

### 3. Im Dorf »kommt doch alles an die Sonnen«

#### Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum* in der *Gartenlaube* und die Realität moderner Massenkommunikation

---

Auch wenn Theodor Fontane als kanonisierter Autor und vielleicht prominentester Vertreter des Realismus gilt, der diese Literaturepoche nicht nur in erzählenden Texten, sondern auch durch programmatische Schriften entscheidend prägte, ist er zugleich zweifellos ein Autor der Massenmedien. Dieser Befund ist nicht nur auf seine langjährige journalistische Tätigkeit zurückzuführen, die oft als mehr oder minder bedeutende Vorbereitungszeit für sein späteres Romanwerk betrachtet wird. Vielmehr bezieht sich diese Feststellung auch auf die bereits umfassend erforschte Partizipation des Autors an der Praxis des Zeitschriftenvorabdrucks. Denn ähnlich wie im Fall Raabes und anderer Schriftstellerinnen und Schriftsteller ging den Buch-Fassungen der meisten Werke Fontanes eine finanziell deutlich lukrativere Veröffentlichung in Journals wie der *Deutschen Rundschau* oder *Vom Fels zum Meer* voraus. Diesen Umstand aufgreifend hat die literaturwissenschaftliche Forschung der letzten Jahre die Einbindung Fontanes in das System der massenmedialen Kommunikation auf unterschiedliche Weise kommentiert und seine Werke geradezu als Paradebeispiele der Wechselwirkung zwischen Realismus und Journalkultur behandelt (vgl. Helmstetter *Geburt*; Günter »Realismus in Medien«).

Die enge Verflechtung des Autors mit der Zeitschriftenpresse führt im Rahmen dieser Studie zur Frage, inwiefern Fontanes Texte ihre mediale Kontextualisierung reflektieren und so auf literarischem Wege zur kritischen Beobachtung der Massenmedien beigetragen haben. Eine medienreflexive Re-Lektüre der Kriminalnouvelle *Unterm Birnbaum* (1885) soll im Folgenden einige Antwortmöglichkeiten auf diese Frage bereitstellen. Diesem oft als weniger zentral in Fontanes Gesamtwerk angesehenen Text wohnt in diesem Kontext ein hohes Erkenntnispotential inne, da er 1885 als Vorbadruck in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* erschien und damit einen der wenigen Beiträge Fontanes zum bedeutendsten deutschsprachigen illustrierten Familienjournal des 19. Jahrhunderts darstellt. Die Novelle war bei ihrem ursprünglichen Erscheinen also in einem medialen Kontext anzutreffen, der auch und vor allem von Bildern und Illustrationen geprägt war. Während viele der

bedeutendsten Werke Fontanes, wie etwa *Effi Briest* oder *Frau Jenny Treibel*, in der bilderlosen *Deutschen Rundschau* erschienen, zeichnet den hier betrachteten Text damit zunächst seine Einbettung in die *illustrierte Zeitschriftenpresse* aus.

Erste groß angelegte Studien zum Journalliteratur-Kontext wie Helmstetters Monografie *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes* (1998) beschränkten sich oft darauf, die Zeitschriftenpresse als einen Kontext der Literaturproduktion zu berücksichtigen, der sich hauptsächlich als Sammelplatz von Informationen, unterschiedlichen Textgenres und vielfältigen literarischen Unterhaltungsangeboten versteht lässt. Wurde dabei häufig noch versäumt, die Journale ebenso als *visuelle* Medienformate zu begreifen, in denen Kommunikation nicht zuletzt durch Bild-Text-Arrangements geleistet wird, erkannten neuere Untersuchungen sodann nicht nur das Erkenntnispotential eines Werkes wie *Unterm Birnbaum*, das von seinem Autor bewusst im Umfeld der ›Unterhaltungs- und Familienpresse‹ platziert wurde, sondern berücksichtigten ebenso den Kontext der bilddominierten Medienkommunikation als Bezugspunkt der selbst- und medienreflexiven Diskurse von Fontanes Texten. Die Novelle *Unterm Birnbaum* wurde dabei zuletzt zum einem als Experimentalanordnung zur Beobachtung literarischer Wirklichkeitskonstruktion beschrieben, die auf Veränderungen in der Wahrnehmungslehre und die im Zuge dessen problematisch gewordene Frage nach der Referenz zwischen Wahrnehmung und Realität im 19. Jahrhundert reagiert (vgl. Strowick 252-78). Zum anderen wurde nachgewiesen, dass der Text in einem intensiven Interferenz-Verhältnis mit der *Gartenlaube* steht und sich auch auf textinterner Ebene ihren Formen der Sinnerzeugung in heterogenen Bildkontinuen anpasst und diese reflektiert (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 394-457). Meine Lesart wird an diese Studien anknüpfen und das Motiv des Visuellen ebenfalls als zentralen Fixpunkt begreifen, auf den die Hinterfragung von Realitätskonstitution im massenmedialen Kontext, die im Mittelpunkt von *Unterm Birnbaum* steht, ausgerichtet ist.

Die Novelle verfolgt nicht allein den Zweck der Sozialdiagnose und Gesellschaftskritik, wie oft konstatiert wird (vgl. Luppa), sondern zeigt in Verbindung damit auch die Tendenz, gesellschaftliche Konstellationen abzubilden, die jene medialen und sozialen Veränderungen versinnbildlichen, die sich der Expansion der Unterhaltungsindustrie und Presse verdanken. Obwohl die Handlung der Novelle in den Jahren 1831 und 1832 stattfindet und sich damit zu Fontanes Zeiten bereits im Bereich der historischen Erzählung bewegen könnte, handelt es sich durchaus, wie bereits Müller-Seidel feststellte, um »einen Zeitroman [...], der das Historische vergessen macht« (Müller-Seidel 217). Die implizite gegenwarts- und medienkritische Dimension von *Unterm Birnbaum* erschließt sich dabei allerdings erst durch eine kontextinformierte Lektüre, die die Novelle als Teil der massenmedialen Moderne betrachtet. Den Text beschäftigt die Frage, wie sich die Herausbildung von Netzwerken der Massenkommunikation auf soziale Wahrnehmungs- und Kommu-

nikationsroutinen ausgewirkt hat. Als Novelle des späten Realismus, der sich zum einen noch der Realitätsabbildung verpflichtete, diese aber zugleich für höchst problematisch erklärte und reflexiv beobachtete (vgl. Arndt, *Abschied* 12-14), kreist sie vor allem um die kollektive Konstruktion des ›Realen‹ im medialen Kommunikationsnetzwerk und die visuellen Regime, die für diesen Prozess konstitutiv sind. So fragt sie im Besonderen, wie und ob sich überhaupt noch zu einer allgemeingültigen Realität vordringen lässt, wenn Medien und verschiedene Beobachterinnen und Beobachter divergierende Wirklichkeitsangebote produzieren, und wie Realität mit literarischen Mitteln darstellbar ist, wenn die Literatur selbst am massenmedialen Unterhaltungsmarkt partizipiert.

Zur Beleuchtung dieser modernekritischen Fragestellungen konstruiert der Text einen Handlungs- und Experimentalraum, welcher als der Moderne entgegengesetztes Terrain gelten kann, nämlich das Dorf. So findet *Unterm Birnbaum*, auf den klassischen Stadt-Land-Gegensatz sowie die Selbstinszenierung der *Gartenlaube* anspielend, im ländlichen Milieu eine Versuchsanordnung, in welcher sich medienkulturelle Veränderungen spiegeln lassen. Die Novelle entwickelt so Darstellungstechniken, die den prekären Status des ›Realen‹ unter massenmedialen Bedingungen beobachtbar machen, und demonstriert ein selbstreflexives Hinterfragen des eigenen Realismus-Verständnisses auf Basis einer Verhandlung der eigenen medialen Kontextualisierung. Dabei steht zuletzt auch *Die Gartenlaube* selbst im Fokus: ihre Kompensation der Virtualität und Anonymität massenmedialer Kommunikation durch die Inszenierung vertrauter, ›dörflicher‹ Strukturen wird in *Unterm Birnbaum* auf den Kopf gestellt und dekonstruiert, sodass das ›Unheimliche‹ der *Gartenlaube*, das auch mit dem Unheimlichen medialer Vermittlung an sich in Verbindung steht, beobachtbar werden kann.

### 3.1 *Unterm Birnbaum* und *Die Gartenlaube*

Dass *Unterm Birnbaum* mit Blick auf Fontanes gesamtes Œuvre lange Zeit als eher weniger komplexes Werk galt, lässt sich unter anderem auf seine Selbstverortung im Genre der Kriminalliteratur zurückführen. Die Novelle erzählt die fiktive Geschichte eines Mordes, der sich im Jahre 1831 im von Fontane erdachten Oderbruchdorf Tschechin ereignet. Wie die Forschung dargelegt hat, bediente sich Fontane sowohl für Schauplatz als auch Handlung realer Vorlagen, die zeitgenössischen Quellen entnommen und dem Zwecke der Erzählung narrativ angepasst wurden (vgl. Schütze-Pflugk 45). Der Wirt und Ladenbesitzer Abel Hradscheck fristet mit seiner Frau Ursel ein Außenseiterdasein im beschaulichen Dorf und ist zudem von akuter Geldnot geplagt. Als sich der Reisende und Schuldeneintreiber Szulski der Krakauer Firma Olszewski-Goldschmidt & Sohn, bei der Hradscheck hohe Schulden hat, zu einem Besuch anmeldet, fasst er den Plan, diesen kurzerhand um-

zubringen. Während nach dem Mord ein fingierter Kutschenunfall zunächst den Verdacht von den Hradschecks ablenkt, gelingt ihnen ein vorläufiger Unschuldsbeweis sodann durch eine weitere List. Hradscheck gräbt in der Nacht des Mordes so auffällig in seinem Garten herum, dass die neugierige Nachbarin Jeschke unweigerlich Verdacht schöpft. Als die Dorf-Öffentlichkeit die Stelle des Grabens inspiziert, wird statt des Reisenden allerdings die Leiche eines französischen Soldaten gefunden, die bereits seit mehr als 20 Jahren dort versteckt war. Durch die geschickte Lenkung der Aufmerksamkeit des Dorfes auf die Leiche »unterm Birnbaum« kann Hradscheck sein Umfeld davon überzeugen, mit dem Verschwinden Szulskis nichts zu tun zu haben. Zuletzt wächst seine Angst vor der Entdeckung der Tat allerdings so sehr, dass er sich zur Entsorgung des im Keller versteckten Leichnams des Reisenden entschließt. Dabei sperrt sich Hradscheck durch Zufall selbst im Keller ein und verstirbt, sodass die Honoratioren des Dorfes nur noch seine Leiche bergen können und das Mordkomplott letztendlich enthüllt ist.

So weit der grob zusammengefasste Handlungsverlauf. Die literaturwissenschaftliche Forschung der letzten Jahre hat die Novelle zunächst primär unter zwei Gesichtspunkten betrachtet: zum einen vor dem Hintergrund des Genres der Kriminalgeschichte, wobei vor allem das Profil der Täter-Figur und Fontanes Spiel mit Konventionen der Narration von Verbrechen im Mittelpunkt stand (vgl. Calhoon; Lüderssen; Bohnengel). Zum anderen geriet das Motiv der Manipulation und Realitätsverzerrung ins Zentrum des Interesses, einerseits bezogen auf Hradschecks Techniken der gezielten Steuerung der Ermittlungen gegen ihn, andererseits in Bezug auf die Strategien der Leserlenkung und Problematisierung eindeutiger Referenzen, die der Text selbst anwendet (vgl. Niehaus; Aust »Gespinnst«; Arndt »Scheitern«; Schütze-Pflugk).

Prominent wurde *Unterm Birnbaum* kürzlich in Elisabeth Strowicks Studie *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit* (2019) besprochen. Hier erscheint der Text als »radikal modernes poetologisches Experiment des Realismus« (Strowick 253), das den Verdacht »als szenisch-theatrale Apparatur von Wahrnehmung und Beobachtung wie auch als Erzähl- und Lektüreverfahren« (Strowick 253) inszeniert. Basierend auf dem Befund einer zunehmenden Krise von Konzepten eindeutiger Wirklichkeitsreferenz im 19. Jahrhundert, die durch die Einführung neuer visueller Medien und veränderte Auffassungen von der Natur des Sehvorgangs ausgelöst wurde (vgl. Strowick 4), zeigt Strowick, wie Fontanes Novelle diese neue Unsicherheit und Flüchtigkeit des Realen anhand einer Verketzung von Akten der Wahrnehmung, Beobachtung und Interpretation thematisiert, die letztlich nur den Verdacht und unklare Fakten hervorbringen (vgl. Strowick 254). *Unterm Birnbaum* behandelt visuelle Wahrnehmung in dieser Lesart als prekären Prozess, der nicht mehr mit tatsächlicher »Sichtbarkeit« korrespondiert, da er vom Ressentiment der dörflichen Kommunikationsgemeinschaft vorgeprägt ist und so Realität im Zeichen des Verdachts produziert (vgl. Strowick 256-62). Dies

führt letztlich auch zu einer Selbstreflexion der Darstellungsverfahren des Realismus, denn »[d]ie Funde/Realien, in welchen realistisches Erzählen sich zu verankern sucht, erweisen sich als infiniter Regress von Verdacht auf Verdacht« (Strowick 254).

