

Roland Borgards

## Katze, Hund und Bradypus

Raabes „Stopfkuchen“ als Tiergeschichte\*

Es gibt Geschichten, in denen sich Tiere schon auf den ersten Blick und schon oft im Titel als zentrales Personal der Erzählung zu erkennen geben – so etwa in Melvilles *Moby Dick*, in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*, in den *Forschungen eines Hundes* von Franz Kafka oder der Satire *Herr und Hund* von Thomas Mann. Neben diesen offensichtlichen gibt es aber auch heimliche Tiergeschichten. In ihnen stehen die Tiere zwar weder im Titel des Textes noch im Vordergrund der erzählten Ereignisse. Aber dennoch sind die Tiere in ihnen in zweifacher Weise von Bedeutung. Zum einen lassen sich solch heimliche Tiergeschichten von der Frage des Tieres her interpretatorisch erschließen. Und zum anderen bieten sie ihrerseits Interpretationen zu einer Kulturgeschichte des Tieres. Raabes *Stopfkuchen* ist eine solche heimliche Tiergeschichte.

Ein Beleg für eine solche Lesart ergibt sich schon daraus, dass Raabes Roman die Tiere gleich auf drei Ebenen ins Spiel bringt. Zunächst einmal lässt sich eine bemerkenswerte Fülle von Tieren und Tierarten feststellen, mit denen Raabe die erzählte Welt seiner *See- und Mordgeschichte* bevölkert: Da finden sich autochthone und exotische Vögel (S. 15),<sup>1</sup> Kuckuck (S. 16, 20), Grasmücke (ebd.), Spatzen (S. 40, 52), Lerchen (S. 49), Eulen (S. 127) und der „Vogel Strauß“ (S. 28); da gibt es Schmetterlinge (S. 32), Grillen (S. 40) und Feldgrillen (S. 181), Fliegen (S. 41), Bienen (S. 171) und Mäuse (S. 88), genauer Hausmäuse (ebd.), Feldmäuse (ebd.) und Hamäuse (ebd.); da tauchen Igel auf (S. 20), Hasen (ebd.),

---

\* Vortrag zur Jahrestagung der Raabe-Gesellschaft am 9. September 2006 im Wilhelm-Raabe-Schulzentrum Eschershausen.

<sup>1</sup> „Stopfkuchen“ wird zitiert nach *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke*. Bd. 18, Göttingen, 2., durchges. Aufl. 1969. Zitate aus diesem Band der „Braunschweiger Ausgabe“ werden im laufenden Text mit der Seitenzahl in Klammern nachgewiesen. – Ich verzichte im Folgenden auf eine beiläufige Diskussion der Forschung zum Roman und verweise nur auf die knappe und prägnante Skizze der wichtigsten Forschungsbeiträge der letzten 25 Jahre zum „Stopfkuchen“ bei *Ulrike Landfester*: Das Genuß-Verbrechen. Spätrealistische Bildungskritik in Wilhelm Raabes Roman „Stopfkuchen“. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft [im Folgenden: JbRG] 2005, S. 35–52, S. 36–38, deren Aufsatz selbst einen wichtigen Beitrag zur Einordnung des Romans in das Genre und die Geschichte des Kriminalromans liefert. Mit dem Beitrag von *Jean Royer*: Köter, Kater und Katze in Raabes „Stopfkuchen“. In: Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981). Hg. von Leo A. Lensing und Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981 [recte: 1982], S. 299–323, teilt die von mir im Folgenden vorgestellte Lektüre fast alle Textbelege und fast kein Argument.

Lurken (S. 32), Frösche (ebd.), Schnecken (ebd.), Wasserkäfer (ebd.) und Wasserjungfern (ebd.); da erscheint Vieh (S. 32, 50, 58, 85) bzw. Stallvieh (S. 39) oder Federvieh (S. 58), im einzelnen Pferd (S. 42), Esel (ebd.), Gaul (ebd.) sowie Kaninchen (S. 86), Ziegen (S. 86, 142, 159), Schweine (S. 159), Ochsen (S. 191), Schafe (S. 25), Hühner (S. 39, 52, 58), Enten (S. 39, 52), Gänse (ebd.) und Tauben (S. 58); da wird von Giraffen erzählt (S. 22, 96, 116), von Löwen (S. 22, 51), Elefanten (S. 2, 96, 116), Nashörnern (S. 96, 116), wilden Eseln (S. 116) und einem Haifisch (S. 145); da schnurren Kater (S. 52, 87, 152), Katze (S. 52), Hauskatze (S. 161) und Miezechen (S. 175), da findet sich ein Mammut (S. 76, 99, 111, 178), ein *Bradypus* bzw. Faultier (S. 22, 82), gar ein Riesenfaultier (S. 123, 131, 180) und *Olimsfaultier* (S. 169); und schließlich drohen immer wieder „Haus- und Hofkötter aller Sorten und Gattungen“ (S. 24), bellen „Bulldoggen, Fleischer- und Schäferhunde“ (S. 200); und Heinrich Schaumann, genannt Stopfkuchen, zu Füßen sitzt zumindest einmal „ein ruhiger, verständiger, alter Spitz“ (S. 52).

Neben dieser expliziten Zoologie nutzt Raabes Text auf einer zweiten Ebene Tiere immer wieder zur Charakterisierung einzelner Personen. Heinrichs Eltern etwa sind ein „Zaunkönigspaar“ (S. 26), gemessen an dem ihr Sohn nur einem untergeschobenen „Kuckucksei“ (ebd.) entschlüpft sein kann; sein Lehrer ist ein „Rindvieh“ (S. 28) und ein „Kochinchinaknarrhahn“ (S. 121); seine Mitschüler sind „Esel“ (S. 27), „arme[] Hasen“ (S. 120) bzw. „Feldhasen“ (S. 70), bisweilen auch „europäisch gezähmte[] Esel[], Affen und Rhinozerosse[]“ (S. 116), die Schulklasse erscheint entsprechend als eine „Affenrepublik“ (S. 89); und der Landbriefträger Störzer wird von seinem Peiniger und späteren Totschlagopfer<sup>2</sup> Kienbaum als „Storzhammel“ (S. 187, 191), „Hammel“ (S. 199), „Teckelhund“ (S. 192) und „Blödbock“ (ebd.) beschimpft.

Schließlich spielt der Text auf einer dritten Ebene mit einer Serie von Verweisen auf andere offene und heimliche Tiergeschichten, so auf August von Platens Lustspiel *Die verhängnisvolle Gabel* mit seinem arkadischen Schäfer namens „Mopsus“ (S. 7), auf François Levaillants *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique* (vgl. z. B. S. 18) und Johann Heinrich Campes *Reisebeschreibungen* (vgl. S. 22), auf Friedrich Rückerts Gedicht *Des Hahn Gockels Leichenbegängnis* (vgl. S. 33, 165), auf Goethes *Reineke Fuchs*, Perraults und Tiecks *Gestiefelten Kater* (vgl. S. 52), auf den biblischen Noah mit seiner Tier-Arche (vgl. S. 75, 80, 99, 114, 152), auf Gotthilf Heinrich von Schuberts *Lehrbuch der Naturgeschichte* (vgl. S. 82) und James Fenimore Coopers *Lederstrumpf* (vgl. S. 121), auf Goethes *Faust*, der in der Studierzimmerszene einen spekulierenden Kerl mit einem „Tier auf dürrer Heide“ (S. 130) vergleicht, auf Andersens Märchen von *Schlammkö-*

<sup>2</sup> Auf den Rechtsverhalt des Totschlages (nicht Mordes) hat als erster *Karl Höse*: Juristische Bemerkungen zu Raabes „Stopfkuchen“. In: *JbRG* 1962, S. 136–146, verwiesen.

nigs Tochter mit seiner „Prinzeß Schwanhilde“ (S. 140) und auf Schillers Ballade *Die Kraniche des Ibykus* (vgl. S. 176).

Der Spuren sind also genug, die Raabe in das wunderbare Reich der Tierwelt legt. Doch genügt die schiere Dichte dieser Spuren noch nicht, um aus der *See- und Mord-* auch eine veritable, wenn auch heimliche *Tiergeschichte* zu machen. Dazu bedarf es zudem einer spezifischen Bearbeitung des thematischen Materials, dank der die Frage nach dem Tier zugleich als Frage nach der menschlichen Kultur gestellt wird. Raabe gelingt dies, indem er das Tier über offene und verdeckte Formen der Gewalt<sup>3</sup> – von Krieg, Delinquenz bis zu Herrschaft, Erziehung und Züchtung – mit der Begründung kultureller Ordnungen verknüpft. Im Tier, so lässt sich das Folgende vorab auf eine These bringen, erweist Raabe, dass Kultur konstitutiv auf die Gewalt bezogen ist, deren Bann sie betreibt. Diese These vom Tier als Figuration eines kulturellen Gewaltenbanns möchte ich in zwei Anläufen plausibel machen. Zum einen soll mit Blick auf die Hunde herausgearbeitet werden, wie diese an der Etablierung der kulturellen Ordnung des Romans beteiligt sind; zum anderen lässt sich mit Blick auf die Menschen zeigen, wie deren kulturelle Position markiert ist durch die ihnen zugesprochenen Tiernamen und Tiergestalten.

