchen* ist nicht einfach derjenige, der sämtliche literarischen Anspielungen zu entziffern und infolgedessen den Täter dieses besonderen ‚Whodunnit‘ schon am Anfang zu identifizieren vermag, so daß er fortan dem Gang des Erzählens genußvoll folgen und am Ende das um flüssigen Nachschub ersuchende Klappern von Stopfkuchens Krugdeckel in das Klappern von Buchdeckeln übersetzen kann, mit dem er den Nachschub ‚echter‘, angemessen als Ganzem gebundener Literatur fordert; der ideale Leser begreift vielmehr das Feld des dargestellten Essens, seiner Rituale und physiologischen Grundierung als von Raabe immer neu geschärftes Instrumentarium einer erzählerischen Genußkultur, die die Notwendigkeit, gleich den Verfassern flachster Sensationskolportagen für Geld schreiben zu müssen, in der sprechend benannten Wirtschaft zum ‚Goldenen Arm‘ zu einer ‚Anrichte‘ erhebt, über die sie ihren Stoff buchstäblich auf die ‚Meta‘-Ebene antiteleologischer Differenzierung heben kann.

Der Konflikt zwischen zwei Modellen impliziter Leserschaft, der im Stopfkuchen ausgetragen zu werden scheint, ist also am Ende kein Konflikt, sondern eine konstruktive und sich letztlich ohne den Snobismus bildungsbürgerlichen Elitarismus’ artikulierende Standortbestimmung des Schreibens im historischen Spannungsfeld zwischen Wahrung und Fortsetzung kostbarer, um den scheinbar zweckfreien Wert ‚Kultur‘ organisierter Literarizität – die von Stopfkuchens Koprolithen immerhin nicht zum appetitlichsten repräsentiert wird – auf der einen Seite und der bewußten und keineswegs nur abschätzigen Realisation von deren faktischer Zweckbindung im weitesten Sinn auf der anderen Seite. Stopfkuchens narzißtische Lust an seiner diskursiven Breite ist so wenig eindeutig positiv konnotiert, wie Eduards verstörte Reaktion auf die Demontage seiner Identifika-

tionsparameter eindeutig negativ konnotiert ist, und wenn die Fixierung des von Raabe unterstellten durchschnittlichen Lesers der periodischen Massenpresse auf die vorverdaute Kausallogik der gängigen Kriminalerzählung auch ästhetische Magengeschwüre zu provozieren scheint, so mutet darum doch auch die Fixierung Stopfkuchens auf immer mehr und noch mehr gutes Essen nicht wirklich wesentlich kultivierter an. Es hieße, den literarischen Realismus und dabei vor allem Raabe grundlegend zu unterschätzen, wollte man ersteren noch immer als stets affirmativen Diskurs der eigenen ästhetizistischen Kanonisierung lesen. Wenn Raabe, zeit seines Lebens davon überzeugt, daß der *Stopfkuchen* sein bestes Buch sei, Max Adler gegenüber 1907 diesen Anspruch mit dem Wort begründet, dort habe er „die menschliche Kanaille am festesten gepackt gehabt“ (BA, Erg.-Bd. 2, S. 224), dann meint die ‚Kanaille‘ nicht einfach den konsumistisch deformierten Leser, sondern denjenigen, der die Bedeutung der dialektischen Beziehung zwischen empirischen Publikationsbedingungen und literarischer Fiktion unterschätzt. Kunst nämlich verdient ihren Namen nicht allein aus ihrem ästhetischen Anspruch, sondern aus dem Einfluß, mit dem sie, selbst empirisch gesättigt, die empirische Existenz ihrer Rezipienten zu relativieren vermag – und damit die Grenze zwischen dem Banalen und dem Schönen a priori unterläuft: Im April 1907 beschließt Raabe ein Gespräch mit Max Brahn über den *Stopfkuchen* damit, daß, wie Brahn berichtet,

Wilhelm Raabe mir einen Spruch mitgab, der – wie er sagte – über allen seinen Werken schwebe und der vielleicht in unserer Zeit die größte und eine wörtlichere Bedeutung hat als damals.

Über alle körperliche Not setze sich der Mensch im Grunde leicht hinweg. Nicht das sei das letzte und wichtigste Gebet, zu sagen „unser täglich Brot gib uns heute“ – selbst das könne jeder Glaube entbehren, dem das wichtigste aller Gebete in Erfüllung gehe, das da laute:

„Unsere tägliche Illusion gib uns heute!“ [BA, Erg.-Bd. 2, S. 258]