Strowick liefert damit wichtige Erkenntnisse in Bezug auf die selbstreflexive und poetologische Auseinandersetzung des Textes mit Visualitäts- und Wirklichkeitsmodellen seiner Zeit, versäumt es aber größtenteils, seinen spezifischen Publikationskontext dabei ebenso zu berücksichtigen. Erst in den letzten Jahren wurden auch die Einbindung der Novelle in *Die Gartenlaube* und sich daraus ergebende Wechselwirkungen stärker im Forschungsdiskurs thematisiert (vgl. von Graevenitz *Fontane*; Menzel). Das 1853 von Ernst Keil gegründete Familienblatt *Die Gartenlaube* gilt als Prototyp dieses Medienformats und erreichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine derartig hohe Auflagenzahl und Popularität, dass Claudia Stockinger dieses etwa als den »Beginn der Populärkultur in den deutschsprachigen Gebieten« (Stockinger, *Gartenlaube* 11) bezeichnet. Die Schriftstellerin Christine Touaillon äußerte sich im Jahr 1905 rückblickend zum ›Massenphänomen‹ *Gartenlaube*:

Wir können uns heute kaum mehr vorstellen, welchen Einfluß sie besaß, wie sehr sie gewohnt war, in hundert Dingen das entscheidende Wort zu sprechen. Fast in jedem deutschen Hause ist sie zu finden; weit über die Grenzen des Reiches dringt ihr Name. Dem Auswanderer, dem Ansiedler jenseits des Meeres ist sie liebe Erinnerung an die Heimath; längst verloren Geglaubte gibt sie einander wieder; bei allen Unternehmungen steht sie an der Spitze, und während des Krieges von 1870 muß sie ein Feldabonnement eröffnen, weil die deutschen Kämpfer ihre gewohnte Lectüre nicht entbehren können. Was war es, das einem Blatte so ungeheuren Erfolg, so beispiellose Wirkung auf die Masse verschaffen konnte? (Touaillon 279)

Durch ihren beispiellosen Erfolg konnte sich *Die Gartenlaube* als Paradebeispiel populärkultureller Unterhaltung etablieren und hat daher auch in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung mehr Aufmerksamkeit erhalten als andere Periodika. Umfassend kommentiert wurde ihre Rolle im Prozess der Etablierung bildlicher Massenkommunikation, da sie auf einen zunehmenden Illustrationsanteil setzte (vgl. Brückner; Schöberl; Wildmeister; Podewski »Abilden«). Aber auch ihr Selbstverständnis als Medium der »Bildung der ›deutschen Nation‹« (Stockinger, *Gartenlaube* 10) ist Teil der Spezifität des Phänomens *Gartenlaube*. Das Familienblatt inszenierte zum einen das Heimische und die Familie als Basis einer harmonischen, bürgerlichen, deutschen Identität – symbolisiert in der markanten Titelvignette, die den vorlesenden ›Hausvater‹ im Kreise der unter dem Rankenwerk der Laube versammelten Familienmitglieder, Freunde und Bediensteten zeigt (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 9-34). Zum anderen basierte ihr Erfolg auf der Etablierung einer Kontinente umspannenden Lektüregemeinschaft – auch für deutsche Aus-

gewanderte galt sie als Leitmedium –, in der Wissen aus den verschiedensten Disziplinen und Lebensbereichen konsumgerecht zirkulierte (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 9–10). Durch ihre »textuellen Assoziationsverfahren, intertextuellen Korrelationen und seriellen Produktionslogiken« (Stockinger, *Gartenlaube* 10) etablierte *Die Gartenlaube* dabei nicht nur Formen des Wissensarrangements und der Lektürepraxis, die nicht-lineare Verknüpfungen heterogener Wissensbestände in nie dagewesener Form zuließen, sie weckte ebenso Konsumbedürfnisse, »von denen die Populärkultur bis heute zehrt« (Stockinger, *Gartenlaube* 10).

Dass auch Fontane mit literarischen Beiträgen an diesem Erfolgsformat partizipierte, überrascht aus ökonomischer Sicht wenig. Die Notwendigkeit, Geld zu verdienen, sollte allerdings nicht als einzige Motivation für die Publikation von *Unterm Birnbaum* in der *Gartenlaube* angesehen werden, denn der Autor wählte seine Publikationskanäle auch aus literaturprogrammatischen Gründen durchaus bewusst (vgl. von Graevenitz, »Memoria« 284). *Die Gartenlaube* bot Fontane die ideale Möglichkeit einer literarischen Auseinandersetzung mit massenmedialer Kommunikation in eben jenem Unterhaltungsmedium, das diese besonders nachhaltig etablierte. Das Familienblatt sollte daher als entscheidender Kontext für die Interpretation von *Unterm Birnbaum* mit herangezogen werden. Im Jahr 2013 nimmt sich Julia Menzel eben dieser Aufgabe an und legt einen Aufsatz vor, der den Veröffentlichungskontext der Novelle als Interpretationsgerüst verwendet. Dabei gelingt es ihr zu zeigen, dass »*Die Gartenlaube* als Verbreitungsmedium den ›Wirklichkeitsgehalt‹ realistischer (Kriminal)Literatur via Kontextualisierung und Begleitung durch nicht-literarische Sachbeiträge bezeugt und zur Realismusvergewisserung durch das Medium *sui generis* beiträgt« (Menzel 108). So stellt die Novelle nicht nur durch zahlreiche meta-reflexive Bezüge auf die Modi der Wahrheitsdarstellung im Journal ihr »Selbstverständnis als ein Medium, das Wirklichkeit antizipieren kann« (Menzel 120) zur Schau. Sie kann auch bewusst mit einer Leserschaft rechnen, der die »Lektürelandschaft« (Menzel 123) der *Gartenlaube* bekannt ist, sodass Wechselwirkungen mit anderen, auch nicht-literarischen Beiträgen das Bedeutungspotential des Textes entscheidend erweitern.

So enthalten etwa Paratexte, d.h. in den selben Ausgaben der *Gartenlaube* wie *Unterm Birnbaum* publizierte, den Novellentext flankierende Beiträge, Beschreibungen von ›Verbrechertum‹, welche die Art und Weise, wie zeitgenössische Leserinnen und Leser Fontanes Kriminalgeschichte rezipierten, beeinflussten (vgl. Menzel 121–24). Zudem stellt das Familienblatt eine Konvention der Narration von Verbrechen zur Verfügung, die das Kriminelle als Unterhaltungsstoff für ein ›Familienpublikum‹ konsumierbar aufbereitet, indem das Normabweichende schlussendlich wieder in eine vertraute Wertesordnung integriert wird (vgl. Menzel 109). Die ›Verbindungsline‹ zur Literaturepoche des Realismus« (Menzel 111), die Menzel in der *Gartenlaube* gegeben sieht, besteht demnach zum einen darin, dass der Realitätsgehalt literarischer Texte durch eine natürliche Nähe zum Faktuellen im Journal be-

glaubigt wird, zum anderen setzt die *Gartenlaube* mangels Tagesaktualität auf die Präsentation einer »poetisch generierte[n] ›Wahrheit des Fiktiven‹« (Menzel 111), verfolgt mit ihrem hohen Literaturanteil also ein dem poetischen Realismus ähnliches Programm.

Gerhart von Graevenitz hat in seiner 2014 erschienenen Studie sodann den engen Zusammenhang zwischen *Unterm Birnbaum* und der ›Bilderflut‹ der *Gartenlaube*, d.h. ihrer Etablierung einer zunehmend bildlichen Massenkommunikation, herausgearbeitet (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 396). So passt sich der Text nicht nur strukturell den Rezeptionskonventionen des Familienjournals an (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 427), sondern thematisiert durch eine Inszenierung von epistemologischen Akten des »Sehens und Grabens« (von Graevenitz, *Fontane* 430) ebenso beständig den Nexus von Sehen, Wahrnehmung und Wirklichkeit, der u.a. durch die Visualisierungstendenz der Journale zu einer zentralen Problemstellung der Zeit wurde. Die Novelle schafft laut von Graevenitz ein »Kontinuum des Imaginären [...], das vom Sichtbaren, über Vorstellungen und Phantome bis zum gesellschaftlichen Schein reicht« (von Graevenitz, *Fontane* 439) und fügt sich damit in die »Oberfläche der Text- und Bildordnung der *Gartenlaube*« (von Graevenitz, *Fontane* 445) ebenso ein, wie er diese zugleich reflexiv thematisiert. So stellt diese Studie nicht nur ähnlich wie Menzels Aufsatz Verbindungen zu einigen Paratexten aus der *Gartenlaube* her, die mit *Unterm Birnbaum* in einem assoziativen Zusammenhang stehen (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 439), sondern kombiniert auch die auf den Journalkontext der Novelle fokussierte Untersuchungsperspektive mit einer dezidierten Betrachtung von Visualität und Beobachtung als zentrale Aspekte des Textes, die auf seinen medienkulturellen Kontext verweisen.

Die Arbeiten von Menzel und von Graevenitz markieren einen entscheidenden Schritt in Richtung einer Interpretation der Novelle *Unterm Birnbaum*, die die Signifikanz des Veröffentlichungskontexts für die Textgestalt aufzeigen kann. Der Schlüssel zu einem erweiterten Verständnis des medienkritischen Diskurses des Textes liegt in einer Synthese dieser auf die Journalkultur ausgerichteten Ansätze mit einer Untersuchungsperspektive, die ähnlich wie Strowicks Arbeit Wahrnehmung, visuelle Erkenntnis und Wirklichkeitsreferenz als zentrale Problemstellungen der Novelle begreift. *Unterm Birnbaum* ist u.a. ein Text über die massenmediale Umgebung, in die er eingebettet ist, und die Fragen der Realitätskonstruktion, um die er mit Hilfe literarisch inszenierter Beobachtungs- und Interpretationsprozesse kreist, sind untrennbar mit der illustrierten Zeitschrift als Medienformat und Blickregimen der modernen Medienkultur verknüpft. Wenn es im Folgenden darum geht, die Verfahren zu identifizieren, mit denen die Novelle die zeitgenössischen Formen der Konstruktion des Realen problematisiert, wird deutlich werden, dass dies nur durch ein intensives Einbeziehen des Familienjournals als Publikationsumgebung und der visuellen Kultur der Zeit möglich ist.

Daher lohnt sich zunächst ein Blick in die Ausgaben der *Gartenlaube* von 1885.<sup>1</sup> Die Novelle erscheint hier in insgesamt neun aufeinanderfolgenden Heften (die Nummern 33 bis 41). Die einzelnen Abschnitte des Textes sind dabei stets direkt am Anfang der jeweiligen Hefte platziert und stellen zusammen mit der wohlbekannten Titelblattillustration der *Gartenlaube* das erste Element der Zeitschrift dar, auf das der Blick der Leserinnen und Leser trifft. Eine Besonderheit ist dabei das Layout dieser ersten Seiten, denn in Verbindung mit dem Text erscheint hier stets eine Abbildung im Hochformat, die bedeutend mehr Fläche einnimmt als der Text und in der Mitte desselben platziert ist. Die ersten Absätze von *Unterm Birnbaum*, die in einer neuen Ausgabe der *Gartenlaube* präsentiert werden, legen sich dabei wie ein unten offener Rahmen um diese Bilder und erscheinen daher in einer hufeisenartigen Form (siehe Abb. 1). Die Illustrationen allerdings haben zum Text der Novelle keinen direkten Bezug. Lediglich assoziative Verbindungen lassen sich zuweilen herstellen, wenn etwa eine Illustration eine dörfliche Atmosphäre evoziert, wie sie in *Unterm Birnbaum* ebenso vorherrscht (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 418-44). Dieses Arrangement lässt sich damit als Beispiel für die von Schöberl diagnostizierte »Verselbstständigung der Bilder« (Schöberl 228) verstehen, die in illustrierten Journals gegen Ende des Jahrhunderts vor sich geht: die Illustrationen fungieren als Blickfang, wirken jedoch, zumal nur durch einen kurzen Titel begleitet, seltsam deplatziert inmitten des Novellentextes. Bei den Illustrationen handelt es sich um verschiedenste Bildmotive, beginnend mit einem Frauenporträt (»Vroni. Nach dem Oelgemälde von G. Fechner jun.« in Heft 33, 1885) (vgl. *Gartenlaube* 533), über eine Abbildung der »Argischkirche in Rumänien« (Heft 35, 1885) gezeichnet nach einer Fotografie (vgl. *Gartenlaube* 565), bis hin zu einem den Hochsommer repräsentierenden Scherenschliff (Heft 36, 1885) (vgl. *Gartenlaube* 581).

Auf die Bedeutung der Titelvignetten und des Layouts der ersten Seite für das programmatische Selbstverständnis illustrierter Zeitschriften hat die Forschung bereits mehrfach hingewiesen. So verbildlicht die berühmte Titelvignette der *Gartenlaube* ihren Anspruch, zum einen Rückzugsort der Familie, zum anderen Zentrum generationen- und geschlechterübergreifender Kommunikation und Wissensvermittlung zu sein (siehe Abb. 1; vgl. Schöberl 219-20; Kinzel 685-86). Titelvignetten haben damit nicht nur eine illustrative, sondern auch eine selbst-reflexive Funktion. Gerhart von Graevenitz hat in seiner Studie »Memoria und Realismus« dargelegt, wie sich die Prinzipien des Wissensarrangements der Journals in ihren Titelblättern wiederspiegeln, und dabei die Form der Arabeske als häufig anzutreffendes Motiv identifiziert (vgl. von Graevenitz, »Memoria« 292-97). So unterstreiche das schmückende Rankenwerk der Arabesken den selbstreflexiven Charakter der Titelblätter, da durch sie aus der »Arrangement-Ordnung

<sup>1</sup> Eine detaillierte Analyse der Platzierung und Kontextualisierung von *Unterm Birnbaum* als Zeitschrifteinheit in der *Gartenlaube* findet sich in Podewski, Akkumulieren 24-81.

Abb. 1: Titelblatt des 34. Heftes der *Gartenlaube* von 1885

Illustrirtes Familienblatt. — Begründet von Ernst Heil 1853.

Wöchentlich 2 bis 2 1/2 Bogen. — In Wochenummern vierzehntäglich 1 Mark 60 Pfennig. — In Heften à 50 Pfennig oder Halbheften à 30 Pfennig.

## Unterm Birnbaum.

Von Ch. Fontane.  
(Fortsetzung.)

3.

Als Hirschbeis bis an den Schwelstein gekommen war, nahm er das Großherz von der Schulter, lehnte die Krücke gegen das am Hause sich hinziehende Weinpalier und wischte sich die Hände, saubere Mann der er war, in einem Kübel, den die Tochterwaffe wunderte. Danach trat er in den Fluß und ging auf sein Wohnzimmer zu.

Hier traf er Urel. Diese saß vor einem Räthlich am

Tischette, ja noch jugendlich und gespannt, saß auf dem Tage, wo sie die Krücke für die Kinder geschnitten hatte. Das schmuckende Kleid, das sie an, war auch heute höchst und dunkelblau (sie wußte, daß Schwarz ihr steht), der blonde Ledergürtel aber wurde durch eine Bronzehalskette von auffälliger Größe zusammengehalten, während in ihren Ohringen lange dinenförmige Bommeln von venuantischer Perlelemente hingen. Sie wußten anfangs nicht, was sie hören sollten, als sie hörten,

daß sie dergleichen gehabt seien an Bühnenkunst, wie denn auch der mit Schiltspalt ausgeführte Räthlich, trotz all seiner Eleganz, zu den beiden hellblauen Atlass-Äugnhas nicht recht passen wollte. Noch weniger zu dem weißen Truuen. Urels neben ihr, auf dem Birnholzbrett, stand ein Arbeitstischchen, darin sie gerade als Spindelwirkerin an einem Faden saßte. Sie lächelte, als ob sie nicht hören und hören erst auf, als der Eintretende, halb scherhaft, aber doch mit einem

Aufklang von Tadel sagte: »Dan, Urel, schon in Siant? Und nichts zu thun mehr in der Küche?«

»Weil es fertig werden muß.«

»Was?«

»Das hier.« Und dabei hielt sie Hirschbeis ein Sammtkäpfchen, an dem sie gerade nähte. »Wenig mit Liebe.«

»Für mich?«

»Nein. Dazu bist Du nicht fremm und, was Du lieber hören wirst, auch nicht alt genug.«

»Also für den Pastor?«

»Gernchen.«

»Ach der Pastor. Nun gut.«

»Ach der Pastor, der die Freundschaft und die Freundschaft mit einem Pastor kann man doppelt brauchen. Es gibt einen solch Anschein. Und ich habe mir auch vorgenommen, ihn wieder öfter zu beladen und mit Goe Sonntags umfächig in die Kirche zu gehen.«

»Das klu nur; er hat sich schon gewundert.«

»Und hat auch Recht. Denn ich bin mir eigentlich verhaftet. Ich kann nicht in den Ginsige, dem ich gern verhaftet bin. Ja, Du siehst mich an, Urel. Aber es ist so. Hat er Dich nicht auf den rechten Weg gebadet? Sage selbß. Wenn Cecelius nicht war, so stießt Du noch in dem alten Unjum.«

»Sprich nicht so. Was weißt Du davon? Ich habe ja gar keine Religion. Und Cecelius eigentlich auch nicht. Aber er ist ein guter Mann, eine Seele von Mann, und



Waldläufer. Nach dem Originalteile von Henriette Ronner.