Bei der Analyse dieser narrativen Konstellation arbeite ich mit zwei etablierten Begriffen – theriomorph und theriophor – und führe einen dritten neu ein: die Theriotopologie. Die Religionshistoriker haben mit Blick auf Götter, die als Tiere auftreten, aus dem Griechischen ‚ther‘ für ‚wildes Tier‘ und ‚morphos‘ für ‚Gestalt‘ das Adjektiv ‚theriomorph‘ gebildet, d. h.: tiergestaltig. Ähnlich nutzen auch die Linguisten das griechische ‚ther‘ zu einer Begriffsbildung; sie verknüpfen es mit ‚phoros‘, ‚tragend‘ zu dem Adjektiv theriophor, d. h.: Tiernamen tragend. In Analogie zu diesen beiden Wendungen lässt sich ein dritter Begriff bilden, der ‚ther‘, das Tier, mit ‚topos‘, dem Ort, verbindet zu einer Theriotopologie, d. h.: zu einer – in Anlehnung an Michel Foucaults Heterotopologie<sup>4</sup> konzipierten – Wissenschaft von der Ordnung der Tiere im Raum der Kultur.<sup>5</sup> Warum diese Wendung dem gängigen Begriff einer ‚Zoologie‘ mit Blick auf eine

<sup>3</sup> Zur Frage der Gewalt – und zur Tatsache, dass Schaumann nicht einfach Objekt, sondern selbst tätiges Subjekt der Gewalt ist – vgl. die treffenden Analysen von *Claudia Liebrand*: Wohltätige Gewalttaten? Zu einem Paradigma in Raabes „Stopfkuchen“. In: JBRG 1997, S. 84–102, und *Helmut Mojem* und *Peter Sprengel*: Wilhelm Raabe: Stopfkuchen – Lebenskampf und Leibesfülle. In: Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1992, S. 350–386, S. 369 u. passim.

<sup>4</sup> Vgl. *Michel Foucault*: Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt/Main 2005; *Michel Foucault*: Des espaces autres. In: *Ders.*: Schriften in vier Bänden. Frankfurt/Main 2001–2005, Bd. 4, S. 931–942.

<sup>5</sup> Nicht zu verwechseln mit der Theriologie, der Lehre von den Säugetieren als einem etablierten Spezialgebiet der Zoologie.

Analyse von Raabes Roman vorzuziehen ist, soll im Folgenden nachvollziehbar gemacht werden.

### *1. Theriotopische Ordnung: Die Hunde*

Schon früh im Roman gelangt Raabes in die Ferne segelnder Erzähler Eduard zum topographischen Zentrum seines Berichts, zur Roten Schanze, diesem „alten, herrlichen Kriegs- und Belagerungs-Aufwurf“ (S. 23), der nun, in nachkriegerischen Zeiten, den Quakatzschen Bauernhof beherbergt. Die Rote Schanze ist, mit Michel Foucault gesprochen, eine Heterotopie: ein Ort, der zwar real ist (das unterscheidet ihn von einer Utopie), der aber doch von dem Raum normaler Kultur abgetrennt ist (das verbindet ihn mit der Utopie). Die Rote Schanze ist kein Nicht-Ort, kein U-Topos, aber doch ein anderer Ort, ein Hetero-Topos.

Die Grenzen zwischen dem kulturellen Normalraum, der in Raabes Roman aus der Stadt und dem sie umgebenden Land besteht, und dem abgetrennten Ausnahmeraum der Roten Schanze, werden zunächst durch die Eigenheiten der Kriegsarchitektur gezogen: „Da stieg sie auf im wohlerhaltenen Viereck. Nur durch einen Dammweg über den tiefen Graben mit der übrigen Welt in Verbindung!“ (ebd.) Der heterotopische Ort ist zwar einerseits von seinem Umraum durch Mauer und Graben getrennt, andererseits existiert aber mit dem Dammweg auch eine „Verbindung“. Es herrscht Verkehr zwischen dem Raum der Kultur und den in sie eingelagerten Heterotopien – im Falle von Raabes Roman heißt dies zunächst genauer: Postverkehr. Dieser Verkehr ist streng beschränkt: Es gibt genau einen Weg hinein und hinaus, nicht deren mehrere. Und dieser Verkehr wird scharf überwacht: Dafür sorgen die Hunde.

Schon bei der ersten erzählten Annäherung Eduards an die Rote Schanze, bei der er – noch als junger Kerl – im Auftrag des Landbriefträgers Störzer Post auf die sogenannte „Quakatzenburg“ (S. 50) bringen soll, blockiert Valentine nur dank der Hunde den Dammweg, diese einzige Verbindung mit der übrigen Welt:

„Was willst du von uns, dummer Junge?“ höre ich nun ein feines Stimmchen, das gar böse tut, und zwar inmitten des Gekläffs von einem halben Dutzend vor Wut und Gift außer sich geratener Haus- und Hofkötter aller Sorten und Gattungen. [S. 24]

Gleich bei ihrem ersten Auftritt verknüpft Raabe die Hunde mit einer wirkmächtigen Tradition staatsrechtlicher Metaphorik. Denn schon Platons *Politeia* kommt bei der Frage, „welche und was für Naturen geschickt seien zum Bewachen des Gemeinwesens“, auf den Hund. Die Hunde, so Platon, versammeln drei Eigenschaften, derer es zur Erfüllung dieses Wächteramtes bedarf. Erstens eignen sie sich dank ihrer körperlichen Disposition, insofern sie „scharfe Sinne haben, um wahrzunehmen, und Gelenkigkeit, um dem Wahrgenommenen nachzusetzen, und

[...] Stärke, wenn es gilt, mit dem Ergriffenen zu kämpfen.“<sup>6</sup> Zweitens sind sie leidenschaftlich, und die Leidenschaft mache „jede Seele gegen alles furchtlos und unbezwinglich“.<sup>7</sup> Diese beiden Eigenschaften zusammen begründen für Platon die Stärke der Hunde, man könnte auch sagen: ihre Gewalt. Nun liegt in dieser Gewalt ein Problem. Denn wie können die Wächter, so fragt Platon, „wenn sie so beschaffen sind, verträglich gegeneinander sein und gegen die übrigen Gemeindemitglieder?“<sup>8</sup> Ein Wächter dient also dazu, eine dem Gemeinwesen drohende Gewalt mit der eigenen, überlegenen Gewalt abzuwehren. Damit wird zwar einerseits Gewalt ausgeschlossen (die Gewalt des andrängenden Feindes), andererseits zugleich aber auch Gewalt eingeschlossen (die Gewalt des abwehrenden Wächters). Ja, mehr noch: Die eingeschlossene Gewalt muss aus Gründen der Staatssicherheit stets größer sein als die ausgeschlossene Gewalt. Wie aber lässt sich die Gewalt, deren Einschluss für die Konstitution eines Gemeinwesens offenbar unumgänglich ist, ihrerseits so reglementieren, dass sie sich nur nach außen richtet, nicht aber nach innen, gegen die anderen Wächter und gegen die Bewachten?

Zur Beantwortung dieser Frage bringt Platon nun die dritte Eigenschaft der Hunde ins Spiel, dank der sie sich von anderen starken, leidenschaftlichen, gewaltbereiten Tieren unterscheiden, denn es sei „von Natur ihre Art [...], gegen Vertraute und Bekannte so sanft wie möglich zu sein, gegen Unbekannte aber das Gegenteil.“<sup>9</sup> Für Platon erweist sich der Hund damit als philosophisches Tier (und umgekehrt der Philosoph als der eigentliche Wächter des Staates), insofern sich der Hund bei diesem Verhalten nicht davon lenken lässt, ob die bekannte Gestalt zuvor freundlich zu ihm gewesen ist oder ob die unbekanntere unfreundlich auftritt, sondern einzig und allein danach „unterscheidet [...], daß er die eine kennengelernt hat, die andere nicht.“<sup>10</sup> Der Hund agiert also mit der fundamentalen philosophischen Opposition von, wie Platon sagt, „Wissen und Nicht-Wissen“<sup>11</sup> und übersetzt diese in die fundamentale politische Opposition zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen Freund und Feind. Diese Unterscheidung steuert sein Verhalten: Auf der Seite des Wissens, des Eigenen, des Freundes unterbleibt die Gewalt; auf der Seite des Nicht-Wissens, des Fremden, des Feindes kommt sie zum Tragen.

Wenn Raabe an den einzigen Übergang von der bürgerlichen Welt in den Raum der Roten Schanze, an der erzählten räumlichen Grenze zwischen Topographie und Heterotopie ein halbes Dutzend Haus- und Hofkötter als „Wacht-

---

<sup>6</sup> *Platon*: Sämtliche Werke, Berlin 1940, Bd. 2, S. 68.

<sup>7</sup> Ebd., S. 69.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 70.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

mannschaft“ (S. 35 und öfter) platziert, dann knüpft er damit an die von Platon initiierte Tradition einer politischen Hundemetaphorik an, lässt dabei jedoch zugleich einige gängige, mit Fragen der Gewalt verknüpfte Oppositionen kollabieren. Dies lässt sich an vier Punkten zeigen:

Erstens: Die politische (und auch die juristische und pädagogische) Theorie arbeitet immer wieder mit der Unterscheidung zwischen legitimer Gewaltandrohung und zu vermeidender Gewaltanwendung. Bei Raabe erkennen die philosophischen Hunde der Quakatzburg in Eduard einen Fremden, gegen ihn richten sie, mit Platon gesprochen, ihre „scharfen Sinne“, ihre „Stärke“, ihre „Leidenschaft“.<sup>12</sup> Die Formulierungen des Erzählers machen dabei deutlich, dass mit den Hunden nicht nur eine Drohung von Gewalt verbunden ist, sondern immer zugleich auch deren Anwendung: „Und sie lassen es nicht bei dem Blaffen und Zähnegefletsch. Sie fahren mir nach der Hose und springen mir gegen die Kehle.“ (S. 24) Letztlich wird hier die Differenz zwischen Androhung und Anwendung, zwischen Potentialität und Aktualität der Gewalt grundsätzlich in Frage gestellt, insofern die Hunde an der Seite Valentines stets beides verkörpern: die Tendenz zur Aktualisierung – wieso vom Gebell über das Hosenschnappen nicht übergehen zum Wadenbiss, warum vom Zähnegefletsch über den Kehlsprung nicht weiter zum Todesbiss? – und zugleich die Zurückhaltung in einer bloßen Potentialität, kommt doch niemand im Verlauf des Romans durch einen Hund tatsächlich zu Schaden. Schon der erste Auftritt der Hunde macht also deutlich, dass Raabe der Möglichkeit, zwischen legitimer Gewaltandrohung und zu vermeidender Gewaltanwendung streng zu unterscheiden, skeptisch gegenübersteht. Die Drohung impliziert nicht nur die Möglichkeit, sondern die Wirklichkeit der Anwendung.<sup>13</sup> Deshalb ist die Drohung selbst schon Gewalt.