72

Titelseite. *Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt*, H. 34, 1885, S. 549.

aller Nachrichtenvermittlung das Thema »Arrangement hervortritt« (von Graevenitz, »Memoria« 295). Da sie Perspektivierungen und Rahmungen auf der Zeitschriftenseite deutlich als solche hervorheben, verweisen die Arabesken auf die Wissenspräsentation im Medienformat: das Gruppieren und Re-Arrangieren heterogener Wissensbestände zu einem ansprechenden und konsumierbaren

Gesamtbild ist als Prinzip der Familienzeitschrift erkennbar (vgl. von Graevenitz, »Memoria« 287-303).

Entscheidend ist hier, dass von Graevenitz Literatur in diesem Kontext »eine den Titelblättern vergleichbare Thematisierungsfunktion« (von Graevenitz, »Memoria« 298) zuspricht. Literarische Texte, vornehmlich auch jene des poetischen Realismus, erscheinen meist am Beginn einer Zeitschriftenausgabe und partizipieren an den selbstreflexiven Strukturen des Heftanfangs, indem sie »ihre eigene Stellung im Gefüge der Arrangements und Re-arrangements der Presse-memoria« (von Graevenitz, »Memoria« 298) ausstellen: mit Hilfe einer »Übertragung des Re-arrangement-Prinzips in ein Strukturrepertoire eigener Herkunft und eigener Tradition vermehren und thematisieren, praktizieren und reflektieren sie die in der Presse herrschenden Regeln der Wirklichkeit konstitution« (von Graevenitz, »Memoria« 299). Dies sei zum Teil durch eine direkte Übernahme der Arabesken-Motivik in literarischen Werken markiert, wobei sich von Graevenitz speziell auf den Beginn von Fontanes *Effi Briest* bezieht und Textanfänge, analog zu Titelblättern, als primären Ort dieser selbstthematisierenden Elemente ausweist (vgl. von Graevenitz, »Memoria« 301-04).

Die Platzierung von *Unterm Birnbaum* am Beginn der *Gartenlaube* erscheint vor dem Hintergrund dieser Überlegungen in einem neuen Licht. Wie aus der bisherigen Forschung hervorgeht, verfasste Fontane seine Texte durchaus gezielt mit Blick auf eine angestrebte Veröffentlichung in bestimmten Publikationsorganen, nicht zuletzt zum Zwecke der Offenlegung des eigenen Realismusverständnisses (vgl. Menzel 115-16; von Graevenitz, »Memoria« 284). Der Abdruck seiner Kriminalnovelle auf den ersten Seiten der *Gartenlaube*-Hefte ist damit nicht als bloßer Zufall, sondern als Teil der medienreflexiven Selbstbefragung anzusehen, welche den Text entscheidend mitbestimmt. Die Kombination der Novellenfragmente mit größtenteils kontextlosen Abbildungen auf den Titelblättern führt bei den Leserinnen und Lesern ähnlich wie die klassische Titelarabeske zu einem Bewusstwerden des Arrangement-Prinzips, auf dem die Sinnerzeugung der Zeitschrift fußt: eine Präsentationsform von Wissen also, die auf der Kombination und Neuordnung des Heterogenen beruht. Während der Text und das Bild durch die Titelvignette, d.h. die bildliche »Gartenlaube«, gerahmt sind, also explizit als Teil des bildlich inszenierten Kommunikationszusammenhangs erscheinen, verdoppelt der Text zugleich diese Rahmungsstruktur, wenn er wiederum das Bild rahmend einfasst.<sup>2</sup> Ähnlich wie es in Raabes *Pfisters Mühle* thematisiert wird (vgl. das vorherige Kapitel dieses Buches), bildet der Text ein für den Zeitraum des Novellenabdrucks

---

2 Zur sich im Zuge der Bilddominanz in illustrierten Journals herausbildenden Rahmungsfunktion von Texten vgl. auch Kinzel 682-83.

konstant bleibendes Rahmenelement, das sich gleichsam wie eine schmückende Arabeske um stets wechselnde, von Heft zu Heft variierte Bilder legt.<sup>3</sup>

Damit ist allerdings nicht allein im Sinne einer Selbstreflexion der *Gartenlaube* auf die Dynamik der Bilder und der Verbreitung visueller Informationen im Zeitalter der Journalkultur hingewiesen. Die sich im Layout verborgende Thematisierung der eigenen Modi der Wirklichkeitskonstruktion bezieht sich auch auf das zentrale »Dingsymbol« (Müller-Seidel 227) der Novelle, nämlich den Birnbaum. Die unten offene Hufeisenform des zum Rahmen umfunktionierten Textes von *Unterm Birnbaum* umschließt ein Bild, welches sich damit nicht nur unter der ›Gartenlaube‹, sondern, bildlich gesprochen, tatsächlich auch ›unterm Birnbaum‹ befindet. Der Birnbaum allerdings funktioniert innerhalb der Novelle, wie die Forschung herausgestellt hat, als ein Marker fehlgeleiteter Referenz: er verweist als Zeichen auf etwas – die Leiche des Franzosen –, bei dem es sich nicht um das im Zentrum der Ermittlung stehende Bezeichnete, d.h. genauer, nicht um die gesuchte ›Wahrheit‹ handelt (vgl. Arndt, »Scheitern« 59). Als »Leerstelle, um die die Ermittlungen der Dorfbewohner kreisen« (Arndt, »Scheitern« 59) wird der Birnbaum, wie Arndt erläutert, zum Symbol des Fehlschlags einer Suche nach der Wahrheit, die sich auf eine klare Verweisfunktion der Objekte bzw. Indizien verlässt (vgl. Arndt, »Scheitern« 51-59). Denn nur indem der Mörder Abel Hradscheck die Aufmerksamkeit der Ermittler auf den Birnbaum und die darunter liegende ›falsche Leiche‹ lenkt, gelingt es ihm, seinen Mord und den Verbleib der tatsächlich gesuchten Leiche zu vertuschen.

So ist es durchaus bedeutend, dass der Text im Layout der *Gartenlaube* selbst einen ›Birnbaum‹ bildet und eine intermediale Beziehung mit den Bildern eingeht: sobald sich für die Rezipientinnen und Rezipienten die Bedeutung des Symbols ›Birnbaum‹ in der Novelle erschließt, kann für sie das Bild auf der Zeitschriftentitelseite die für den Birnbaum und die Leiche des Franzosen reservierte Leerstellenfunktion übernehmen. Es wird demnach unter den Verdacht der bloß scheinhaften Referenz gestellt. Von einem Bild ›unterm Birnbaum‹ des Textes ist dann nicht mehr anzunehmen, dass es auf eine verifizierbare Realität verweist oder der Wahrheitsfindung verpflichtet ist. Das Nebeneinander von Text und Bild suggeriert eine gemeinsame Sinnerzeugung durch intermediales Zusammenwirken und aktiviert bei routinierten Rezipientinnen und Rezipienten eine dementsprechende Erwartungshaltung.<sup>4</sup> Analog dazu weckt der Birnbaum innerhalb der Novelle die Erwartung, die gesuchte Leiche des polnischen Reisenden und damit die ›Wahrheit‹ sei

3 Vgl. hierzu auch das Kapitel dieses Buches zu Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle*.

4 Denn die Journalkultur leistete einen entscheidenden Beitrag dazu, Rezipientinnen und Rezipienten mit dem routinierten Lesen und Entschlüsseln von Text-Bild-Arrangements vertraut zu machen, sodass die ›Bedeutsamkeit‹ des Nebeneinanders von Text und Bild als erwartbar gelten konnte (vgl. Podewski »Wandlungsprozesse«; Bucher).

unter ihm zu finden. In beiden Fällen wird das Versprechen der Sinnerzeugung nicht eingelöst und stattdessen durch deutlich markierte Nicht-Referenz ersetzt (vgl. Arndt, »Scheitern« 59): die Leiche Szulskis befindet sich nicht unterm Birnbaum und die Bilder auf den ersten Seiten der *Gartenlaube*-Hefte stehen in keiner Beziehung zum Novellentext. So gelingt Fontane, der sich hier die konventionalisierte und daher antizipierbare Layout-Struktur der *Gartenlaube* geschickt zunutze macht, durch die Verknüpfung textinterner Motive mit der materiellen Ebene des Zeitschriftenlayouts eine medienreflexive Markierung des prekären Realitätsbezugs in bildlicher Form präsentierter Inhalte in der Presse. Indem sie das Bild mit dem Scheinhaften in Verbindung bringt, signalisiert die Novelle bereits durch ihr Arrangement in der Zeitschrift, dass ein kritisches Hinterfragen der visuellen Kultur ihrer Zeit – und das explizit in Bezug auf die Darstellbarkeit von Wirklichkeit – zu ihren zentralen Anliegen gehört.

Diese kurze Betrachtung der Präsentation von *Unterm Birnbaum* in der *Gartenlaube* legt bereits nahe, dass sich die Synergieeffekte zwischen Journal und literarischem Text nicht auf die von Menzel herausgearbeitete Realismusvergewisserung oder die Erweiterung des Bedeutungsangebots durch Paratexte beschränken (vgl. Menzel 124), sondern ebenfalls die intermediale Positionierung der Novelle gegenüber dem Visuellen betreffen (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 394-456). Das Bild und mit ihm die Sichtbarkeit bzw. Anschaulichkeit erscheinen als Problemstellungen, um die der Text wortwörtlich in seiner formalen Aufmachung kreist. Zugleich ist visuelle Evidenz, wie anhand des Birnbaums erläutert, nicht nur auf der materiellen Ebene des Layouts, sondern ebenso auf textinterner Ebene ein Kernthema der Novelle, das sich zur Frage nach der Möglichkeit des Vordringens zur Wahrheit auf visuellem Wege ausweitet (vgl. Strowick 252-65). Während *Unterm Birnbaum* im Zusammenspiel mit der *Gartenlaube* zwar zum einen das für den Realismus typische Konzept der tiefer liegenden ›Wahrheit im Fiktiven‹ zu bestätigen sucht (vgl. Menzel 111; Arndt, »Scheitern« 55), ist der Novelle zugleich ein medienkritischer Diskurs eingeschrieben, der visuelle Wirklichkeitskonstruktion unter modernen Bedingungen hinterfragt und damit eine Kritik des eigenen Realismusverständnisses impliziert. Denn der Realismus war in der Tradition der Aufklärung ebenso eine literarische Epoche, die ursprünglich das Sehen als zentralen Erkenntnisakt und den Sehsinn als Erkenntnisinstrument privilegierte.<sup>5</sup>

Um dieser Kritik an Mechanismen der Evidenzherzeugung und Sichtbarkeitsstrukturen in der massenmedialen Öffentlichkeit in *Unterm Birnbaum* nachzuspüren, ist sodann ein Aspekt der Programmatik und inhaltlichen Ausrichtung der *Gartenlaube* besonders entscheidend: die Prominenz sowie identitätsstiftende Funktion von Dorfgeschichten. Claudia Stockinger erläutert in ihrer Studie zum Familienblatt:

5 Vgl. hierzu etwa Homberger.

In den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens wird die *Gartenlaube* von Dörflichkeit und Dorfgeschichten nachgerade bestimmt. Das Familienblatt mutiert in Konzept, Anlage und Ausgestaltung selbst zu einem imaginären Dorf, in dem sich die sich konstituierende deutsche Nation Woche für Woche wie »in einer Laube« versammelt um sich ihrer (nationalen) Identität zu versichern – nicht zuletzt über Dorfgeschichten, in denen alle Landesteile sowohl fiktional auch als faktual vorgeführt und dem kollektiven Imaginationsraum ›Dorf‹ hinzugefügt werden. (Stockinger, *Gartenlaube* 294)

Die Selbstinszenierung der *Gartenlaube* als Dorf ist insofern naheliegend, als sie die Gleichzeitigkeit von Globalität und Lokalität unterstreicht, die für die Programmatik des Familienblatts kennzeichnend ist: zum einen leistet es eine internationale Vernetzung von Individuen auf der Basis modernster Druck- und Vertriebstechnik, zum anderen sehen sich diese in eine imaginierte Gemeinschaft integriert, die sich betont ›heimatisch‹ gibt und einen ländlich-familiären Anstrich verleiht (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 9-10, 273-97). Die *Gartenlaube* wurde so zum »Global-Village« (Stockinger, *Gartenlaube* 274), das die deutschsprachige Welt in einer imaginären Dorfgemeinde verband und auf Herausforderungen der Moderne mit der Inszenierung dörflicher Vertrautheit reagierte, worauf bereits die Verbildlichung ländlicher Kollektivkletüre in der Titelvignette hindeutet (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 273-74). Zentral ist dabei, dass das Dorf in den im Journal publizierten Dorfgeschichten ebenfalls als »Aushandlungsfläche zur Verarbeitung oder/und Kompensation von Moderneerfahrungen« (Stockinger, *Gartenlaube* 274) diente und seine zentrale Stellung als bevorzugter Handlungsort und literarisches Motiv gerade auch diesem Umstand verdankte.<sup>6</sup> Im Milieu des Dorfes ließen sich gesellschaftliche Veränderungen und ihre Konsequenzen im Kleinen erproben, da es eine überschaubare Menge an sozialen Beziehungen und Prozessen zur Verfügung stellt, die sich allerdings in vielen Fällen gezielt literarisch als Versinnbildlichung der weiteren Öffentlichkeit gestalten lassen (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 296). Das »Realitäts- und Reduktionsmodell des Dorfes macht es möglich, Erfahrungen der gesellschaftlichen Modernisierung in personenbezogenen, überschaubaren und ethisch zu regulierenden Handlungszusammenhängen zu erfassen« (Schönert 339), wie Schönert formuliert.

Auf eben diese Weise bedient sich auch *Unterm Birnbaum* des Dorfes als Experimentalanordnung und greift damit bewusst in der *Gartenlaube* prominente literarische Muster auf. Während die Forschung zu Fontanes Novelle bereits häufig das Dorf-Milieu als zentrale Voraussetzung der Handlung und damit die Wahl dieses Schauplatzes als bedeutsame künstlerische Entscheidung Fontanes ausgewiesen

6 Zur Gattung der Dorfgeschichte als literarischer Verhandlungsraum für Modernisierungserfahrungen vgl. auch Wild 15-64; Nell/Weiland.

hat (vgl. u.a. Arndt, »Scheitern« 51-55; Schütze-Pflugk 55; Niehaus 53-57), wurde es bisher versäumt, dieses Motiv an den medialen Kontext des Familienblattes rückzubinden. So wie sich *Die Gartenlaube* als mediale ›Dorfgemeinde‹ inszeniert und in ihren Dorfgeschichten den Umgang mit den Auswirkungen der Modernisierung erprobt, instrumentalisiert *Unterm Birnbaum* das Muster der Dorfgeschichte, um Mechanismen der modernen Medienkultur durchzuspielen, die das ›virtuelle Dorf‹ des Familienblattes ebenso prägen.

Das in der Novelle im Mittelpunkt stehende Dorf Tschechin, so die im Folgenden veranschaulichte These, ist dabei als Sinnbild der gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehenden massenmedialen Öffentlichkeit gestaltet. Obwohl es zunächst kontraintuitiv erscheinen mag, das Dorf, als üblicherweise mit dem Fortbestand vormoderner Sozialstrukturen und Mentalitäten assoziierter Raum, als Veranschaulichung moderner Kommunikationsverhältnisse zu begreifen, verrät ein näherer Blick auf die Entwicklung und Ausprägung der Dorfgeschichte als literarische Gattung eine deutliche Affinität ländlicher Erzählungen zur Spiegelung moderner Entwicklungen. Dies bezeugen sowohl die Befunde literarisch-anthropologischer Studien, in welchen die Dorfgeschichte mitunter als »das literarische Medium der Globalisierung« (Neumann/Twellmann 43) oder »Schwellengattung des Modernisierungsgeschehens« (Neumann/Twellmann 43) verhandelt wird, als auch die oben erwähnte Selbstinszenierung der *Gartenlaube* und ähnlicher Journale – d.h. der Zentren moderner Medienkommunikation im 19. Jahrhundert – als virtuelle Dörfer. Die einzelnen Aspekte, die Fontanes literarisches Dorf Tschechin als Sinnbild der massenmedialen Öffentlichkeit erscheinen lassen, werden sich in der folgenden Textanalyse nach und nach erschließen.

Denn im Kleinen finden in Tschechin Kommunikations- und Beobachtungsprozesse statt, die in analoger Form im größeren Rahmen der Presse- und Medienkultur – konkret etwa in der *Gartenlaube* – zu beobachten sind. Die Dorfgemeinde scheint über ein Netzwerk der permanenten und gegenseitigen Beobachtung organisiert (vgl. Strowick 258-65). Normverletzendes Verhalten führt zu gesteigerter Aufmerksamkeit und Erhebung einer Person oder eines Vorfalls ins Zentrum des Interesses und der dörflichen Berichterstattung. Tschechin verbildlicht damit Regime der Sichtbarkeit, die als Merkmale moderner Mediengesellschaften beschrieben worden sind: Momente der Überwachung und Kontrolle des Individuums durch normbestimmende Institutionen zeigen sich ebenso wie Praktiken der Performanz, durch die der Einzelne mediale Sichtbarkeit gezielt steuern und die öffentlichen Beobachtungsstrukturen zu seinen Gunsten nutzen kann. Am Beispiel eines Verbrechens und seiner versuchten Aufklärung spielt die Novelle so mit dem Anspruch der universellen Sichtbarmachung und Offenlegung des Verborgenen, der für das Selbstverständnis der illustrierten Presse der Zeit charakteristisch ist. Denn sowohl die literarische Gattung der Kriminal- oder Detektivgeschichte als auch die in der Tradition der Aufklärung stehenden Familien- und Bildungszeit-

schriften sind dem Streben nach dem Vordringen zur ›Wahrheit‹ und der Präsentation ›ganzheitlichen Wissens‹ verpflichtet (vgl. Kinzel 671; von Graevenitz, »Wissen und Sehen« 152). Fontane allerdings platziert in der *Gartenlaube* eine Kriminalgeschichte, welche dieses Wahrheitsstreben konterkariert, indem sie vorführt, wie konträr zur Selbstinszenierung der Zeitschriften die von ihnen zusammen mit der Tagespresse etablierten Kommunikationsmechanismen dazu führen, dass ›Wahrheit‹ nur noch als Produkt erzählerischer Fabrikation und so durchaus manipulierbar erscheint. Ähnlich wie in den Massenmedien beruht in Tschecchin Evidenz auf erfolgreicher Performanz und Kontrolle der visuellen Regime, wie es Fontanes Protagonist Abel Hradscheck vorführt. Was Realität ist, wird nicht mehr allein anhand des Gesehenen, sondern auch anhand der Kommunikation über das Gesehene und der affektiv aufgeladenen Antizipation dessen, was eventuell einmal gesehen wird, bestimmt (vgl. Strowick 256–65). Auch in diesem Text geht es also im Sinne des »medialen Realismus« um das Aufzeigen der medialen Konstruktionsbedingungen gesellschaftlich anerkannter Wirklichkeit (vgl. Gretz, »Einleitung« 8–11; von Graevenitz, *Fontane* 33).

### 3.2 Die Hradschecks in Tschecchin

Auf Basis historiographischer Forschung zum Dorf des 19. Jahrhunderts und literaturwissenschaftlicher Studien zur ›Dorfgeschichte‹ skizziert Stockinger die grundlegenden Merkmale von ›Dörflichkeit‹ in der *Gartenlaube*:

Die relative Nähe aller Institutionen der dörflichen Infrastruktur, die den Ort mit wenigen Leitwörtern aufrufen (Kirche, Schule, Denkmal, Platz, Brunnen u.a.); eine überschaubare Anzahl an Sozialbeziehungen, durch »soziale[n] Status« reglementiert sowie durch »Alter und Geschlecht«; wechselseitige Kontrolle; Stabilisierung der Gemeinschaft etwa durch Exklusion des Fremden über »Sprache und Brauchtum«;<sup>7</sup> Dominanz »soziale[r] Konflikte[ ]«;<sup>8</sup> sprachliche Erzeugung gewaltförmiger Situationen in Gerede und Gerücht;<sup>9</sup> u.a. (Stockinger, *Gartenlaube* 294)

Auf viele dieser Merkmale wird im Folgenden in Bezug auf *Unterm Birnbaum* zurückzukommen sein. Bestätigen lassen sich zunächst die Schauplatz und soziale Konstellationen betreffenden Aspekte: die Handlung der Novelle beschränkt sich strikt auf konventionelle Örtlichkeiten des Dorfes und findet nahezu ausschließ-

7 Dietrich 7f. zitiert in Stockinger, *Gartenlaube* 294.

8 Troßbach/Zimmermann 10 zitiert in Stockinger, *Gartenlaube* 294.

9 Vgl. Troßbach/Zimmermann 185 zitiert in Stockinger, *Gartenlaube* 294.

lich im »*Gasthaus und Materialwarengeschäft von Abel Hradscheck*«<sup>10</sup> (5) bzw. in dessen direkter Umgebung statt. Während alle, selbst die weniger zentralen Figuren wie die Ladenbediensteten oder der Kantor, Individualnamen tragen, bietet das Figurenarsenal dennoch eine den Konventionen der Dorfgeschichte im Großen und Ganzen entsprechende Ansammlung von ›typisierten‹ Charakteren, so z.B. einige Bauern, den Müller und den Schulzen – allesamt Stammgäste bei Hradscheck –, den Pastor, den Zimmermeister, den Gendarm, die geheimnisvolle alte Nachbarin, die Frauen der Bauern und einige Bedienstete.

Während man in Hradscheck sodann die konventionelle Rolle des Wirts vermuten könnte, deuten sich durch eine nähere Betrachtung seiner Charakterisierung die Konflikte innerhalb des Dorf-Kosmos von *Unterm Birnbaum* an: der Protagonist und seine Frau nehmen in der sozialen Gemeinschaft Tschechins eine Außenseiterposition ein. Hradscheck stammt ursprünglich aus Neu-Lewin und ist damit von Beginn an als Zugezogener und damit ›Fremder‹ gebrandmarkt, noch dazu einer »von böhmischer Extraktion« (52). Seine Frau Ursel stammt aus der Nähe von Hildesheim und wuchs als Katholikin auf, was sich mit dem protestantischen Selbstverständnis ihres neuen Wohnortes schlecht verträgt. So konvertiert sie nach der Übersiedlung des Paares nach Tschechin pflichtbewusst und willigt einer evangelischen Trauung ein. Während ihre konfessionelle Bekehrung Sympathie erweckt und Abel Hradscheck als Wirtshausbesitzer ebenfalls sozial integriert erscheint, ist das Paar dennoch aufgrund seiner Andersartigkeit bereits vor der Mordtat ständigem Misstrauen ausgesetzt. Vermehrt wird dieses sodann durch den primär von Ursel zur Schau gestellten Distinktionswillen, der sich scheinbar nach dem Tod der zwei Kinder des Paares entwickelt. Denn sie sieht sich und ihren Hausstand als durch Vornehmheit und Bildung von ihrem Umfeld abgesetzt: »Freilich bin ich feiner als die Leute hier, in meiner Gegend ist man feiner. Willst du mir einen Vorwurf daraus machen, daß ich nicht wie die Pute, die Quaas, bin, die ›mir‹ und ›mich‹ verwechselt und eigentlich noch in den Friesrock gehört und Liebschaften für Bildung hält und sich ›Kätzchen‹ nennen läßt, obschon sie bloß eine Katze ist und eine falsche dazu?« (20).

Die Selbstwahrnehmung Ursels basiert also auf einer strikten Abgrenzung von den ›dummen Bauern‹, die Frau Hradscheck im Gegenzug als eine »schnippsche Prise« (60) ansehen, »die sich ewig mit ihrem türkischen Schal herumziert und

<sup>10</sup> *Unterm Birnbaum* wird in diesem Kapitel nach der ›Grossen Brandenburger Ausgabe‹ der Werke Theodor Fontanes (siehe Literaturverzeichnis) durch Angabe lediglich der jeweiligen Seitenzahl in Klammern zitiert. Auf ein Zitieren des Zeitschriftenvorabdrucks der Novelle wird hier aufgrund der leichteren Nachprüfbarkeit und Auffindbarkeit des Textes in der ›Grossen Brandenburger Ausgabe‹ verzichtet. Abweichungen zwischen Zeitschriftenvorabdruck und der endgültigen Fassung der Novelle sind minimal und primär orthographischer Natur, so dass sich aus dieser Entscheidung keine Konsequenzen für die Interpretation des Werkes ergeben.

noch ötepötöter ist als die Reitweinsche Gräfin« (60), wie es an späterer Stelle heißt. Ihr Wille zur Diskktion färbt ebenfalls auf Abel Hradscheck ab und so überrascht es nicht, dass Geldsorgen als das zentrale Problem des Paars am Beginn der Novelle eingeführt werden. Spätestens nachdem die hohe Verschuldung bei der Krakauer Firma enthüllt ist, die nur eine von vielen, nur angedeuteten Schuldverhältnissen darstellt (10-11), wird den Leserinnen und Lesern die Scheinhaftigkeit der Selbstinszenierung der Hradschecks klar: es sind der äußere Schein – etwa ihre Wohnstube, die »um vieles besser und eleganter war, als sich's für einen Krämer und Dorfmaterialisten schickte« (8) – und die inneren Bedürfnisse, die auf Wohlstand ausgerichtet sind, nicht die tatsächlichen Verhältnisse der Familie. Hradscheck wird als Spieler und durch die Verheißen des Glückspiels manipulierbar beschrieben, was ebenfalls nicht zu einer finanziellen Besserung beiträgt:

das Spielglück, das sich bei Hradscheck einstellen sollte, blieb aus und das Lotoglück auch. Trotz alledem gab er das Warten nicht auf, und da gerade Lotteriezeit war, kam das Viertellos gar nicht mehr von seinem Pult. Es stand hier auf einem Ständerchen, ganz nach Art eines Fetisch, zu dem er nicht müde wurde, respektvoll und beinah mit Andacht aufzublicken. Alle Morgen sah er in der Zeitung die Gewinnnummern durch, aber die seine fand er nicht, trotzdem sie unter ihren fünf Zahlen drei Sieben hatte und mit sieben dividiert glatt aufging. (11)

Die Obsession des Protagonisten mit der Lotoziehung wurde von Menzel als medienreflexiver Verweis auf die Zeitschriftenpresse identifiziert, als Teil derer sich die Novelle selbst versteht: »Hradscheck rezipiert die Tageswirklichkeit des Mediums wie der Gartenlaubenleser und markiert die Aktualität des Mediums durch sein Interesse für die Lotto-Zahlen« (Menzel 119). Aber nicht nur aufgrund der impliziten Wirklichkeits- und Aktualitätsverifikation ist diese Szene in Bezug auf die Auseinandersetzung der Novelle mit ihrem medialen Kontext signifikant. Denn sie verdeutlicht zudem, dass der Einfluss in den Massenmedien zirkulierender Versprechungen von Glück und Reichtum für die Psyche der Figur keine geringe Rolle spielt. Hradscheck, der, wie später noch zu zeigen sein wird, den regelmäßigen Gang in die Großstadt liebt und die literarischen und bühnenkünstlerischen Unterhaltungsangebote seiner Zeit durchaus rezipiert (104-05), erscheint als ein Charakter, der durch Medien affektiv beeinflussbar und so für Sehnsüchte empfänglich ist, die sich nur durch Geld, an dem es leider mangelt, erfüllen ließen. Es ist damit nicht nur die »Tageswirklichkeit« der *Gartenlaube*, die hier thematisiert wird, sondern ebenfalls ihre Erzeugung von »Konsumbedürfnissen« (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 10).