Zweitens: Die politische Theorie nutzt die Frage der Gewalt, um einen Unterschied zwischen Kriegszustand und einem zivilen Status der Gesellschaft zu machen. Im Krieg herrscht Gewalt; Staatlichkeit und Rechtlichkeit hingegen sollen sie einhegen. Gegen diese Unterscheidung inszeniert Raabes Roman den Kultur- als einen Kriegszustand. Und auch hierfür nutzt er die Hunde. Heinrich spricht es angesichts Valentines auf dem Dammweg Eduard gegenüber am Tag ihres Schulabschlusses aus:

„Da ist sie! Mitten unter ihrem Kriegsvolk. Nun höre und sieh nur die Hunde, wie sie hier herüberblaffen und uns die Zähne zeigen! Famose Köter! Wenn ich an irgend etwas im Leben meine Freude habe, so sind sie es. Nu guck nur, wie gut sie die Parole gefaßt haben und wie sie es verstehen, alles unnötige Pack vom Tinschen Quakatz und von der Roten Schanze abzuwehren. Sag selber: hätte der lächerliche Musjeh in franzö-

<sup>12</sup> Alle Zitate ebd., S. 68–70.

<sup>13</sup> Vgl. zu diesem Argument auch *Jacques Derrida*: Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“. Aus dem Französischen von Alexander García Düttmann, Frankfurt/Main 1991, S. 12f.

sischen Diensten, der Herr Graf von der Lausitz, der Herr Prinz Xaver von Kursachsen, den Wall da drüben besser spicken können als der Bauer Quakatz?“ [S. 34f.]

Raabes Roman bezieht sich immer wieder auf Fragen der Kriegsarchitektur. Indem er die Hunde als „Kriegsvolk“ bezeichnet, verbindet er die militärische Raum- und Bauordnung mit einer militärischen Zoologie, die auf die lange Geschichte der Kampf- und Kriegshunde verweist.<sup>14</sup> Heinrich beschreibt die Hunde dabei nicht nur in einer bloß metaphorischen Weise über den Krieg, sondern sieht in ihnen vielmehr die Potenzierung des Kriegerischen, erscheinen ihm doch die Köter „famos“, die realen Kriegsherren im Vergleich dazu als lächerliche Gestalten. So transformiert der Roman mittels der Hunde den Krieg von einem vergangenen, historischen und zeitlich begrenzten Ereignis zu einem dauerhaft die zivile Gesellschaft grundierenden Gewaltverhältnis. Jedes Wächteramt, jede Grenzüberwachung zur Abwehr von „unnötigem Pack“ stellt den Krieg in die nur scheinbar befriedete Normalkultur hinein.

Drittens: Platon leitet die wichtigste Eigenschaft seiner Hunde, ihr philosophisches Vermögen, zwischen Eigenem und Fremdem zu unterscheiden, aus der Natur ab: „Denn du weißt doch von den edlen Hunden, daß das von *Natur* ihre Art ist“.<sup>15</sup> Folgt man diesem Argument, dann bieten die Hunde eine natürliche Stabilitätsgarantie der politischen Freund-Feind-Unterscheidung; oder noch schärfer formuliert: kulturelle Differenzen entstehen aus den natürlichen Anlagen des Hundes. Platon blendet damit vollkommen aus, was in der vergleichenden Tiergeschichte immer wieder hervorgehoben wird: die besondere Lernfähigkeit der Hunde, ihre Empfänglichkeit für eine kulturelle Zurichtung. Nach *Brehms Tierleben* etwa, das für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts das Wissen vom Tier bündelt, sind die Hunde „sorgfältiger Erziehung“<sup>16</sup> besonders zugänglich; an ihnen, so Brehm, „hat der Mensch sich als Schöpfer erwiesen, auf sie einen Theil seiner eigenen Fähigkeiten und Eigenschaften vererbt, sie für die verschiedenartigsten Abstufungen einer und derselben Dienstleistungen gestaltet und gemodelt.“<sup>17</sup> Die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem, die der Gewalt der Hunde eine spezifische Richtung gibt, erscheint aus dieser Perspektive als das Ergebnis eines kulturellen Lernprozesses. In diesem Sinne argumentiert auch Raabes Roman, der die Gewalthandlungen der Hunde stets an die Befehlsgewalt Valentines bindet. So beschreibt es Heinrich: „Nu guck nur, wie gut sie [die Hunde, R.B.] die Parole gefaßt haben“ (S. 34). So beschreibt es auch Eduard: „Fräulein Valentine wendet sich zu ihrer vierbeinigen Wachtmannschaft,

<sup>14</sup> Vgl. z. B. *Erhard Oeser*: Hund und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung, Darmstadt 2004, S. 92–100.

<sup>15</sup> *Platon* (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 70 (meine Hervorhebung).

<sup>16</sup> *Alfred Edmund Brehm*: Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Kolorierte Ausgabe, Leipzig 1882–1887, Bd. 1, S. 17.

<sup>17</sup> *Ebd.*, S. 617f.

das heißt, sie hebt die Faust gegen sie und schüttelt dieselbe dann gegen die lachende, freundliche Sommerlandschaft jenseits des Grabens. Das bedeutet, daß das Vieh noch weniger als sonst jemandem ungestraft den Eintritt in das Bollwerk des Grafen von der Lausitz gewähren soll.“ (S. 39)<sup>18</sup> Und so beschreibt es schließlich Valentine selbst: „War es nicht schlimm, daß ich selber als so junges Kind die Hunde habe mit bössartig gegen die armen Menschen machen müssen?“ (S. 105) In Raabes Roman folgen die Hunde bei ihrer Freund-Feind-Unterscheidung also nicht einfach ihrer Natur, sondern zunächst einer „Parole“; es sind sodann nicht die Hunde, sondern ihre Herrin, die mit geballter Faust der Gewalt die Richtung „gegen die [...] Sommerlandschaft jenseits des Grabens“ weist; und es ist schließlich Valentine selbst, welche die Hunde überhaupt erst bössartig „machen“ muss, welche die Hundegewalt nicht nur ausrichtet („gegen die armen Menschen“), sondern auch in ihrem Charakter („bössartig“) produziert. Während also bei Platon die abwehrende Gewalt der Hunde als natürliche Handlung legitimiert wird, wird sie von Raabe als Effekt einer kulturellen Zurichtung problematisiert.

Viertens: Gewalt grenzt in der Regel nicht einfach zwei Räume voneinander ab, sondern markiert zugleich eine wertende Hierarchie von Innen und Außen, mit Platon gesprochen: zwischen Eigenem und Fremdem. Raabe inszeniert diesen Gegensatz mittels der Hunde als ein instabiles Vexierbild. Vom Erzähler her betrachtet ist die Stadt und ihr kultureller Umraum das Eigene, das Innere; die Rote Schanze erscheint demgegenüber als das Ausgegrenzte, als das Fremde. Von den Hunden her betrachtet verhält es sich genau umgekehrt: Die Rote Schanze ist das Eigene, Innere, Bekannte, das es von der äußeren Gefahr zu beschützen gilt und von dem die andrängende Gewalt der Stadt- und Landbewohner ausgegrenzt werden muss. Durch die narrative Verkantung zweier Erzählperspektiven, der Perspektive Eduards und der Perspektive Heinrichs, gelingt Raabe das Kunststück, beide Bestimmungen eines Innen und eines Außen gleichermaßen zu forcieren. Zwischen diese beiden Perspektiven – und das heißt auch: zwischen die beiden Jugendfreunde – stellt Raabe die Hunde; an ihrem Gebläff kippt das Bild. Entsprechend wird Heinrichs allmählicher Seitenwechsel – vom städtischen Normalraum in den heterotopischen Ausnahmeraum – schrittweise von den Hunden beglaubigt.<sup>19</sup>

Dies beginnt, als Heinrich ein erstes Mal den trennenden Dammweg im Zuge einer kämpferischen Auseinandersetzung überquert, die er an der Seite Valentines

<sup>18</sup> Vgl. auch „Stopfkuchen“, S. 85: „Und dabei drohte sie mit der Faust nach dem Dorfe zu, und alle Köter der Roten Schanze bellten nach derselben Richtung hin.“

<sup>19</sup> Zu den Hunden als Figur der Beglaubigung vgl. vor allem *Gerhard Neumann*: Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), S. 87–122. Vgl. zu Homers Hund im Besonderen auch *Glenn W. Most*: Ansichten über einen Hund. Zu einigen Strukturen der Homerrezeption zwischen Antike und Neuzeit. In: *Antike und Abendland* 37 (1991), S. 144–168.



und der „Hundewachtmannschaft von der Roten Schanze“ (S. 84) außerhalb von deren Umgrenzung mit der jungen „Dorfsbande“ (ebd.) durchficht. Nach diesem Kampf ist er, zusammen mit Valentine und den Hunden, plötzlich drinnen: „Mit einem Male der Graben des Prinzen Xaver und die Wallhecke des Bauern Quakatz zwischen uns und dem Feinde!“ (ebd.) Es ist Heinrich, der hier das Wort „Feind“ gebraucht, und sich damit selbst als Freund qualifiziert, als Teil einer auch sprachlich über das „uns“ markierten Gemeinschaft. „Uns“, das heißt hier: Heinrich, Valentine und die Hunde. Und es sind die Hunde, die diese neue Selbstzuschreibung sowie den mit ihr verbundenen Perspektivwechsel und das Kippen der vormaligen Innen-Außen-Ordnung bestätigen. Denn nun, so erzählt es rückblickend Valentine, wird Heinrich zu einem der wenigen, „den unsere Hunde über unsern Graben und Dammweg passieren ließen, ohne daß sie ihm an die Kehle fuhren“ (S. 107). Die strenge Parallele der Formulierung – die Hunde wehren Eduard ab und springen ihm „gegen die Kehle“ (S. 24), Heinrich hingegen wird durchgelassen, „ohne daß sie ihm an die Kehle fuhren“ – macht beiläufig sichtbar, wie präzise der Roman zwischen die Jugendfreunde und zwischen die Erzählperspektiven das Verhalten der Hunde stellt. Seine neue Position und die mit ihr ermöglichte Perspektive artikuliert Heinrich auch in einer kleinen, wiederum konsequent an die Hunde gebundenen Kriegspheantasie: „Hu, wenn ich mal von der Roten Schanze aus drunterpfeffern dürfte – unter die ganze Menschheit nämlich, und nachher noch die Hunde loslassen!“ (S. 27) So spricht in Raabes *Stopfkuchen* ein Heterotopiebewohner, der sich auf der richtigen Seite und die Hunde hinter sich weiß.

Die nächste und nachhaltigste Beglaubigung durch die Hunde erhält Heinrich in der Nacht, in der er nach seinem Studium unangemeldet auf der Roten Schanze erscheint. In dieser Nacht ist die Lage auf dem Quakatzschen Hof äußerst prekär. Auch dies erweist der Roman an einer spezifischen Positionierung der Hunde, die nun nicht am Dammweg wachen, sondern Valentine als eine Art Bodyguard begleiten: „Einen von den Hunden wenigstens hatte ich ja immer bei mir, um mich mit ihm im letzten Notfall zu wehren“ (S. 126). Die Hunde haben also die Territorialsicherung durch einen Personenschutz ergänzt, denn angesichts eines lüstern gewaltbereiten Knechts und einer diebisch aufmüpfigen Magd kann zwischen Freund und Feind nicht mehr einfach entlang der topographischen Außengrenze der Roten Schanze unterschieden werden. Als sich nun in dieser Nacht jemand unerwartet dem Anwesen nähert, schlagen die Hunde zunächst an, um dann aber schnell ihre Feinderkennung in eine Freundesbegrüßung zu verwandeln: „Die Hunde, die sich eben noch die Seele aus dem Leibe gebellt hatten, gaben mit einem Male keinen Laut mehr“ (S. 128), denn sie haben Heinrich wiedererkannt, der nun, so erzählt wiederum Valentine, „natürlich umwinkelt und umschmeichelt“ wird „von allem Hundevolk der Roten Schanze“ (ebd.).

Diese Szene speist sich aus einem literarischen Topos, der neben Platons philosophisch-politischem Wächterhund den zweiten Fixpunkt in der antiken

Frühgeschichte des kulturellen Hundebildes abgibt und in dem Homer den Hund als Figuration individueller Treue entwirft: Odysseus, der nach zwanzig Jahren Krieg und Irrfahrt heimkehrt, wird von seinem Hund Argos trotz der langen Zeit und trotz aller Verkleidung wiedererkannt.<sup>20</sup> Mit der Argos-Episode erhebt Homer den Hund zum Garanten personaler Identität; Argos stiftet die Einheit des ausziehenden mit dem zurückkehrenden Odysseus und weiß zugleich dessen eigentliches Wesen vom äußeren Anschein zu unterscheiden. Nach dieser Wiedererkennungsszene setzt sich Odysseus durch seine Rache an den Freiern wieder als Herr des Hauses ein. Raabe nimmt diese homerische Konstellation einerseits auf. Auch Heinrich, der seine Begegnung mit der „alma mater“ (S. 130) als Kampf mit einer „Amazonen“ (ebd.) beschreibt, kehrt von einer Art Irrfahrt zurück; auch er bedarf der Beglaubigung durch den Hund, dass er in dieser Zeit derselbe geblieben ist; und auch hier wird nach der identitätsbeglaubigenden Wiedererkennungsszene die Machtfrage geklärt, wer als „Herr und Meister und das Haupt der Roten Schanze“ (S. 129) gelten darf.

Andererseits treibt Raabe die homerische Konstellation in einem entscheidenden Punkt auch weiter. Bei Homer stirbt Argos sofort, nachdem er Odysseus wiedererkannt hat. Der Hund spielt hier also nur hinsichtlich der personalen Identität eine wichtige Rolle. Dort, wo Homer die Frage der Herrschaft verhandelt, ist der Hund schon tot. Nicht so bei Raabe. Zwar stellt Heinrich „die nötige Ordnung“ (S. 130) zunächst nicht mit den Hunden her, sondern indem er „einfach und ganz gemütlich auf den Tisch“ (ebd.) schlägt. Aber hinter dieser zur Schau gestellten Gemütlichkeit bleiben die Hunde dennoch weiter im Spiel und werden sie auch weiterhin mit der Frage nach der Herrschaft auf der Quakatzburg verknüpft. Dies zeigt sich an einem Detail des Hochzeitsfestes, das wenig später zwischen Heinrich und Valentine gefeiert wird. Zu diesem Tag bemerkt Heinrich schon vorab: „Die Hunde hatte ich eingesperrt“ (S. 143). Und er fährt fort:

Die Fahne mit dem Salve hospes wehete für alle, und alle Hunde lagen, wenn nicht an der Kette, so doch im fest umfriedeten Hofraum, für heute und von nun an für immer ihrer Wacht auf der Roten Schanze entledigt. Wenn aber wer vor den gefülltesten Freßnapfen und umgeben von Bergen abgenagter Knochen mit Hochzeit feierte, so war sie es, die alte, treue, gute Wachtmannschaft der alten Roten Schanze und meiner jungen Frau! Ich stahl mich gleich nach dem Tusch oder Trinkspruch aufs Brautpaar aus dem Kreise der Freunde und Bekannten fort und ging mal zu ihnen hinein in ihren abgeschlossenen Bezirk hinter dem Hühnerhofe. Sie lächelten mich sämtlich an, das heißt, sie wedelten sämtlich mit den Schwänzen [...]. [S. 144]

Für die Zeit des Hochzeitsfestes markieren die Hunde also nicht mehr gewaltsam die Grenze zwischen Innen und Außen, die Heterotopie scheint aufgelöst. Doch

<sup>20</sup> Vgl. *Homer: Ilias. Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß, Frankfurt/Main 1990, S. 743f. (*Odyssee*, XVII 290–327).

gilt es, Raabes Beschreibung gegen diesen ersten Anschein in ihrer Präzision beim Wort zu nehmen. Denn die Hunde sind nicht fort, sie sind nur „eingesperrt“ in einen „fest umfriedeten Hofraum“, in einem „abgeschlossenen Bezirk“. Damit sind sie beim Hochzeitsfest abwesend und anwesend zugleich. Abwesend sind sie, insofern auf dem Hof nun alle Menschen als „hospes“, als Freunde und Gastfreunde begrüßt werden und so eine Situation entsteht, in der es keine Feinde mehr gibt. Voraussetzung für diese Abwesenheit von Feindschaft ist in der Logik von Raabes Darstellung offenbar die Abwesenheit der Hunde. Doch bleiben die Hunde zugleich anwesend und zudem an die räumliche Struktur der Heterotopie sowie an deren Ein- und Ausschlussmechanismen gebunden. Denn indem Heinrich „mal zu ihnen hinein in ihren abgeschlossenen Bezirk“ geht, bezieht er seinen Herrschaftsanspruch, der mit der Heirat nun auch rechtsgültig geworden ist, nochmals zurück auf dessen gewalttätige Begründung durch die Hunde.

Zwei gegenläufige Tendenzen bestimmen also das Romangeschehen. Einerseits gibt es eine Tendenz weg von der Gewalt hin zur Gemütlichkeit: Früher herrschte Mord- und Todschatz, floss Blut und flogen Steine, bellten und bissen „vor Wut und Gift außer sich geratene[] Haus- und Hofkötter aller Sorten und Gattungen“ (S. 24); heute wird gut gegessen und geraucht und sind die Hunde weggesperrt oder alt und verständig geworden oder sogar schon gestorben. Andererseits bleibt ein verdeckter Bezug auf die nur scheinbar gänzlich beiseite geräumte Gewalt bestehen: Die gemütliche Ordnung, die ordentliche Gemütlichkeit, von deren Gegenwart aus die Brutalitäten der Vergangenheit erzählt werden, hat die Gewalt, von der sie sich abhebt, in ihren Grundfesten eingemauert und eingeschlossen.

Beide Tendenzen vermerkt Eduard, als er sich bei seinem Heimatbesuch der Roten Schanze nähert:

Es war [...] jetzt hier am Eingange anders geworden als sonst: wo steckten die Hunde? Ja, wo waren die Hunde der Roten Schanze? Die Wächter der Quakatzenburg? Wo war die [...] weithin ins Land ob ihrer guten, aber lauten Wacht bekannte und berüchtigte Wachtmannschaft? Wir haben im Kaffernlande auf unsern Gehöften ihrer auch und haben sie nötig; aber nun war es mir wieder ganz deutlich: ich war nie in der Welt auf böhere Hunde getroffen als die der Roten Schanze, und ich hatte nie ein Gebell böser Hunde – selbst wo ich wieder an es zurückdachte – so vermisst als wie hier am Eingangstor dieses deutschen Bauernhofes. Die nächsten Schritte gegen die Quakatzenburg belehrten mich, daß die Wache abgelöst, aber keineswegs aufgegeben worden sei. Eine andere Mannschaft hatte sie bezogen, und der Empfang durch dieselbe sprach wahrlich für friedlichere Zustände als die von vergangenen Zeiten. [S. 50f.]