Die Vergangenheit des Ehepaars Hradscheck liefert weitere Indizien für diese Deutung. So erfahren wir etwa vom Pastor Eccelius, dass Abel vor seiner Tschechiner Zeit zunächst als Zimmermann in Berlin tätig war, sodann einen Kramladen in Neu-Lewin besaß und schließlich »den Entschluß faßte, nach Amerika zu gehen«

(53), welchen er allerdings nach der Begegnung mit seiner zukünftigen Frau wieder aufgab. Er erscheint also durchaus als umtriebige Person, die von der für das 19. Jahrhundert typischen Welle der Auswanderungsbegeisterung erfasst wurde.<sup>11</sup> Fontane thematisierte die um sich greifende Sehnsucht nach einem freieren Leben in Amerika ebenfalls in seinem 1890 erschienenen Roman *Quitt*, und es ist kein Zufall, dass es sich bei diesem zusammen mit *Unterm Birnbaum* um die einzigen in der *Gartenlaube* veröffentlichten Texte des Autors handelt. Denn ähnlich wie verwandte Journale, die – wie etwa im Falle von *Über Land und Meer* – die Faszination von Übersee oft bereits im Titel anzeigen, trug *Die Gartenlaube* zur umfassenden Berichterstattung über die Vereinigten Staaten, Ausgewanderte und ferne Weltgegenden im Allgemeinen bei (vgl. Kinzel 693). So findet sich etwa im 38. Heft des Jahres 1885, unmittelbar im Anschluss an ein weiteres Fragment von *Unterm Birnbaum*, ein Artikel mit dem Titel »Zehntausend Meilen durch den Großen Westen der Vereinigten Staaten« (vgl. Brachvogel). Detailliert beschreibt der Verfasser Ado Brachvogel darin die Beschaffenheit der Landschaft im »Territorium Washington« (Brachvogel 616) sowie ihre Kultivierung und wirtschaftliche Erschließung durch Ausgewanderte. Dabei nimmt die Erläuterung des Eisenbahnbau ein prominente Stellung ein, womit der Artikel die ›Eroberung‹ des unberührten Landes durch technische Errungenschaften unterstreicht. Begleitet wird der Text durch großformatige Zeichnungen des Illustrators Rudolf Cronau, welche das Beschriebene verbildlichen.

Die paratextuelle Umgebung der Novelle sowie die generellen inhaltlichen Schwerpunkte der illustrierten Presse liefern also einen Referenzrahmen, in dem das zeitgenössische Publikum den Verweis auf Abels Auswanderungspläne bewerten kann. Die Erwähnung des Wunsches nach einer Übersiedlung nach Amerika aktiviert in den Medien zirkulierende Wissensbestände, die sich sowohl aus faktuellen Beschreibungen des fernen Kontinents als auch literarischen Darstellungen desselben in Romanen und Erzählungen speisen. Letztere machen in der Familien- und Bildungspresso ebenfalls ein ganzes Genre aus.<sup>12</sup> Als täglicher Konsument periodischer Printmedien, wie in Verbindung mit dem Lotto-Spiel verraten wird, liegt es nahe, dass Abel sich – womöglich ebenso wie die einen oder anderen *Gartenlaube*-Leserinnen und -leser – auf diese Weise mit der Amerikabegeisterung ansteckte. So schlummern in ihm nie erfüllte Sehnsüchte, für die das Leben in Tschechin keine Befriedigung bereithält. Seine Obsession mit dem Glücksspiel, seine bereits früh von Ursel beanstandete Trunksucht (9) und nicht zuletzt das

11 Außerdem repräsentiert sein wechselhafter Lebensweg »ohne Rücksicht auf traditionelle Kontinuität« (Luppa 55) die allgemeine Unstetigkeit wirtschaftlicher Umbruchzeiten, bezogen sowohl auf die Zeit der Novellenhandlung als auch Fontanes eigene Zeit (vgl. Luppa 55). Hradtscheck erscheint in diesem Sinne umso mehr als ›moderne‹ Figur.

12 Vgl. dazu auch das Kapitel zu Balduin Möllhausen in diesem Buch.

Schuldenmachen werden so als Kompensation von Begierden lesbar, die durch Medienkonsum hervorgerufen wurden.

Ähnlich verhält es sich mit Ursel. Diese besteht nicht nur aufgrund ihrer »feinen« Herkunft auf ihre Vornehmheit, sie strebte ebenfalls einst nach einem deutlich anderen Berufsstand als lediglich die Frau eines Kramladenbesitzers zu sein: nämlich dem der Schauspielerin. Wie Eccelius erklärt, traf Abel sie zum ersten Mal im Gasthaus ihrer Familie, als sie »krank und elend von ihren Fahrten und Abenteuern – sie war mutmaßlich Schauspielerin gewesen – zurückkam und eine furchtbare Scene mit ihrem Vater hatte« (53). Auch sie hegte also den Wunsch nach einem Leben, das der städtischen Unterhaltungskultur nahesteht und auf dem wortwörtlichen »Nachspielen« medial zirkulierender Geschichten beruht. Ursels Charakterisierung spielt damit auf eine literarische Traditionslinie von Schauspielerinnen-Figuren an – man denke etwa an die Frauengestalten des *Wilhelm Meister* –, die nicht selten von ihren Leidenschaften und ihrer »Flucht ins Imaginäre« in Krisenzustände geführt werden.<sup>13</sup> So scheitert sie ähnlich wie ihr Mann mit ihrem Vorhaben und sieht sich auf eine bescheidene Existenz auf dem Land zurückverwiesen.

Während es bei Ursel das Streben nach der Bühne und öffentlicher Aufmerksamkeit ist, das als verdrängte Sehnsucht an ihr nagt, ist es bei Abel ebenfalls ein Bedürfnis nach dem Ausleben in Medien angepriesener Formen der Selbstverwirklichung, das seine Umtriebigkeit auslöst. Der affektive Einfluss der modernen Unterhaltungskultur kann so zumindest teilweise als Erklärung für das Konsumverhalten des Ehepaars, seine bereits von Müller-Seidel beschriebene »Jagd nach dem Glück« (Müller-Seidel 219) und seine soziale Abgrenzung von der Dorfbevölkerung herhalten. Der verdrängte Wunsch, ein besseres, aufregenderes Leben zu führen, so zeigt die Ausgangskonstellation der Novelle, führt zum Selbstbetrug und ökonomisch gesehen zur Verschuldung. Die Angst vor der Armut, die das Gegenteil aller Wünsche und Hoffnungen des Paars darstellt, treibt es zum Mord als dem einzigen Ausweg. »[N]ur nicht arm. Armuth ist das Schlimmste, schlimmer als Tod, schlimmer als...« (22), lautet die gemeinsame Devise, die bereits auf den Entschluss zum Verbrechen hindeutet. Von diesem Punkt an entfaltet sich sodann die eigentliche medienreflexive Versuchsanordnung, die Fontane in seiner Kriminalgeschichte verpackt hat. Denn spätestens ab dem Moment, an dem der Mord begangen ist, können im Dorf Tschechin Mechanismen der Wirklichkeitskonstruktion beobachtet werden, die jene der entstehenden Massenkommunikation stellvertretend abbilden.

13 Zur Rolle der Frau im Theaterwesen des 18. Jahrhunderts und damit zum lebensweltlichen Ursprung dieser Motivik vgl. u.a. Becker-Cantarino 303-41.

### 3.3 Beobachtung und soziale Kontrolle

»Was wir über die Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien« (Luhmann, *Realität* 9) – das berühmte Zitat Niklas Luhmanns begegnet uns in zahlreichen Studien zum späten 19. Jahrhundert. Denn ab hier scheint in den Industriationen eben jener Zustand erreicht zu sein, in dem das, was kollektiv als verifizierbare ›Wirklichkeit‹ anerkannt ist, primär durch massenmediale Berichterstattung konstruiert wird. Das Zeigen und Erklären der Welt durch die Zeitschriften und die Tagespresse trägt mehr und mehr dazu bei, ein nahezu verbindliches Wissensfundament zu schaffen, das als Realität akzeptiert wird. Rudolf Helmstetter schrieb dazu:

Im Zuge der Expansion der (Massen)Medien, der Verdichtung, Mobilisierung, Intensivierung und Beschleunigung des Verkehrs und der Kommunikationsverhältnisse etabliert sich eine permanente Berichterstattung, eine panoptische Dauerbeobachtung der Wirklichkeit, die die Gesamtbevölkerung einbezieht – affiziert und agitiert. [...] Wirklichkeit ist nun die Voraussetzung anderer Beobachter, die Abhängigkeit von anderen Beobachtern, die das Mediensystem als eine Art transzendentalen panoptischen Kompaktbeobachter beliefern und reproduzieren (oder umgekehrt, von der Autopoiesis des Mediensystems generiert werden). (Helmstetter, »Medialer Realismus« 29-30)

Bereits aufgrund des hier verwendeten Begriffs der »Beobachtung« wird deutlich, dass Wissen und Erkenntnis auch im Kontext der modernen Medienkultur weiterhin vornehmlich mit dem Visuellen assoziiert werden.<sup>14</sup> Mediale Wirklichkeitskonstruktion – ob in bildlicher, schriftlicher oder bild-schriftlicher Form – wird als Akt der visuellen Observation verstanden, der Anschlusskommunikation sowie weitere Beobachtungsakte auslöst (vgl. Strowick 256-59). Wirklichkeit entsteht damit in einem Prozess der Transformation von Gesehenem in mediengerechte Informationen, auf den wiederum mündliche, schriftliche oder über Bilder artikulierte Reaktionen erfolgen und so die wirklichkeitsgenerierende, öffentliche Kommunikationsschleife am Leben erhalten.<sup>15</sup>

Das Dorf funktioniert, wie Fontane in *Unterm Birnbaum* demonstriert, als ein soziales Milieu, das sich als literarisches Sujet ganz hervorragend dafür eignet, diese veränderten Rahmenbedingungen der gesellschaftlichen Realitätskonstruktion im Kleinen durchzuspielen. Denn was in der Dorf-Öffentlichkeit als ›wahr‹ gilt, ist ebenfalls abhängig von Beobachterinnen und Beobachtern, deren Allgegenwärtigkeit als ein zentrales Charakteristikum ländlicher Gemeinden gilt. Troßbach

14 Vgl. hierzu Titzmann 110-21.

15 Zum ›Anschlusszwang‹ massenmedialer Kommunikation vgl. auch Helmstetter, »Medialer Realismus« 42-43.

und Zimmermann haben das Dorf des 19. Jahrhunderts u.a. als »Interaktions- und Kontrollzusammenhang« (Troßbach/Zimmermann 184) beschrieben, der vor allem über die Mechanismen der Nachbarschaft und der öffentlichen Meinung funktioniert. Nachbarschaft dient als Nachrichtenquelle und die soziale Nähe dient als Garant sozialer Kontrolle: Prozesse der gegenseitigen Beobachtung gefolgt von Anschlusskommunikation bestimmen das öffentliche Ansehen jeder einzelnen Person, die damit in ihrem Handeln und Verhalten zur Anpassung an die Normen des Dorfes gezwungen ist, oder aber als Konsequenz der Nicht-Anpassung eine antagonistische Beziehung zur Dorfgemeinschaft als ganzer riskiert (vgl. Troßbach/Zimmermann 184-86). Fremde oder aufgrund von normabweichendem Verhalten ausgegrenzte Individuen sind wiederum Gegenstand einer noch intensiveren Beobachtung (vgl. Troßbach/Zimmermann 185). Auch wenn Troßbach und Zimmermann ältere, das Dorf als »totalitäres« System« (Troßbach/Zimmermann 186) konzeptualisierende Studien relativieren, machen sie deutlich, dass die Kommunikationsbeziehungen in der überschaubaren Gemeinschaft eines Dorfes eine wirklichkeitsbildende und so auch potentiell wirklichkeitsverzerrende Dynamik entfalten können.

Gegen die Betrachtung des Dorfes als Sinnbild der massenmedialen Öffentlichkeit am Ende des 19. Jahrhunderts mag man einwenden, dass die Beobachtungs- und Kommunikationsmechanismen im Dorf, anders als in den Massenmedien, auf der gegenseitigen Bekanntheit der Akteurinnen und Akteure sowie Mündlichkeit beruhen. In diesem Sinne repräsentiert das Dorf gerade das Gegenteil jener Anonymität und Distanz, die für massenmediale Kommunikation charakteristisch sind. Dennoch ist es u.a. aufgrund zweier Faktoren möglich, das literarische Dorf Tschechin in *Unterm Birnbaum* als den Massenmedien analoger Interaktionsraum zu fassen: erstens galt es, wie Butzer feststellte, in der Zeitschriftenliteratur als gängige Strategie, vertraute und persönliche Kommunikationsräume sowie Mündlichkeit auf literarischer Ebene zu inszenieren, um die Komplexität und Virtualität der Massenkommunikation zu »kompensieren« (vgl. Butzer, »Popularisierung« 119-20). Simulierte Mündlichkeit und Face-to-Face-Interaktion (vgl. Butzer, »Popularisierung« 120), wie sie im literarischen Dorf stattfinden, verweisen daher im Umkehrschluss umso mehr auf eine Auseinandersetzung mit dem massenmedialen Umfeld, in dem diese nicht mehr gegeben waren. Zweitens liegt in Fontanes Novelle eine Analogie zwischen dem Dorf und den Massenmedien vor, weil diese sich, wie bereits angedeutet, dezidiert mit der *Gartenlaube* als ihr Publikationsmedium auseinandersetzt. Da dieses Familienblatt eine Selbstinszenierung als »virtuelles Dorf« kultivierte und dem »Dörflichen« in all seinen Rubriken breiten Raum gewährte, ist eine medienreflexive Mehrdeutigkeit in Fontanes zeitkritischer Dorfgeschichte mehr als wahrscheinlich. Dies gilt umso mehr, zumal eine Dekonstruktion des von der *Gartenlaube* aufrechterhaltenen Selbstbildes als Medium der Heimatlich-

keit und sozialen Geborgenheit ebenso Teil der kritischen Reflexion des Textes ist, wie später noch ausgeführt wird.

Gemäß der Analogie zwischen dem Dorf und den massenmedialen Kommunikationsmechanismen sind es in *Unterm Birnbaum* ebenfalls Prozesse der Beobachtung, welche das Verhalten Hradschecks, der als Fremder und Außenseiter ohnehin ein gesteigertes Interesse auf sich zieht, nachhaltig prägen und eine zentrale Rolle für die Handlung einnehmen (vgl. Strowick 258-65). Verkörpert wird das Prinzip der Beobachtung, im traditionell visuellen Sinne, dabei vor allem von der alten Witwe Jeschke, die nicht zuletzt in Bezug auf die Aufklärung des Mordes als Schlüsselfigur fungiert. Bereits auf den ersten Seiten, noch bevor Hradscheck zum ersten Mal mit seiner Frau spricht, begegnen wir der Jeschke, »deren kleines, etwas zurückgebautes Haus den Blick auf seinen [Hradschecks – W.B.] Garten hatte« (7) und die »von drüben her über den Himbeerzaun kuckte« (7). Bereits die räumliche Anordnung der Häuser deutet also darauf hin, dass der Garten Hradschecks als »Beobachtungsfeld von Mutter Jeschke definiert ist« (Niehaus 50), und tatsächlich handelt es sich bei der anfänglichen Szene der Beobachtung über den Gartenzaun um ein wiederkehrendes Motiv. Schwerwiegend kommt hinzu, dass die latente Bedrohlichkeit von Jeschkes Beobachtung durch allerlei Aberglauben verstärkt wird, der sich um sie rankt. So hieß es, sie »besprach Blut und wußte, wer sterben würde. Sie sah dann die Nacht vorher einen Sarg vor dem Sterbehause stehn. Und es hieß auch, »sie wisse, wie man sich unsichtbar machen könne« [...]« (14), nämlich durch das Platzieren von Farnkrautsamen in den Schuhen, wie sich später noch als relevant herausstellen wird.