Die Hunde sind weg. Dass Eduard sie so sehr vermisst, und dass ihn dieses Gefühl genau am „Eingangstor“, dieser einzigen Verbindung „mit der übrigen Welt“ überfällt, macht deutlich, wie sehr die handelnden Figuren ihre Erfahrungen vor der Matrix einer theriotopischen Ordnung machen, in der bestimmte Tiere bestimmte Punkte im kulturellen Raum belegen. Die Hunde sind die Grenztiere, die am Tor und „auf dem Wall“ (S. 86) platziert sind, weshalb es der jungen

Valentine von ihrem Vater in theriotopischer Konsequenz auch „verboten“ ist, „sie mit nach draußen, da nach der Hecke im Felde draußen“ (ebd.) zu nehmen. Im Sinne dieser Theriotopologie ändert sich mit dem Verschwinden der Hunde auch das Raumgefüge der Roten Schanze. So jedenfalls empfindet es Eduard zunächst. Erst als er die Ablösung der Wache erblickt, einen „wirklich fleckenlos weiße[n] Kater“ (S. 52), kann er die Veränderung als eine Verschiebung wahrnehmen: weg von der gewaltsamen Vergangenheit hin zu den „friedlichere[n] Zuständen“ der Gegenwart.

Der Kater verhält sich nun nicht abwehrend, sondern einladend; er differenziert explizit nicht zwischen Freund und Feind und zeigt sich damit als der wahre platonische Nicht-Hund: „er betrachtete mich unbedingt nicht als Feind und ging auch wahrlich nicht mehr, um die Hunde zu holen“ (ebd.). Diese tierische Einführung in die Quakatzenburg setzt sich in der nun folgenden Beschreibung fort, die dort, wo sie ein erstes Mal vom erwachsenen Heinrich erzählt, diesen an seinem Frühstückstisch – mit „der Katze, dem Hunde (jetzt ein ruhiger, verständiger, alter Spitz), den Hühnern, den Gänsen, Enten, Spatzen und so weiter und so weiter rundum!“ (ebd.) – sofort in ein differenziertes Tierumfeld setzt. Das klingt tatsächlich alles recht gemütlich, bleibt aber dennoch, wie mit Blick auf die Tiernamensgebung der Protagonisten gezeigt werden kann, auf die ursprünglich erzählte Gewalt bezogen.

## *2. Theriophor und theriomorph: Die Menschen*

Menschen können Tiernamen tragen. Das betont Raabes Roman schon auf seiner ersten Seite: „Mopsus heißt bei August von Platen der Schäfer in Arkadien“ (S. 7). Aber Raabe geht noch weiter, setzt sich doch der mit Abstand meistgenannte Nachname des Romans aus einem Tierlaut und einem Tiernamen, aus Frosch und Katze zusammen: Quakatz. Entsprechend wird Valentine einmal in einem Satz als „Kröte“ (S. 28) und „bissige Katze“ (ebd.) bezeichnet, eben als Qua-Katze oder „Quakätzchen“, wie es bisweilen heißt (z. B. S. 55). Und auch Heinrich ist in theriophorer und theriomorpher Charakterisierung als Mitglied der Quakatzentrasse zu erkennen, wenn er einmal „wie die Katze vor dem Mausloch“ (S. 43) sitzt und einmal den „Sprung eines überfetten Frosches“ (S. 53) wagt.

Schon bei ihrer ersten Erwähnung im Roman wird Valentine schlicht als „Katze“ bezeichnet, und zwar von Eduard gegenüber Störzer, dessen Post er über den Dammweg bringen soll: „Natürlich bringe ich deine Sachen zu Quakatz, Fritze, und wenn [...] auch [...] seine wilde Katze mir am liebsten in mein Gesicht springen möchte.“ (S. 19) Zunächst klingt diese Formulierung so, als handele es sich hier um eine wirkliche Katze; erst mehrere Seiten später und von der ersten Katzenerwähnung durch eine der vielen erzählerischen Digressionen

des Romans getrennt wird klar, dass es sich dabei um Valentine handelt. In der Darstellungslogik des Romans ist also Valentine – zumindest zu Beginn der erzählten Ereignisse – in erster Linie ein Tier; nur auf den zweiten Blick sieht man in ihr auch den Menschen.

Valentines Karriere als Katze verläuft dabei in sichtlicher Parallele zur Aussperrung und Befriedung der Hunde. Zunächst einmal ist sie eben einfach eine „wilde Katze“ (ebd.), „Giftkatze“ (S. 24), „bissige Katze“ (S. 28), „rote Giftkatze“ (S. 36) und „hagere Wildkatze“ (S. 106). Eduard beschreibt diesen Zustand, in dem sich Valentine als Kind befindet, folgendermaßen:

Auch so was wie von einer wilden Katze hatte sie an sich, die im Notfall keiner künstlichen Waffe bedurfte, sondern nur jedem mit den echtgewachsenen Krallen ins Gesicht zu fahren brauchte und sich mit den Zähnen festzubeißen, um in jedem Kampfe für sich und um ihres Vaters Haus, Hof und Herd die Oberhand zu behalten. [S. 35f.]

Valentines Nähe zur Katze ist in dieser Beschreibung nicht eine bloße Frage der Namensgebung, sondern auch eine Frage der realen Gestalt: Sie wird eine Katze genannt, weil sie wie eine Katze gewachsen ist, zumindest mit den „echtgewachsenen Krallen“ und den fest zubeißenden Zähnen. Die theriophore, mit Tiernamen arbeitende Charakteristik stützt sich so auf die Beobachtung theriomorpher, tiergestaltiger Details. Und nicht nur von Eduard wird die theriophore Namensgebung Valentines theriomorph grundiert; auch Heinrich berichtet davon, dass sein „Quakätzchen“ (S. 116) in ihren jungen Jahren „die Katze gegen die Welt zu spielen wünschte und mit ausgespreizten Krallen fauchend gegen sie anfuhr“ (S. 115) – und mit Eduard wäre zu ergänzen: mit „echtgewachsenen“ ausgespreizten Krallen.

Es ist genau diese katzengestaltige und Katzennamen tragende Valentine, die sich mit dem „Kriegsvolk“, den vor „Wut und Gift außer sich geratene[n] Haus- und Hofköter[n]“ umgibt. Mit den Hunden steht sie als bissige Wildkatze gegen den Rest der Welt. Zu einer ersten Änderung ihrer Katzengestalt und ihrer Katzennamen kommt es, als Heinrich von einem Feind zu einem Freund geworden ist und die Hunde ihn über „Graben und Dammweg passieren“ lassen. In den Augen Heinrichs erscheint Valentine nun nur noch als „eine in eine Wildkatze verzauberte Jungfer“ (S. 97). Angesichts eines solchen Befundes startet Heinrich ein Kultivierungsprogramm, genauer: ein Rekulktivierungsprogramm, insofern er „aus so ’ner verschüchterten, zur Feldkatze verwilderten Dorfmieze wieder ein niedliches, nettes, reinliches, schnurrendes, gurrendes, liebes, liebstes kleines Mädchen“ (S. 48) machen will.

Heinrich erkennt also, dass Valentine nicht wild ist, sondern verwildert, und dies durch die gesellschaftliche Ächtung, den Ausschluss aus dem Raum der Normalkultur. Wenn ein Mensch als „gehetztes Tier“ (S. 105) erscheint, das „in Wildheit und Wut gegen alles aufgewachsen“ (S. 112) ist, dann, so macht Heinrich nachhaltig deutlich, ist dies Effekt einer kulturellen Ausschlusshandlung.

Voraussetzung für das Verwildern eines Menschen ist mithin die Kultur. In der Konsequenz dieser kulturkritischen Perspektive beschreibt Heinrich auch den „Hautgout von Blut, Moder und ungesühntem Todschlag, diese[n] Kienbaums-Geruch“ (S. 88), den die junge Valentine an sich hat, als Ergebnis einer diffamierenden Zuschreibung: Der „Hautgout“ – also wörtlich: der ‚Wildtiergeruch‘ – ist menschengemacht.

Heinrichs Rekultivierungsprogramm ist mithin von einer Ambivalenz geprägt: Einerseits hält es kritische Distanz zu der Kultur, die es für die Verwildernung Valentines verantwortlich macht. Diese kritische Distanz zur Normalkultur schlägt sich auch in einem Vergleich nieder, den Heinrich zieht zwischen dem „verwilderten, zerzausten Kätzchen“ (S. 116) auf der einen Seite und seinen Mitschülern, den „europäischen gezähmten Eseln, Affen und Rhinozerosen, so das Fürstliche Gymnasium alle Nachmittage um vier aus dem Kulturpferch herausließ“ (ebd.). Heinrichs Parteinahme könnte deutlicher nicht ausfallen: für das Verwilderte und die freie Wildbahn, gegen das Gezähmte und den Kulturpferch. Andererseits jedoch möchte Heinrich sein Quakätzchen auch wiederum nicht im Zustand der Verwildernung belassen; es ist ihm – bei aller Kulturkritik – durchaus ernst mit seinem Kultivierungsprogramm.

Die ersten Wirkungen dieses Programms erlebt Eduard schon bei dem Schulabschlussbesuch, bei dem er Heinrich auf die Rote Schanze begleitet: „Die Erbtöchter der Roten Schanze schießt wie ein nur halb gebändigtes und zum Bessern überredetes oder vielmehr verschüchtertes Tier zu dem angehenden Kandidaten aller denkbaren Brotstudien“ (S. 43). Halb ist Valentine, die wilde Katze, schon gebändigt. Dass indes diese Bändigung ihrerseits nicht ohne Gewalt abgeht, lässt sich der Formulierung eines zum Besseren verschüchterten Tieres entnehmen. Valentine, die nach ihrer eigenen Einschätzung „durch Heinrichs Bekanntschaft aus einem verwilderten Tier zur Ruhe und ins Menschliche hineinkam“ (S. 113), weiß die Erfolge dieses Rekultivierungsprogramms zu schätzen. Und Heinrich stellt diesen Erfolg, der aus den Katzenkrallen „Sammetpfötchen“ (S. 137) und aus der roten Giftkatze ein „kätzlich reinlich[]“ (S. 140) Wesen gemacht hat, durch die wiederholte Benutzung des Kosenamens „Mieze“ (S. 55, 57, 107, 125) deutlich heraus. Sein Rekultivierungsprogramm umfasst dabei den ganzen Bereich der Roten Schanze: „Ja, lieber Eduard, kein Winkel im Hause, kein Fleckchen im Garten, kein Mauerwerk, keine Bank, kein Busch und Baum, *und, wieder vor allem, kein Viehzeug* auf der Roten Schanze, die nicht allgemach ein lieber Schein und Schimmer überließ“ (S. 117, meine Hervorhebung). Unter diesen Tieren befindet sich in der Inszenierung des Romans auch Valentine.