Jeschke sieht also durch ihre scheinbar magischen Fähigkeiten mehr als andere und ist zudem mutmaßlich dazu fähig, sich selbst der Beobachtung zu entziehen. Die Forschung hat sie damit häufig als omnipotente Beobachtungsinstanz beschrieben, die laut Arndt etwa als eine Beobachterebene »dritter Ordnung« (Arndt, »Scheitern« 53) nicht nur visuelle Kontrolle, sondern auch »Macht über die Kommunikationsstrategien des Dorfes« (Arndt, »Scheitern« 62) ausübt. Gerhart von Graevenitz beschreibt Jeschke aufgrund ihrer Verbindung zum ›Spuk‹ auch als ›Medium‹ in der spiritistischen Tradition des Begriffes, welche allerdings auch in den modernen Medien fortlebt (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 440-46). So wie die Fotografie als technisches Medium im 19. Jahrhundert dazu benutzt wurde, eigentlich unsichtbare spiritistische Phänomene sichtbar zu machen (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 440-41), verhelfen Jeschke ihre scheinbar magischen Fähigkeiten zu nahezu übersinnlicher visueller Erkenntnis. Wenn Hradscheck nach seiner Entdeckung des toten Franzosen unterm Birnbaum innerlich den Plan zu seiner Mordtat fasst, vergewissert er sich, dass die Jeschke ihn nicht gesehen hat, und obwohl sie nicht zu sehen ist, ergreift ihn die Angst, sie könne »die Gestalten sehn, die jetzt vor seiner Seele standen« (16), sodass »was erst That werden sollte, vielleicht in diesem Augenblicke schon erkannt und verrathen war« (16) (vgl. Niehaus 47-48). Der om-

nipotente Blick der Jeschke ist von Hradscheck bereits soweit internalisiert, dass er sein Innerstes als für diesen transparent betrachtet und sich in seinen Handlungen von dem Bewusstsein der Beobachtung beeinflussen lässt (vgl. Begemann, »Gespenster« 246).

Jeschke repräsentiert damit zum einen eine Form der Beobachtung als soziale Kontrolle, die tief in der Sozialformation Dorf verwurzelt ist und auf der persönlichen Bekanntschaft von Beobachtenden und Beobachteten basiert. Im Rahmen der Modernerefexion des Textes allerdings ist Jeschke auch als eine Verkörperung des Panoptismus zu verstehen, den Michel Foucault als zentralen Mechanismus der Kontrolle in modernen Gesellschaften beschrieb. Basierend auf dem Konzept des Panopticon-Gefängnisses von Jeremy Bentham, in dem alle Insassen permanent von einer verborgenen Beobachtungsinstanz überwacht werden sollten, zeigt Foucault, dass mit der Herausbildung moderner Staaten Formen der panoptischen Dauerüberwachung entstehen, die zu einer Verinnerlichung von Prinzipien der Macht durch das Individuum und so letztlich zu seiner Selbstkontrolle führen (vgl. Foucault 256-92). Im Panoptismus ist die Kontrollinstanz potentiell unsichtbar, erreicht allerdings dadurch, dass die Möglichkeit ihrer Anwesenheit den beobachteten Personen ständig bewusst ist, eine Regulierung des Verhaltens dieser beobachteten Personen. Neben der unbestreitbaren Kontroll- und Disziplinierungsfunktion, die von ihr ausgeht, ist es gerade ihre Eigenschaft der vermeintlichen Unsichtbarkeit, die Jeschke in die Nähe des Panoptismus rückt und panoptische Beobachtungsverhältnisse herstellt. Ruft man sich zudem Jeschkes erwähnte Assoziation mit dem tradierten, spiritistischen Medienbegriff in Erinnerung und sieht man ähnlich wie von Graevenitz dieses spiritistische Medienverständnis als Vorausdeutung auf die Formen der Machtausübung und Suggestion, die von modernen Medientechnologien ausgeübt werden (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 443), so wird die allessehende Witwe als Verkörperung des panoptischen Prinzips massenmedialer Kommunikationssysteme lesbar.

Denn Panoptismus gilt nicht nur als ein prägendes Prinzip der Machtausübung im modernen Staat, sondern wird auch häufig als ein zentraler Mechanismus der Massenmedien angeführt. Schon Helmstetter sprach, wie oben erwähnt, von den Massenmedien als »panoptischem Kompaktbeobachter« (Helmstetter, »Medialer Realismus« 30), der die öffentliche Meinung durch eine universelle Erfassung und Erklärung der Wirklichkeit dirigiert und damit soziale Fakten erzeugt. Mechanismen der Machtausübung, Kontrolle und Beeinflussung von Individuen prägen ebenfalls die Journale des späten 19. Jahrhunderts, man denke u.a. an die programmatiche Ausrichtung der *Gartenlaube* auf das Projekt der nationalen Identitätsbildung, das auch diskursive Gewalt in Form der Ausgrenzung eines kulturell oder ethnisch ›Anderen‹ aus der nationalen Gemeinschaft beinhaltet (vgl. Belgum 1-54). Die Zeitschriften trugen nicht nur zur Herausbildung einer gesellschaftlich verbindlichen Vorstellung von der ›deutschen Nation‹ bei, sondern unterwarfen auch,

wie Kinzel erläutert, durch die Propagierung einer Fülle von Verhaltensnormen, Gesundheitsregeln und ähnlichen Normsetzungen das Individuum einer Form von Regulierung und Kontrolle, die auf den panoptischen Prinzipien von Anpassungsdruck und Normeninternalisierung basierte (vgl. Kinzel 701-11).

Panoptische Beobachtung zur Aufrechterhaltung normgerechten Verhaltens findet sich also sowohl in den Massenmedien als auch im Dorf, wenn man die sozialen Regulierungsmechanismen ländlicher Gemeinschaften ins Auge fasst. In Fontanes *Tschechin* ist es daher nicht nur der überwachende Blick der Jeschke, der diesen Beobachtungszusammenhang verdeutlicht und den Text als eine Verhandlung massenmedialer Sichtbarkeitslogiken lesbar macht. Die Hradschecks sind als Fremde zwar zum einen besonders dafür prädestiniert, Gegenstand der Beobachtung im Dorf zu sein, zum anderen zeigt sich anhand der Beschreibung ihres Hauses, dass sie in für das Dorf typischer Weise ebenso potentiell zu Beobachterinnen und Beobachtern werden können. Ihr Heim ist auf eine Beobachtung der Außenwelt aus dem sicheren Innern der eigenen Häuslichkeit ausgerichtet. In auffallend detaillierter Weise widmet sich der Erzähler wiederholt dem Interieur und gibt dabei zu verstehen, dass in diesem die Möglichkeit des Observierens architektonisch angelegt ist. So gibt es nicht bloß ein reguläres Stehpult, sondern ein solches »mit einem Gitteraufsatz und einem Kuckloch darüber« (8). Der Kramladen Hradschecks kann durch ein »großes, fast die halbe Wand einnehmendes Schiebefenster« (6) immer im Blick behalten werden. Und im allseits beliebten Kegelhäußchen finden sich »zwei von aller Welt bewunderte buntglasige Kuckfenster [...]. Das gelbe sah auf den Garten hinaus, das blaue dagegen auf die Dorfstraße samt dem dahinter sich hinziehenden Oderdamm« (23). Wie bereits Calhoon, der diese Doppelfenster als »spy-windows« (Calhoon 327) bezeichnet, andeutet, ist damit architektonisch die visuelle Kontrolle des Innen und des Außen ermöglicht. Die Kategorien von Innen und Außen unterläuft das Haus jedoch insofern, als es seiner Natur nach einer eigentümlichen Mischung von Privatheit und Öffentlichkeit verpflichtet ist: es bietet Wohn- und Schlafstätte, Kramladen, Wirtshaus und Kegelbahn in einem. So ist das Haus zwar zum einen sozialer Treffpunkt und ermöglicht Formen der Kommunikation und Geselligkeit mit anderen Dorfbewohnerinnen und -bewohnern, zugleich ist es jedoch ein Beobachtungszentrum, von dem aus das »Eigene« und das »Fremde« eingesehen werden.

Diese spezifische Anlage schafft eine Verbindungsleitung zwischen dem Hradscheck'schen Heim und den Familienzeitschriften. Journale wie *Die Gartenlaube* inszenierten sich als ein häuslicher, familiärer Rückzugsort für die Leserinnen und Leser, die von dieser sicheren Basis aus die Außenwelt erfahren konnten: »Die Zeitschriften fungieren als eine optische Apparatur, ihre Perspektivierungskünste lassen die Zwillingsgestalten des Eigenen und des Fremden im Innen zirkulieren, so daß die Welt als eine Extension des Hauses gesehen werden kann« (Kinzel 693). Als

»Zentrum aller Wahrnehmung und Ort, von dem aus gesehen wird« (Kinzel 693) stellt das Haus einen stabilen kognitiven Rahmen zur Bewertung aller Erscheinungen dar. Dies zusammen mit dem Anspruch der Zeitschriften, eine Ganzheit des Wissens abzubilden und den Leserinnen und Lesern die Welt »sichtbar« zu machen (vgl. von Graevenitz, »Wissen und Sehen« 156-59; Kinzel 671-73), verdeutlicht die Parallelie zur beschriebenen Häuslichkeit in *Unterm Birnbaum*: während das Haus nach wie vor als Raum der Privatheit dient, ist es zugleich der Ort, an dem die Außenwelt – in Form von Besuch und Kundschaft – in Erscheinung tritt und von dem aus diese sichtbar wird. Das Haus der Hradschecks demonstriert damit beispielhaft, wie die räumlichen Verhältnisse und sozialen Beziehungen im Dorf auf gegenseitige Beobachtung sowie Transparenz und Sichtbarkeit ausgelegt sind. Ähnlich wie im imaginären Dorf der *Gartenlaube* dient diese visuelle Erfassung der Außenwelt allerdings auch dazu, diese entweder in den eigenen Referenzrahmen und damit die Gemeinschaft zu integrieren oder aber aus dieser auszuschließen und durch Beobachtung zu kontrollieren.

Das auf den Kontext der Massenmedien verweisende Bedürfnis nach Sichtbarkeit, das in der Novelle intensiv thematisiert wird, stellt jedoch zunehmend ein Problem für Hradscheck dar. Denn als jemand, der einen Mord begangen hat, geht es ihm selbstverständlich im Gegenteil gerade darum, dies zu verbergen und dem Blick der Außenstehenden zu entziehen. Nach dem Tod Szulskis steht Hradscheck permanent unter Verdacht und ist sich daher bewusst, dass die Überwachungsmechanismen, d.h. die »Augen des Dorfes«, nun alle auf ihn gerichtet sind, ebenso wie die moderne Presse skandalöse Begebenheiten, Kriminalfälle und die damit verbundenen Personen unter Dauerbeobachtung stellt. Auch daher röhrt sein Interesse an Jeschkes angeblicher Fähigkeit, sich unsichtbar zu machen, über die er »jedes Wort, als ob es ein Evangelium wär', in Erinnerung« (14) behält. Unsichtbarkeit ist für den schuldbeladenen Außenseiter im Dorf ebenso wie für die unfreiwillig Beobachteten in den Massenmedien eine Sehnsucht; der Schlüssel zu ihr wird allerdings von der selbst unsichtbaren Beobachtungsinstanz gehütet – man denke an Bentham's Panopticon – und ist daher unzugänglich.

### 3.4 Wirklichkeitssteuerung durch Performanz: das Synopticon

Da ein tatsächliches Unsichtbarwerden nicht möglich ist, entscheidet sich Hradscheck für die gegenteilige Strategie: er macht sich die realitätskonstruierenden Kommunikationsstrategien und Beobachtungsmechanismen zunutze, um das, was im Dorf als wahr gilt, zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Sowohl Niehaus als auch Arndt haben herausgearbeitet, dass Hradschecks Versuch, den Mord zu verbergen, vornehmlich über eine geschickte Performanz und Manipulation der Dorf-Öffentlichkeit, d.h. das Konstruieren einer glaubwürdigen »Erzählung« funktio-

niert, in der die Schuld von ihm abgewendet ist (vgl. Niehaus 48-53; Arndt, »Scheitern« 50-58). »Sein Plan ist nicht einfach auf eine unauffällige Tatbegehung ausgerichtet, sondern für den Blick der imaginären anderen berechnet« (Niehaus 49), bezieht die Beobachtung durch das Dorf also insofern ein, als es sein Ziel wird, »sich zum Herrn ihrer Blicke zu machen« (Niehaus 49) (vgl. Begemann, »Gespenter« 248-52). Wenn Hradscheck in der Tatnacht besonders auffällig im Garten herumgräbt und es der alten Jeschke daher so vorkommt, »als ob er wolle, daß man ihn sähe« (42), trifft dies in der Tat den Kern des im Zentrum der Novelle stehenden Komplotts. Statt sich den Blicken zu verbergen, setzt der Mörder auf uneingeschränkte Sichtbarkeit und antizipiert die Beobachtung, um eine Fehlreferenz herzustellen, die ihn entlastet. Die Stelle unterm Birnbaum wird dabei zum scheinbar eindeutigen Signifikanten für die Schuld, sodass, wie Arndt erläutert, der Akt des Überprüfens seiner Verweisfunktion die Unschuld Hradschecks demonstriert, »aber nicht aufgrund des Funktionierens von Signifikanten, sondern eben deshalb, weil es gerade nicht die (innerhalb der Geschichte) wirklich verweisenden Signifikanten sind, die funktionieren, sondern die fingierten« (Arndt, »Scheitern« 56). Hier ist auch an die oben erläuterte Wechselwirkung zwischen dem Novelleninhalt und dem formalen Arrangement des Werkes im Layout der *Gartenlaube*-Hefte zu erinnern: dort wurde die Verweisfunktion des in der Mitte des Textes platzierten Bildes gerade durch seine prominente Sichtbarkeit einerseits und seinen fehlenden Bezug zum Text andererseits problematisiert, sodass sich eine Analogie zum Birnbaum als namensgebendem Symbol fehlgeleiteter Referenz in der Novelle ergibt.

So kehrt Hradscheck den im Dorf vorherrschenden Panoptismus um und veranschaulicht stattdessen einen gleichzeitig zu beobachtenden und gegenläufigen Mechanismus der medialen Moderne, den Thomas Mathiesen als *Synoptismus* bezeichnete (vgl. Mathiesen). Während Foucault den Panoptismus, d.h. die Kontrolle und Überwachung einer Vielzahl von Individuen durch eine geringe Anzahl von Machthaberinnen und Machthabern, als zentrale Form der Machtausübung beschrieb, argumentiert Mathiesen, dass dieses Prinzip von »the few see the many« (Mathiesen 218) nicht isoliert zu betrachten ist, sondern sich in einem entsprechenden Pendant, einem System »enabling the many to see and contemplate the few [Hervh. im Orig.]« (Mathiesen 219), spiegelt. Damit sind die modernen Massenmedien gemeint, die sich parallel zu den Institutionen und Mechanismen des Panoptismus im 19. Jahrhundert rasant weiterentwickeln und ähnliche Formen der Ausübung von Macht und Kontrolle ermöglichen (vgl. Mathiesen 219-21). So sind die Individuen im modernen Staat nicht nur Objekte der Blicke der Autoritäten, sondern auch sehende Subjekte, die eine ausgewählte Anzahl von Personen, Dingen und Begebenheiten fortlaufend in den Medien beobachten können. Das kollektive Sehen der »Massen« trifft also nicht nur wie im Panopticon auf Verborgenheit und Undurchschaubarkeit, sondern berauscht sich auch an einer offenen Zurschaustellung von

medial Präsentierbarem. Tony Bennett spricht in diesem Kontext vom »exhibitionary complex« (Bennett 119) des späten 19. Jahrhunderts, der sich etwa in medialen Berichten über Weltausstellungen bemerkbar machte und ein alternatives Prinzip der Machtausübung darstellte, das auf permanenter, öffentlicher Sichtbarkeit basierte (vgl. Bennett 125-29). So wurde etwa, ähnlich wie bereits in Bezug auf die Familienzeitschriften nachgewiesen (vgl. Belgum 84-118), die Herausbildung einer allgemein verbindlichen Vorstellung von nationaler Identität durch die mediale Berichterstattung über ›Massenspektakel‹, welche die Stärke der Nation demonstrieren sollten, befördert, da diese den Einzelnen die Möglichkeit boten, sich als Teil einer nationalen Gruppe kollektiv ›sehender‹ Medienkonsumentinnen und -konsumenten zu begreifen (vgl. Bennett 121-29). Der mit dem *exhibitionary complex* Hand in Hand gehende Synoptismus und Foucaults Panoptismus existieren laut Mathiesen in der Moderne zeitgleich in »intimate interaction, even fusion, with each other« (Mathiesen 223).

Mit Blick auf die in diesem Sinne ›synoptische‹ Funktion der Massenmedien erscheint das Dorf Tschechin, als literarische Analogie massenmedialer Beobachtungsmechanismen, ebenfalls von einer Beobachtung weniger durch viele geprägt: die öffentliche Aufmerksamkeit, die Fremden im Allgemeinen und dem Verdächtigen Hradscheck im Besonderen zukommt, repräsentiert das auch den Medien eigene Phänomene der kollektiven und teils als unterhaltend empfundenen Beobachtung von Normabweichung und komplementiert damit als synoptisches Prinzip den primär durch Jeschke repräsentierten Panoptismus. So schreibt Mathiesen: »news from these parts of panopticon – news about prisoners, escapes, robberies, murder – are the best pieces of news which synopticon – television and the tabloid newspapers – can find« (Mathiesen 231). Die vielfältigen Beobachtungsformen, denen Hradscheck als mutmaßlicher Mörder ausgesetzt ist, veranschaulichen diese enge Verschränkung panoptischer und synoptischer Aspekte im literarischen Experimentalraum des Dorfes. Im Laufe der Novelle ist es allerdings vor allem Hradscheck, der die Kontrolle über die Kommunikations- und Beobachtungsmechanismen in Tschechin gewinnt. Denn laut Mathiesen geht Macht im Synoptismus von den *actors* aus, verstanden als »more or less brilliant media personalities and commentators who are continuously visible and seen« (Mathiesen 226), sodass sie »actively filter and shape information« (Mathiesen 226). Prominent sichtbaren Persönlichkeiten wohnt also das Potential der Beeinflussung der medialen Beobachterinnen und Beobachter inne. Während das Panopticon, laut Mathiesen, das Verhalten (*behaviour*) der Individuen kontrolliert, ist es das Synopticon, das Einfluss auf ihr Bewusstsein (*consciousness*) ausübt (vgl. Mathiesen 229-30). Obwohl dieser Konzeption durch ihr explizites Anknüpfen an die Ausführungen Adornos und Horkheimers zur ›Bewusstseinsindustrie‹ (*consciousness industry*) bzw. ›Kulturindustrie‹ ein überkommenes kulturpessimistisches Verständnis von Populärkultur zu Grunde liegt und sie daher nur mit Einschränkungen anwendbar ist (vgl. Mathiesen

230), handelt es sich doch um eine Beobachtung, die sich für die Untersuchung von *Unterm Birnbaum* als aufschlussreich erweist. Denn sie erlaubt es, Hradscheck als *actor*, d.h. im Zentrum der Beobachtung des Synopticons Tschechin stehende Person zu begreifen, deren Intention es ist, das Bewusstsein der Beobachterinnen und Beobachter durch eine plausible Erzählung vom Tod Szulskis und seiner eigenen Unschuld zu beeinflussen.

Indem Hradscheck diese Schauspielerrolle annimmt und sich seine erhöhte Sichtbarkeit im Dorf zunutze macht, knüpft er an den ehemaligen Berufswunsch seiner Frau an. Ursel Hradscheck, wie Guarda erläutert, »hielt [...] ihm durch ihren – wenn auch gescheiterten – Aufbruch den Spiegel für die Möglichkeit einer Daseinsbewältigung durch die Schauspielkunst vor« (Guarda 52) und kommt damit seinem Hang zum Spiel und Theater entgegen. Seine »während seiner Berliner Lehrjahre ausgebildete Theaterleidenschaft« (Guarda 54) befähigt ihn dazu, »spielend der Wirklichkeit neue Daseinsmöglichkeiten abzutrotzen« (Guarda 54) und stellt einen zentralen Wesenszug der Figur dar, wie Guarda mit Bezug auf Hradschecks im Text angedeuteten Ambitionen zur Profilierung in der »großen Welt« feststellt (vgl. Guarda 55). Die Vorliebe des Ehepaars für die Schauspielerei bestimmt die gesamte Inszenierung des Mordkomplotts, welches einen merklich theaterhaften Anstrich erhält und am Beginn auch Ursel aktiv miteinbezieht (vgl. Hehle 89). Dies beginnt mit der fingierten Erbschaft, durch die das Paar die Schulden bei Szulski zum Schein begleichen konnte, während es tatsächlich unrechtmäßig entwendete Feuerkassengelder waren, die dem Reisenden vor seiner Ermordung ausgehändigt wurden (30). Überzeugend spielt Ursel Hradscheck nach dem scheinbaren Empfang des Erbes die Bescheidende, jedermann versichernd, »daß es nur wenig sei« (28). Die theaterhafte Performance setzt sich mit Hradschecks allzu auffälligem Graben im Garten während der Mordnacht fort, dicht gefolgt von einer weiteren Schauspielleistung Ursels: sie verlässt als Szulski verkleidet, still und zurückhaltend am frühen Morgen den Gasthof, um sodann die Kutsche des Reisenden in die Oder stürzen zu lassen und den Tod desselben als Unfall zu inszenieren. Nach Abel Hradschecks kurzzeitiger Verhaftung folgt sodann seine »im eigenen Wirtshaus vorgespielte Tugendkomödie, in der er sich zur Herausstreichung seiner inneren Vornehmheit weigert, das selbstgebackene Brot als ›Gnadenbrot‹ zu essen« (Guarda 54), kurz nachdem Ursel wiederum in scheinheiliger Performanz den Besuch ihres Mannes im Gefängnis verweigerte, um ihrerseits Tugendhaftigkeit zu suggerieren (vgl. Guarda 54). Schließlich gelingt Abel mit der Präsentation der Leiche des Franzosen vor dem versammelten Publikum, bestehend aus sämtlichen Dorf-Honoratioren, eine meisterhafte Manipulation der kollektiven Beobachterinnen und Beobachter mit performativen Mitteln:

Und siehe da, nicht lange, so war ein Todter aufgedeckt, der zu großem Theile noch in Kleiderresten steckte. Die Bewegung wuchs und aller Augen richteten sich

auf Hradscheck, der, nach wie vor, vor sich hin sah und nur dann und wann einen scheuen Seitenblick in die Grube tat. [...] Eine Pause trat ein. Dann nahm der Justizrat des Angeklagten Arm und sagte, während er ihn dicht an die Grube führte. »Nun, Hradscheck, was sagen Sie?« Dieser verzog keine Miene, faltete die Hände wie zum Gebet und sagte dann fest und feierlich: »Ich sage, daß dieser Todte meine Unschuld bezeugen wird.« Und während er so sprach, sah er zu dem alten Todtengräber hinüber, der den Blick auch verstand und, ohne weitere Fragen abzuwarten, geschäftsmäßig sagte: »Ja, der hier liegt, liegt hier schon lang. Ich denke 20 Jahre. Und der Pohlsche, der es sein soll, ist noch keine zehn Wochen todt.« (70-71)

Durch seine kontrollierte Mimik, ernste Gestik und auf den größtmöglichen Effekt berechnete Sprechweise beweist Hradscheck in dieser Schlüsselszene ein schauspielerisches Talent, das sich zur Beeinflussung seines Umfelds hervorragend einsetzen lässt.

Die Liste der von geschickter Performanz bestimmten Szenen ließe sich auch in den letzten Teil der Novelle hinein fortsetzen – man denke etwa an Hradschecks demonstratives Belassen der Leiche unterm Birnbaum – und verdeutlicht, dass der Protagonist als Subjekt »im Grunde keine *Position*, sondern nur eine *Rolle*« (Niehaus 54) besitzt, wie auch Niehaus darlegt. Er wird zum *actor*, d.h. zum Performer, der das Bewusstsein der Beobachterinnen und Beobachter im Synopticon und damit die öffentliche Meinung im Dorf beeinflusst. Das Modell des Theaters fungiert also nicht nur, wie Strowick darlegt, als »Raum des Verdachts« (Strowick 259), in dem die Perspektivenabhängigkeit der Wirklichkeit vorgeführt wird. Vielmehr verweist die Theatralik der Beobachtungskonstellationen in *Unterm Birnbaum* ebenfalls auf die Handlungsfähigkeit des ›Schauspielers‹ Hradscheck als wirklichkeitsgenerierender Akteur, der innerhalb der dörflichen Kommunikationsgemeinschaft performativ neue Fakten schafft.

Dies funktioniert allerdings nicht allein durch die Kontrolle des vom Dorf Gesehenen, sondern auch durch eine Manipulation der Anschlusskommunikation über das Gesehene. Eng verbunden mit dem Dorf als Kommunikationsnetzwerk und literarisches Raummodell sind die Kommunikationsformen des Gerüchts und des Klatsches. So sind Mutmaßungen und auf Hörensagen basierende Spekulationen über einzelne Personen, die sich unter Umständen auf unvorhergesehene Weise verselbstständigen, als sowohl im realen ländlichen Milieu als auch im literarischen Dorf häufig anzutreffende Phänomene beschrieben worden (vgl. Brüggenmann/Riehle 179-98; Stockinger, *Gartenlaube* 296). Die selbst- und medienreflexiven Texte des Realismus instrumentalisieren u.a. gerade deshalb das Dorf als literarischen Versuchsraum. Manuela Günter hat in ihrer Analyse von Wilhelm Raabes *Stopfkuchen* gezeigt, dass der Roman die Kommunikationsform des Gerüchts gezielt einsetzt und abbildet, um seine Einbindung in das massenmediale System

der Presse medienreflexiv auszustellen (vgl. Günter, *Vorhof* 275-86). Der Text zeige den realitätskonstruierenden bzw. -verzerrenden Effekt »vom Sprecher und damit auch vom Garanten der ›Wahrheit‹« (Günter, *Vorhof* 276) losgelöster, anonym zirkulierender Informationen als der Dynamik der Presse nachempfundenes Modell:

die schöpferische Kraft der anonymen, Sinn entstellenden und verschiebenden Fama, wobei die Zeitungen und Zeitschriften deren modernen Ort darstellen, insofern sie die erforderliche Durchlässigkeit garantieren. Auch hier erklingt es vielstimmig, ohne dass die einzelnen Stimmen besonders autorisiert wären; auch die Zeitschriften wiederholen das Gehörte, vermengen Wahres und Falsches und generieren so Information, an der niemand vorbeikommt [...]. (Günter, *Vorhof* 278)

Ähnlich wie das neueste Gerücht im Dorf zirkulieren Beobachtungen in den Massenmedien, so Helmstetter, »abgelöst und ›unabhängig‹ von den jeweiligen Beobachtern, abhängig nur von dem System, das ebenso ›real‹ und ›objektiv‹ ist wie die Realität, die man aus eigener Beobachtung kennt, dessen Beobachtung aber die Grenzen der eigenen weit übertrifft« (Helmstetter, »Medialer Realismus« 29). Die enge Welt des Dorfes und das weite Pressenetzwerk ähneln sich also in ihrer Offenheit für nicht eindeutig verifizierbare Wahrheitsangebote, die zudem dem Gesetz der Aktualität folgen und nur so lange den Status relevanter Informationen beanspruchen können, wie sie noch das Bedürfnis der Rezipientinnen und Rezipienten nach Neuigkeiten und Unterhaltung zu befriedigen imstande sind (vgl. Günter, *Vorhof* 280). Wenn Günter vor diesem Hintergrund die Problematisierung einer klaren Unterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion in *Stopfkuchen* als Teil einer medienkritischen Selbstreflexion des Textes ausweist, wird deutlich, dass die Darstellung von Informationszirkulation in zahlenmäßig überschaubaren Gemeinschaften als im Realismus verwendetes Modell literarischer Medienreflexion fungieren und sich in den Texten Fontanes ebenso zeigen kann.