Valentines Wandlung von der „hageren Wildkatze“ zur „Mieze“, die man nur noch friedlich „schnurren und purren“ (S. 107) hört, geht mit einer Reduktion in der Palette der ihr angehängten Tiernamen einher. Denn als junges Mädchen ist sie nicht nur Katze, sondern wird von Heinrich auch als „Bauerngans“ (S. 84) „narrische Bauerngans“ (S. 45), und „[d]umme Gans“ (S. 110) beschimpft, als

„Schmetterling“ (S. 87) und „Heckenspatz“ (S. 83, 87), als „armer zerzauster Spatz“ (S. 131) gejagt, des Öfteren als „armes Wurm“ (S. 42, 85, 105, 143, 175) bemitleidet und immer wieder auch als „Krabbe“ (S. 24, 84, 89, 92, 120) charakterisiert, genauer: als „verschüchterte, verwilderte, rothaarige Krabbe“ (S. 44). Diese auf den ersten Blick kurios anmutende theriophore Charakterisierung ist von glänzender Präzision, wie ein Blick in *Brehms Tierleben* verdeutlichen kann. Brehm schreibt: „Glaubt sich eine Krabbe von einem gegen sie gerichteten Stocke bedroht, so weckt dies allen Kampfesmuth dieser Geschöpfe. Sich auf die Hinterbeine setzend, streckt sie die Scheren gegen den Feind und klappt sie mit solcher Kraft zusammen, daß man das Zusammenschlagen genau hören kann. Hat sie den Stock gepackt, so kann man sie mit demselben vom Boden in die Höhe heben.“<sup>21</sup> Der von Brehm des Öfteren vermerkte Verteidigungswille der Krabbe, die in der Defensive bereit ist, ihr „Leben so theuer als möglich zu verkaufen“,<sup>22</sup> findet sich auch bei der jungen Valentine. Doch anders als die Katze ist die Krabbe einer Kultivierung nicht zugänglich; sie kann nicht in eine häusliche Variante umerzogen werden, weshalb sie im Zuge der Kultivierung als Gestalt- und Namensgeberin verschwinden muss; im Raum des Romans wird sie, hart gesagt, narrativ ausgerottet.

Eduard antizipiert diesen am Katzen-Krabben-Menschen-Tier Valentine vollzogenen Erziehungs- und Ausrottungserfolg auf seinem letzten Weg zur Roten Schanze, als er das Verschwinden des Sumpfes und des Lurkenteiches bemerkt. Diese agrikulturelle „Melioration“ (S. 32) wird von Eduard erstens als ein „Verlust“ (ebd.) und zweitens als ein „durch alle Instanzen ausgefochtene[r] Prozeß“ (ebd.) bezeichnet. Beide Bestimmungen forcieren eine Ambivalenz in Heinrichs wohlgemeinter Verhäuslichung Valentines. Die zweite verweist auf die Nähe, in der Heinrichs individuelles Kultivierungsprogramm zum allgemeinen Kulturfortschritt und seiner technokratischen Umsetzung steht. Und die erste macht darauf aufmerksam, dass auch im Zuge der individuellen „Melioration“, die Heinrich an Valentine vollzieht, etwas verloren geht: Die „in eine Wildkatze *verzauberte* Jungfer“ wird zur prosaischen Hauskatze *entzaubert*.<sup>23</sup>

Nur ein einziger weiterer Tiername wird der erwachsenen Valentine neben der „Mieze“ noch zugesprochen, wie Eduard bei seiner Ankunft beim Ehepaar auf der Roten Schanze vermerkt: „Eine geborene *Quakatz*, [...] die sich bei ihrem Eheherrn zu einer ‚*Mieze*‘, ja, wie ich nachher merkte, sogar zu einem ‚*Müschchen*‘, mit längster, zärtlichster Dehnung auf dem ü ausgewachsen hatte“ (S. 55, meine Hervorhebung, vgl. auch S. 57). Von der Katze über die Mieze zur Maus: Hier kulminiert die Entwilderung und Entzauberung im sukzessiven Ver-

<sup>21</sup> *Brehm* (wie Anm. 16), Bd. 10, S. 17.

<sup>22</sup> Ebd., S. 11.

<sup>23</sup> Einen kritischen Blick auf Schaumanns Wildkatzenzähmung bietet auch *Liebrand* (wie Anm. 3), S. 94ff.



lust aller Gewalt; und nur hinsichtlich dieses Gewaltverlustes ist die zudem im Diminutiv gegebene Maus mit Eduards Formulierung als Steigerung der Mieze – „sogar zu einem ‚Müschen‘“ – zu verstehen. Valentine geht es also nicht anders als den Hunden. Aus der wilden Katze und den wütenden Kötern werden zunächst eine Mieze und eine hochzeitlich umfriedete „alte Wachtmannschaft“, schließlich sogar ein „Müschen“ (S. 57) und eben ein „ruhiger, verständiger, alter Spitz“ (S. 52).

Heinrich, der des Öfteren im Entengang über die Szene „watschelt“ (S. 62, 74, 98, 146), der sich einmal wünscht, „als Qualle“ (S. 66) geboren worden zu sein, der sich selbst einmal einen „verrückte[n] Hahn“ (S. 76) nennt und der Valentine zufolge tatsächlich „Löwenaugen machen“ (S. 137) kann, wird vor allem durch zwei theriophor-theriomorphe Elemente charakterisiert: sein Fressen und seine Existenz als Faultier. Seine Essgewohnheiten rückt er – ganz im Sinne seines frühen Leitspruchs: „Friß es aus und friß dich durch!“ (S. 114) – selbst als ein Fressen in den Bereich des Tierischen: „habe ich nicht etwa mein Butterbrod aus dem Erdenstaube aufgehoben und es gefressen“? (S. 66) In solchen Formulierungen wird die Grenzverwischung zwischen Mensch und Tier forciert, die sich schon in der großen Dichte theriophorer und theriomorpher Wendungen andeutet. Raabes Roman präsentiert damit die narrative Ausgestaltung einer monistischen Weltauffassung, wie sie etwa 1888, zwei Jahre vor der Publikation von *Stopf Kuchen*, von Wolfgang Kirchbach mit seiner „Überzeugung, daß die Entwicklung unserer Art aus niederen Tierformen die einzige Herkunft ist, deren wir uns rühmen können“,<sup>24</sup> zum Fundament wissenschaftstheoretisch zeitgemäßer Literatur erhoben wird, und in deren konsequenter Ausformulierung der darwinistisch argumentierende Ernst Haeckel gleichfalls in den 80er und 90er Jahren aus der „grundsätzliche[n] Einheit der anorganischen und organischen Natur“ folgert: „Ebensowenig als eine scharfe Grenze zwischen diesen beiden Hauptgebieten der Natur zu ziehen ist, ebensowenig können wir auch einen absoluten Unterschied zwischen Pflanzenreich und Tierreich anerkennen, ebenso auch nicht zwischen Tierwelt und Menschenwelt.“<sup>25</sup> So ist der Naturwissenschaft wie der narrativen Inszenierung Raabes, die beständig an einem dichten Netz theriotopischer, theriophorer und theriomorpher Wendungen arbeitet, zu entnehmen, dass Menschen auch Tiere sind.

<sup>24</sup> *Wolfgang Kirchbach*: Was kann die Dichtung für die moderne Welt noch bedeuten? In: *Literarische Volkshefte* 6 (1888), S. 30.

<sup>25</sup> *Ernst Haeckel*: Die Weltanschauung der monistischen Wissenschaft. In: *Freie Bühne* 3/11 (1892), S. 1157f. Zum Verhältnis Darwin–Raabe vgl. vor allem *Eberhard Rohse*: „Transzendente Menschenkunde“ im Zeichen des Affen. Raabes literarische Antworten auf die Darwinismusdebatte des 19. Jahrhunderts. In: *JbRG* 1988, S. 168–210 (zum „Stopf Kuchen“ und der Frage des Faultiers wie des Mammuts vor allem S. 197ff.), und *Katharina Brundiek*: Raabes Antworten auf Darwin. Beobachtungen an der Schnittstelle von Diskursen, Göttingen 2005 (= Universitätsdrucke Göttingen).



Dies trifft für Heinrich nicht nur hinsichtlich seiner Ess- und Fressgewohnheiten zu. Schon Störzer bemerkt gegenüber Eduard: „wenn ich mir aus der Weltkunde ein Faultier vorstelle, so muß ich mir dabei immer diesen deinen Freund und Schulkameraden mit vorstellen.“ (S. 22) Störzer geht also von einer assoziativen Verknüpfung zwischen Heinrich und dem Faultier aus. Schärfer noch argumentiert der Schullehrer Blechhammer, der Heinrich nicht nur mit dem Tier assoziativ zusammenbringt, sondern ihn in einer theriophor-theriomorphen Wendung zum Faultier macht, ihn, so erinnert sich Heinrich, „zum abschreckenden Beispiel verwendet als Bradypus“ (S. 82):

„Seht ihn euch an, ihr andern, den Schaumann, das Faultier. Da sitzt er wieder auf der faulen Bank, der Schaumann, wie der Bradypus, das Faultier. Hat fahle Haare wie welches Laub, vier Backenzähne. Klettert langsam in eine andere Klasse – wollt ich sagen: klettert auf einen Baum, auf dem es bleibt, bis es das letzte Blatt abgefressen hat. Schuberts Lehrbuch der Naturgeschichte, Seite dreihundertachtundfünfzig: kriecht auf einen andern Baum, aber so langsam, daß es ein Jäger, der es am Morgen an einem Fleck gesehen hat, auch am Abend noch ganz in der Nähe findet. [...]“ [ebd.]

In der Darstellung Blechhammers ist Heinrich zunächst einfach schlicht ein „Faultier“ (wie Valentine in der Darstellung Eduards zunächst schlicht eine „Katze“ ist); erst einen Halbsatz später wird dies in einen Vergleich – „wie der Bradypus“ – zurückgenommen (wie sich auch Eduards Rede von der Katze später als ein unausgesprochener Vergleich erweist).

Heinrich macht aus dieser Fremdzuschreibung eine Selbstbeschreibung, insofern er sich selbst als Bradypus und Faultier (S. 82, 89, 90, 92, 95), gar als „Riesenfaultier“ (S. 111) bezeichnet. Zugleich jedoch arbeitet er an der Korrektur des Faultierbildes, die erstaunlicherweise von der Entwicklung des zoologischen Wissens im 19. Jahrhundert gedeckt ist. Explizit genannt wird eine Wissensquelle, die auf den ersten Blick äußerst verlässlich wirkt: Gotthilf Heinrich von Schuberts *Lehrbuch der Naturgeschichte*. Doch indem der Lehrer seine Quelle angibt, disqualifiziert er das von ihm weitergereichte Wissen zugleich ungewollt als eines, das gerade im Begriff ist, veraltet zu sein. Schuberts *Lehrbuch für den ersten Unterricht* wurde erstmals im Jahr 1823 publiziert<sup>26</sup> und brachte es unter dem Titel *Lehrbuch der Naturgeschichte für Schulen und zum Selbstunterricht* im Zuge zahlreicher Aktualisierungen und Überarbeitungen bis ins Jahr 1851 zu 17 Auflagen.<sup>27</sup> Nun spielen die Ereignisse aus Eduards und Heinrichs Jugendzeit etwa 15 Jahre später, in den 1860er Jahren.<sup>28</sup> Das allein stellt die Gültigkeit von

<sup>26</sup> Vgl. *Gotthilf Heinrich von Schubert: Lehrbuch der Naturkunde für den ersten Unterricht*, Erlangen 1823. Vgl. hierzu auch nochmals die Hinweise bei *Rohse* (wie Anm. 25), S. 197f.

<sup>27</sup> Vgl. *Gotthilf Heinrich von Schubert: Lehrbuch der Naturkunde für Schulen und zum Selbstunterricht*, Erlangen, 17., vermehrte und verbesserte Aufl. 1851.

<sup>28</sup> Das Folgende bietet eine alternative Lektüre zu *Alexander Ritter: Nachwort*. In: *Wilhelm*

Schuberts *Lehrbuch* natürlich noch nicht in Frage. Doch genau in dieser Zeit, zwischen 1864 und 1869, erscheint die erste Auflage von *Brehms Tierleben*, das seither den Standard für das wissenschaftliche wie populäre zoologische Wissen abgibt. Dieses Wissen mag für den Lehrer Blechhammer vielleicht gerade noch nicht greifbar gewesen sein. Für die Zeit indes, aus der heraus Eduard seine See- und Heinrich seine Mordgeschichte erzählt, ist es von allgemeiner Gültigkeit, erscheint doch die zweite kolorierte Original-Auflage von *Brehms Tierleben* unmittelbar vor dieser Zeit, in den Jahren zwischen 1882 und 1887.

Brehm, und dies ist für Raabes Roman von Bedeutung, nimmt nun in seinen Ausführungen zum Faultier kritisch Stellung zur älteren Faultierforschung. Zwar bescheinigt auch er dem „Leben der verkümmerten Wesen“ eine „nicht in Abrede zu stellende Trägheit“, zwar erscheint auch ihm ihr „Gang [...] als ein so mühseliges Fortschleppen des Leibes“,<sup>29</sup> als „langsamer“ Versuch, die „plumpe Leibesmasse fortzuschaffen“, zwar attestiert auch er ihnen „wenig Verstand, vielmehr Stumpfheit, Dummheit und Gleichgültigkeit“,<sup>30</sup> und zwar beschreibt auch er die Faultiere als schwelgend „in dem einzigen Genuss, welchen sie kennen, in dem der Aufnahme ihrer Nahrung nämlich.“<sup>31</sup> Soweit also stimmt Brehm mit Schubert überein. Dann aber formuliert er eine Serie von Einwänden:

Doch erscheinen sie träger, als sie thatsächlich sind. Als Nachtthiere bringen sie freilich ganze Tage zu, ohne sich zu bewegen; schon in der Dämmerung aber werden sie munter, und nachts durchwandern sie, langsam zwar, jedoch nicht faul, je nach Bedürfnis ein größeres oder kleineres Gebiet. [...] Hieraus geht hervor, daß der Name Faulthier, so richtig er im Grunde auch ist, sich doch eigentlich bloß auf die Gehbewegungen unseres Thieres bezieht; denn auf den Bäumen erscheint seine Trägheit, wie bemerkt, keineswegs so groß, als man früher annehmen zu müssen glaubte, irregeleitet durch die übertriebenen Schilderungen der ersten Beobachter. [...] So tief, wie die meisten Beobachter glauben machen wollen, stehen die Thiere nicht. Man pflegt zu vergessen, daß man in ihnen Nachtthiere vor sich hat, über deren Fähigkeiten Beobachtung in den Tagesstunden kein Urtheil gewähren kann. Das schlafende Faulthier ist es, welchem sein Name gebührt; das wach und rege gewordene bewegt sich in einem engen Kreise, beherrscht diesen aber genügend [...]; daß ihm aber Verständnis für seine Umgebung und die herrschenden Verhältnisse abgehe, daß es weder Liebe noch Haß bekunde, weder Freundschaft gegen Seinesgleichen noch Feindschaft gegen andere Thiere zeige, daß es unfähig wäre, in veränderte Umstände sich zu fügen, wie man behauptet hat, ist falsch.<sup>32</sup>

Die herkömmliche und unzulängliche zoologische Beschreibung des Faultieres gründet sich für Brehm auf zwei Beobachtungsfehlern. Denn beobachtet wurde

---

*Raabe*: Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte. Mit einem Nachwort von Alexander Ritter, Stuttgart 2004, S. 226–245, S. 235.

<sup>29</sup> Alle Zitate *Brehm* (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 488f.

<sup>30</sup> Ebd., S. 491.

<sup>31</sup> Ebd., S. 489.

<sup>32</sup> Ebd., S. 489–491.

der *Bradypus* bisher zur falschen Zeit und am falschen Ort: tagsüber oder am Boden. Besonders die falsche Beobachtungszeit prägt auch die von Blechhammer zitierte Passage aus Schuberts *Lehrbuch*. Denn dass der Jäger das Faultier abends noch fast am gleichen Ort sieht wie morgens, liegt schlicht daran, dass es in der Zwischenzeit, also tagsüber, geschlafen hat. Die Langsamkeit, die ihm der Jäger attestiert, ist also nichts weiter als eine optische Täuschung, die auf die Dummheit des Jägers, nicht auf die Trägheit des Tieres zurückzuführen ist.

Dort, wo das Faultier sich in seinem ihm eigentümlichen Lebensraum bewegt, entwickelt es seine Fähigkeiten, ist es „nicht faul“, ist seine Trägheit „keineswegs so groß“, ist es „rege“, und beweist zudem kognitive Flexibilität. Genau auf dieses modifizierte Bild vom Faultier arbeitet auch Heinrich hin, und dies in expliziter Absetzung zum schulischen Wissen seiner Freunde: „Ihr Schlämichel, Schnellfüße, gymnastische Affenrepublik hattet keine Ahnung davon, was in einem *Bradypus* bohren und treiben kann.“ (S. 89) Sie hätten Ahnung haben können, hätte ihnen ihr Lehrer nicht die falschen Bücher gegeben, Schubert statt Brehm. Heinrich weiß es besser: „Und wie rasch selbst ein *Bradypus*, ein Faultier, von einem Baum herabsteigen kann, das bewies ich jetzt.“ (S. 90) Und auch das „Verständnis für seine Umgebung und die herrschenden Verhältnisse“ belegt Heinrich unter der Selbstbezeichnung „Riesefaultier“ (S. 111), das eine „Abhandlung über das Mammut und seine Beziehungen zu der Roten Schanze, dem Prinzen Xaver von Sachsen und dem Bauer Andreas Quakatz nebst angehängtem Exkurs über das *Megatherium*“ (ebd.) schreiben will. Angesichts dieser mit dem zeitgenössischen Wissen so deutlich verbundenen Inszenierung der nächtlich-bäumlichen Faultiereigenschaften scheint es wenig wahrscheinlich, dass Heinrich – der nebenbei als Experte für „Paläozoologie“ (S. 169) in „gelehrte Korrespondenzen“ verwickelt und „Mitglied von einem halben Dutzend paläontologischer Gesellschaften ist“ (S. 111) – sein zoologisches Wissen über die Eigenheiten seines theriomorphen Vorbildes aus dem veralteten, in der Tradition der Naturphilosophie Schellings argumentierenden *Lehrbuch* Schuberts bezogen haben soll. *Brehms Tierleben*, das auf dem methodischen Stand einer evolutionistischen Zoologie Darwins und Haeckels aufbaut, liegt da viel näher. So liefert Brehm auch die treffendere Beschreibung eines zeitgemäßen Faultieres, von dessen Erzählkunst alle Zuhörer in den Bann gezogen werden: „soviel aber kann ich behaupten, daß die Faulthiere nichts weniger als traurige, langweilige Geschöpfe, sondern im Gegentheile ungemein fesselnde und in jeder Hinsicht würdige Mitglieder einer Thiersammlung sind.“<sup>33</sup>

Während Valentine von einer Wildkatze zu einer Haumieze mutiert, wird hinsichtlich Heinrichs aus einem Faultier, dessen Eigenschaften von Schubert im Rahmen der Naturphilosophie bestimmt werden, ein Faultier, dessen Eigen-

<sup>33</sup> Ebd., S. 493.

schaften der evolutionsbiologisch grundierten Zoologie Brehms entsprechen. Die neue Mieze und das neue Faultier sind die theriomorphe Version absoluter Friedfertigkeit. Alle Gewalt scheint damit vom Quakatzenhof, dieser ehemaligen Kriegsschanze, verbannt zu sein. Dies geht so weit, dass Heinrich und Valentine nicht einmal die Tötung eines überalterten Hundes übers Herz bringen, auch wenn dies als eine „wohltätige[] Gewalttat“ (S. 87) zählen könnte. Aber der Schein trägt auch hier. Kaum ist Eduard beim Ehepaar Schaumann angekommen, gibt Heinrich seiner Frau, dabei die gewaltfernste theriophore Anrede wählend, einen gewaltsamen Auftrag:

„geh du ruhig an dein Geschäft, Müschen. [...] Geh du ruhig in deine Küche – doch die Hauptsache. Auch ihm!“ Und der Gatte warf der Gattin einen schmunzelnd verständnisinnigen Blick zu und zog sich mit der Handkante vor der Gurgel her, den Gestus des Halsabschneidens aufs vollkommenste zur Darstellung bringend. [...] Sie entschlüpfte, und ein Weib, das von einem alten Mörder, von Kienbaums Mörder abstammte und eben ebenfalls mit Mordgedanken umging, konnte wahrlich dabei nicht lieber und gutmütiger und behaglicher mir zunicken [...]. [S. 57f.]

In einem Roman, der von einer mörderischen Gewalttat handelt und davon, wie es der rekultivierenden Arbeit einer ganzen Generation bedarf, um die Gewaltkorrelate dieser Ausgangskonstellation – theriophor gesprochen: böse Hunde, kratzende Katzen und wilde Krabben – einzuhegen, umzubilden und auszuroten, verdient es Beachtung, wenn die Zubereitung eines kultivierten Essens an die Schlachtung<sup>34</sup> als dessen Möglichkeitsbedingung geknüpft wird. Bei aller Miesen- und Mäuschenhaftigkeit geht also Valentine doch „mit Mordgedanken“ um. Und bei aller friedfertigen Gemütlichkeit kennt der in die Jahre gekommene und in die Breite gegangene Stopfkuchen eine Form der Gewalt, die er legitim finden muss, denn sie ist – und dies in einer ganz unmittelbaren, physischen Weise – der Grund und die Bedingung seiner eigenen, so dezidiert wohlgenährten Existenz. Gäbe es keine Schlachtung, dann wäre Heinrich Schaumann, genannt Stopfkuchen, ein anderer Mensch.

Es entspricht der doppelten, in sich widerläufigen Tendenz des Romans – weg von der Gewalt unter beibehaltenem Bezug auf die Gewalt –, dass die Gewalttat der Schlachtung einerseits aus dem Erzählraum ausgeschlossen wird, insofern die Tiere außerhalb des Erzählerblickfeldes getötet werden, andererseits jedoch eingeschlossen bleibt, insofern sie als Klangkulisse von Eduard bemerkt und von Heinrich in sprechender Weise kommentiert wird:

Es kam nämlich ein Aufhorchen, ein Umhersehen, ein Schnabelzusammenstecken in das Federviehvolk um den Frühstückstisch der Roten Schanze – alles infolge eines heftigen Gegackers und Gekreisches aus dem Hofraum hinter dem Hause. [...] „Was

<sup>34</sup> Vgl. hierzu auch *Mojem und Sprengel* (wie Anm. 3), S. 373f.

hat denn das Vieh? Wer hat denn jetzt wieder Kienbaum totgeschlagen?“ fragte Stopfkuchen, seinen Tauben nachstarend [...]. [S. 58]

Es ist also Heinrich selbst, der den Bezug zwischen dem Mord und der Schlachtung herstellt. Das ist zwar ironisch gemeint, zugleich jedoch bitterer Ernst. Eine vollständige und absolute Distanzierung von der Gewalt kann es offenbar nicht geben. Die Gewalt wird im Zuge einer inkludierenden Exklusion verbannt, zugleich jedoch im Innersten des nur scheinbar gewaltbereinigten Territoriums installiert. Dazu passt es, dass die Schlachtung genau an dem Ort vollzogen wird, an dem Heinrich zum Hochzeitsfest seine Hunde, die gewaltbereiten Sicherheitsgaranten der Roten Schanze, eingesperrt hatte. Für das Ehepaar Schaumann wird der Hofraum in der theriotopischen Ordnung der Roten Schanze zum Ort der aus- und zugleich eingeschlossenen Gewalt.

Insofern lässt sich auch schon der Schlachtszene, die recht früh im Erzählverlauf platziert ist, entnehmen, was Eduard am Ende des Romans mit Blick auf die Gewalt der Totschlags resümierend bemerkt: „so hatte der Steinwurf aus Störzers Hand nach Kienbaums Kopfe den Freund zu Tinchen Quakatz geführt und ihn zum Herrn der Roten Schanze gemacht.“ (S. 198) Heinrich Schaumann verdankt seine Leibes- und Lebenslage also Tierschlachtungen, Menschentötungen und einer ineffizienten Jurisprudenz, die den Kriminalfall Kienbaum eben nicht zu klären vermag.

### 3. Raabes „Stopfkuchen“ als See-, Mord- und Tiergeschichte

Folgt man der von mir vorgeschlagenen Lektüre, dann hat Raabes Roman *Stopfkuchen* einen neuen Zusatz im Untertitel verdient: *Eine See-, Mord- und Tiergeschichte*. Denn zum einen inszeniert der Roman die Strukturen der kulturellen Ordnung, indem er Tiere, vor allem die Hunde, mit spezifischen Aufgaben an spezifische Orte stellt. So entwirft Raabes Roman die Grundzüge einer Theriotopologie. Deshalb kann ein analytischer Blick auf die Hunde die eigentümliche Ambivalenz herausarbeiten, von der die Erzählung hinsichtlich der Gewaltfrage geprägt ist: die Tendenz zur Gewaltbereinigung bei stets beibehaltenem Gewaltbezug.

Zum anderen bedient sich der Roman dort, wo er seine Protagonisten in die theriotopische Kulturordnung einfügt, in bemerkenswerter Dichte theriophorer wie theriomorpher Wendungen. Damit bezieht Raabe Position in der kulturtheoretischen Debatte über das Verhältnis von Mensch und Tier, insofern er erstens im Zuge eines literarischen Monismus die Grenze „zwischen Tierwelt und Menschenwelt“<sup>35</sup> auflöst und zweitens die rückläufigen Gewalteffekte einer jeden Kultivierungsgeschichte thematisiert.

<sup>35</sup> Haeckel (wie Anm. 25), S. 1157f.

Raabes Roman ist also mindestens in einem doppelten Sinne eine Tiergeschichte: Er nutzt die Tiere, um etwas über kulturelle Ordnungen zu sagen; und er beschreibt die Menschen vermittelt über deren Tiernamen und Tiergestalten. Ganz nebenbei verweist Raabe auch noch auf eine dritte Möglichkeit, seinen Roman in die Tradition der Tiergeschichten zu stellen. Denn indem er die Mordmit einer Tiergeschichte verknüpft, bezieht er sich auf ein Subgenre der Kriminalgeschichte, in das einige ihrer prominentesten Exemplare gehören, neben Texten wie Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* oder Fontanes *Quitt* vor allem der Prototyp des kriminalistischen Erzählens, der nicht von ungefähr ein Tier, einen Orang-Utan zum Täter macht: Edgar Allen Poes *The murder in the Rue Morgue*. Es kann nach all dem kaum noch verwundern, dass wiederum einige der Tiergeschichten, auf die Raabes Roman verweist, zugleich von Kriminalfällen erzählen: Platens *Die verhängnisvolle Gabel*, Rückerts *Des Hahn Gockels Leichenbegängnis* und Schillers *Die Kraniche des Ibykus*.

Auf diese Weise entwirft der Roman eine allumfassende Konstellation von Tier, Verbrechen und Gewalt. In diese Gewalt, die zugleich stets bewältigt werden soll, bleiben nicht nur das Faultier und sein Miezemäuschen weiterhin verstrickt. Auch der erzählende Eduard hat hieran seinen Teil,<sup>36</sup> und auch hierauf gibt die Schlachtszene einen deutlichen Hinweis. Als Valentine mit dem Auftrag Heinrichs vom Frühstückstisch verschwunden ist, findet Eduard sofort lobende Worte: „Welch eine wirklich liebe Frau“ (S. 58). Er sagt dies im vollen Wissen darum, was Valentine gerade zu tun im Begriff ist; und er weiß auch die folgenden Geräusche und Tierbewegungen sehr genau zu deuten: „ich aber tat natürlich, als ob ich nicht die geringste Ahnung davon habe, daß der ganze Aufruhr und Schrecken der Natur sich von mir herleite“ (ebd.). Es gibt in Raabes Erzähluniversum, zumindest im *Stopfkuchen*, offenbar keinen Ort, der frei ist von aller Gewalt. Auch nicht der Ort des Erzählers.

---

<sup>36</sup> Auf die problematische Position Eduards in narratologischer Hinsicht verweist nachdrücklich auch *Claus-Michael Ort*: ‚Stoffwechsel‘ und ‚Druckausgleich‘. Raabes „Stopfkuchen“ und die Diätetik des Erzählens im späten Realismus. In: *JbRG* 2003, S. 21–43; als Ausnahme der Gewalt hingegen erscheint Eduard bei *Mojem* und *Sprengel* (wie Anm. 3), S. 383.