Eben dies geschieht in *Unterm Birnbaum*, wenn das ›Getratsche‹ in Tschechin die öffentliche Meinung zu den Hradschecks maßgeblich mitbestimmt und damit neue Fakten schafft. Abel zeigt deutlich, dass er sich der ständigen Gefahr, im Dorf-Gespräch in ein falsches Licht zu geraten, durchaus bewusst ist. Nach Entdeckung des toten Franzosen sinniert er: »Soll ich es zur Anzeige bringen? Nein. Es macht bloß Geklätsch. Und Keiner mag einkehren, wo man einen Todten unterm Birnbaum gefunden hat« (15). Auch im späteren Handlungsverlauf erinnern ihn seine inneren Monologe mahnend daran, dass jedes Durchsickern tatsächlicher Indizien zum Mordfall im Dorf dazu führen würde, dass er »die ganze Geschichte wieder über den Hals« (85) hätte. Die Macht des ›Geklätschs‹ ist somit allgegenwärtiger Hintergrund jeglicher Aktionen der Hradschecks und wird vom Erzähler immer wieder herangezogen, um zu illustrieren, wie die zunehmende schauspielerische Selbstinszenierung des Paares das, was in den Augen der Dorfgemeinschaft als wahr gilt, beeinflusst. So wird nach Erwähnung der fingierten Erbschaft sogleich

»Geklatsch« (28) zwischen den Bäuerinnen Quaas und Mietzel wiedergegeben, die Ursel Hradscheck aufgrund ihrer Arroganz schmähen: »Sie kann sich nie genug thun, diese zierige Person, trotz ihrer vierzig« (27). Zwei Absätze später allerdings ändert sich bereits die Meinung der Gesprächspartnerinnen, denn Ursel vermag es, mit ihrer gespielten Bescheidenheit den Eindruck zu erwecken, der Reichtum wirke sich positiv auf ihr Betragen aus (28-29). Indem er zwei fast identische Gesprächssituationen, die allerdings zur Herausbildung zweier komplett gegenteiliger Meinungen führen, nur durch einen kurzen Erzählerkommentar unterbrochen aufeinanderfolgen lässt, veranschaulicht Fontane die wankelmütige Natur des Klatsches einerseits und die Effektivität der Hradscheck'schen Performance andererseits.

Als besonders entscheidend erweist sich die Gerüchteküche selbstverständlich nach dem Mord an Szulski. Wie bereits Niehaus anmerkte, nimmt die gerichtliche Untersuchung des Falls durch das Gerücht ihren Anfang (vgl. Niehaus 52). »Im Dorf gab es inzwischen viel Gerede« (51), heißt es nach dem Mord, »es stimme nicht mit den Hradschecks [...], es sei Beiden nicht recht zu traun und der Pohlsche werde wohl ganz wo anders liegen, als in der Oder« (51). Zusätzlich zu diesen Verdachtsäußerungen gibt der für Spottverse bekannte Kantorssohn ein Lied zum Besten, in dem Hradscheck durch eine Anspielung auf seinen Vornamen und die biblische Geschichte der Ermordung Abels durch Kain eine im Vagen bleibende Schuld angelastet wird. Obgleich dies laut dem Erzähler »nicht viel besser als Klatsch war« (52), führen diese Kommunikationsprozesse im Dorf letztlich zum Aktivwerden des Küstriner Gerichts. Während im Zuge der nun folgenden Inhaftierung einige Dorfbewohnerinnen und -bewohner schon »von einer Hinrichtung geträumt hatten« (60), wendet sich die Stimmung allerdings sogleich wieder, sodass sich das »Gerede« plötzlich »mit jedem neuen Tage günstiger« (60-61) für Hradscheck gestaltete. Diese fast gänzliche »Rückeroberung« (61) des Dorfes, wie es im Text heißt, gelingt nicht zuletzt durch jene oben erwähnte Tugend-Performanz Ursels, mit der sie den Besuch ihres inhaftierten Mannes verweigert. Die Beeinflussung der öffentlichen Meinung durch das Paar zeichnet also erste Erfolge. Wenige Seiten später erfolgt dann die von Hradscheck detailliert geplante Ausgrabung des toten Franzosen vor versammelter Dorfgemeinschaft, welche das Blatt endgültig zu seinen Gunsten wendet. Abel, der sich zuvor sorgte, dass keiner mehr Einkehren mag, »wo man einen Todten unterm Birnbaum gefunden hat« (15), schafft es nun, eben jenen Toten im Gegenteil als den überzeugendsten Grund zu inszenieren, warum man nach wie vor bedenkenlos bei ihm einkehren kann. Seine Rehabilitierung wird sogleich nach seiner Rückkehr durch eine Predigt des Pastors Eccelius besiegelt, in welcher er diejenigen, welche an die Schuldigkeit des Wirts und Kramladenbesitzers glaubten, aufgrund ihres »Uebelwollen[s]« (75) oder ihrer »Leichtfertigkeit« (75) schmäht.

Wieder demonstriert Fontane auf nur wenigen Seiten die enorme Geschwindigkeit, mit der sich die öffentliche Meinung im Dorf, ebenso wie analog dazu in der medialen Öffentlichkeit des späten 19. Jahrhunderts, ändern kann. Es ist zum einen Ursel, primär jedoch Abel Hradscheck, der als *actor* diese rasante Veränderung sozialer Fakten innerhalb der Kommunikationsgemeinschaft zu verantworten hat. Wie bereit Arndt erläuterte nutzt er bewusst »die Wirkungsweise des Tratsches, der unter den Dorfbewohnern praktiziert wird« (Arndt, »Scheitern« 52) und ist damit Schöpfer einer ›Erzählung‹, die Wirklichkeit definiert (vgl. Arndt, »Scheitern« 52). Als geschickter Erzähler und im Zentrum der Aufmerksamkeit stehender Schauspieler kontrolliert Hradscheck die Gerüchte, d.h. die Anschlusskommunikation an Gesehenes und Gehörtes, sodass er bestimmen kann, was im öffentlichen Diskurs als ›Wahrheit‹ produziert wird. Dies wird nur dadurch möglich, dass er sowohl mit den *panoptischen* als auch den *synoptischen* Mechanismen vertraut ist und diese für sich zu nutzen weiß. Denn der entscheidende Hinweis auf den Toten unterm Birnbaum stammt von der panoptischen Beobachterin Jeschke (66), auf deren Beobachtung Hradscheck allerdings spekulierte, als er in der Mordnacht zum Schein im Garten grub. Die durch Beobachtung und Anschlusskommunikation ausgelöste Aufmerksamkeit stellt nun synoptische Beobachtungsverhältnisse her, sodass die zusehende ›Masse‹ anfällig für Manipulation wird.

Diese Schlüsselszenen der Novelle veranschaulichen so die von Mathiesen beschriebene Verschränkung panoptischer und synoptischer Mechanismen im modernen Medien- und Kommunikationssystem, als dessen literarischer Stellvertreter hier das Dorf fungiert. Ähnlich wie in Raabes *Stopfkuchen* deutet die zentrale Rolle von Gerücht und ländlicher Meinungsdynamik innerhalb der Handlung also auf eine medienreflexive Auseinandersetzung mit dem Kontext der entstehenden ›Massenpresse‹ hin, in der ›Wahrheit‹ zunehmend als ein Produkt überzeugender und unterhaltender Erzählung und Inszenierung erscheint. Anders als in Strowicks Lesart, welche primär das Offenlegen der Unsicherheit und Perspektivenabhängigkeit von Wirklichkeitskonstruktion als Ziel der literarisch konstruierten Beobachtungsapparatur betrachtet (vgl. Strowick 253-65), lässt sich durch eine stärkere Berücksichtigung des massenmedialen Kontexts, mit dem sich die Novelle auseinandersetzt, auch das im Text inszenierte Phänomen der Manipulier- und Steuerbarkeit von Wirklichkeit in der medialen Moderne durch prominent sichtbare Akteurinnen und Akteure beobachten.

### 3.5 Der Unterhaltungskünstler und sein Scheitern

Dass diese Inszenierung alternativer Wirklichkeitsangebote Erfolg haben kann, ist dadurch gewährleistet, dass sowohl Hradscheck als auch das Dorf, wie der Text verrät, mit Mustern und Konventionen der Unterhaltungskultur ihrer Zeit vertraut

sind. Deutlich wird dies zunächst während Szulskis Besuch in Hradschecks Wirtshaus. Dieser wird als »guter Erzähler« (34) eingeführt, der vom polnischen Novemberaufstand berichtend »förmlich in Schilderung der polnischen Heldentaten« (34) schwelgte und damit sowohl die in der Stube versammelten Bauern als auch Hradscheck in seinen Bann zieht. Die Szene offenbart die bereits von Luppia angesprochene »Sensationsgier« des Dorfes sowie sein allgemeines Interesse an Unterhaltendem (vgl. Luppia 42-43; Müller-Seidel 222). Denn den Bauern geht es bei den Erzählungen primär um die »erregenden, teilweise erotisch orientierten, Faktoren und belanglosen Einzelheiten« (Luppia 42), weniger aber um nachprüfbares historische Fakten. »[H]ochroth« (34) und mit zu Berge stehenden Haaren (35) lauschen sie den sensationellen Erzählungen Szulskis, der sich damit, ähnlich wie Hradscheck im späteren Handlungsverlauf, als geschickter Manipulator eines Publikums erweist, das für den Unterhaltungswert guter Erzählungen anfällig ist (vgl. Aust, »Gespinnst« 188-92; Müller-Seidel 222). Auch Hradscheck selbst ist vor dieser Sensationsgier nicht gefeit: »Aufregung, Blut, Todtschießen, – wer ihm das leistete, war sein Freund« (84), heißt es an späterer Stelle über ihn, womit seine Fixierung auf unterhaltende Erzählinhalte unabhängig von etwaigen moralischen Bedenken sichtbar wird (vgl. Guarda 58). Diese Vertrautheit mit Mustern und Schemata, die Unterhaltsamkeit ausmachen, ist es jedoch, die ihn zuletzt befähigt, selbst zu einem effektiven Vermittler überzeugender, weil unterhaltender Realitätsangebote zu werden. Bewiesen hat er dies bereits mit der Ausgrabung des Franzosen, da er sehr wohl zu antizipieren fähig war, dass ein solches Szenario im Dorf die einer »Jahrmarktsscene« (70) gleichende Stimmung auslösen würde, von der der Erzähler berichtet.

Guarda hat nachgewiesen, wie Hradscheck in der zweiten Hälfte der Novelle Szulskis Rolle als Erzähler geradezu usurpiert und statt den von Pathos strotzenden Kriegsgeschichten eher Humoristisches auftischt (vgl. Guarda 59). Wie in der Nacht des Mordes wird sein halb privates, halb öffentliches Haus zum zentralen Treffpunkt der Dorfgemeinschaft und ein Ort, an dem unterhaltende, interessante und sensationelle Informationen ausgetauscht werden können. Die Kommunikationsgemeinschaft im Wirtshaus, die als Teilöffentlichkeit in einer zugleich privaten Räumlichkeit entsteht, weist damit, wie oben bereits angedeutet, Parallelen zur Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* auf, welche sich diese Verbindung von Häuslichkeit und öffentlicher Kommunikation programmatisch zu eigen machte. Die Wirtshausgespräche verweisen somit medienreflexiv auf den Publikationskontext der Novelle zurück und unterstreichen Hradschecks Rolle als Manipulator einer ihm zusehenden und zuhörenden Öffentlichkeit. Denn das, worüber gesprochen wird, kontrolliert er als geschickter Erzähler, der sich dabei seine Vertrautheit mit der medialen Unterhaltungskultur der Großstadt zunutze macht.

Der Erzähler verrät, dass Hradscheck »alle vierzehn Tage nach Frankfurt und alle vier Wochen auch mal nach Berlin fuhr, wo er sich, nach Erledigung seiner

kaufmännischen Geschäfte, kein anderes Vergnügen als einen Theaterabend gönnen« (104-05). In der geselligen Kneipenrunde in Tschechin ist es sodann sein Vergnügen, Szenen aus den gesehenen Stücken sowie Lieder und Arien zur Begeisterung der versammelten Bauernschaft zum Besten zu geben (105). Mit größtem »Entzücken« (105) und brüllendem Lachen (109) reagiert sein Publikum nicht nur auf die Berliner Bühnenkunst, sondern auch die »Berliner Witzlitteratur« (109). »[I]rgend'was Komisches und unbändig Witziges« (106) versteht Hradscheck stets zu finden, und oft waren es Anekdoten in »dürftigen Viergroschen-Büchelchen« (106), die »ganz besondern Beifall« (106) fanden, »weil die darin erzählten Geschichten immer kurz waren und nie lange auf die Pointe warten ließen« (106). So ist es dem Erzähler und Unterhaltungskünstler Hradscheck vergönnt, sich an den Beifall der Bauern zu gewöhnen (106), da ihm die Muster vertraut sind, die bei diesen zum Erfolg führen. Es ist das Einfache, Kurze und Eingängige, zusammen mit zum Teil Obszönem und Derb-Komischem, das den Nerv der an Unterhaltung und Sensationen interessierten Zuhörerschaft trifft.

Obwohl die Novelle in den Jahren 1831 und 1832, also vor der rasanten Ausdifferenzierung der Presse- und Medienkultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielt, wird auch an dieser Stelle – vor dem Hintergrund der literarischen Funktionalisierung des Dorfes als medienreflexiven Experimentalraum und der zeitkritischen Ausrichtung des Textes – eine Anspielung auf Konventionen der Unterhaltungskultur in Fontanes Gegenwart erkennbar. Kurz und eingängig musste es in den Familienblättern und ähnlichen Publikationen auch zugehen, wenn diese weite Publikumskreise mit immer wieder neuen Attraktionen an sich binden wollten. Neben den Konventionen einer periodisch publizierten »Trivialliteratur« thematisieren die Wirtshaus-Szenen jedoch ebenso die Konditionierung des Publikums im dörflichen sowie massenmedialen Kontext. Die Forschung zum Dorf im 19. Jahrhundert hat nachgewiesen, dass unter der Landbevölkerung durchaus eine ernstzunehmende Menge an Büchern, allen voran aber Zeitungen und Zeitschriften, u.a. *Die Gartenlaube*, konsumiert wurden (vgl. Troßbach/Zimmermann 227-28, 215). Auch Dorfbewohnerinnen und -bewohnern waren damit konventionalisierte Muster kurzweiliger Erzählungen, wie sie in den Medien kursierten, bekannt. Auf dem Land entwickelte sich durch Gewöhnung – ebenso wie bei modernen Medienkonsumentinnen und -konsumenten im Allgemeinen (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 9-10) – ein zunehmendes, auch affektives Bedürfnis nach Unterhaltungstexten, die nach diesen Schemata verfasst wurden. Es ist unter anderem diese über Affekte funktionierende Konditionierung des Publikums, welche es den Erzählerinnen und Erzähler bzw. »Performerinnen« und »Performern« ermöglicht, die Grenze

zwischen Fakten und Fiktionen mit ihren Darbietungen zu überschreiten, wie das literarische Beispiel *Unterm Birnbaum* verdeutlicht.<sup>16</sup>

Brian Massumi hat die soziale Wirkmacht von »affective facts« beschrieben, die durch mediale Berichterstattung konstruiert werden und, obwohl ihre Verankerung in einer nachprüfbar Realität nicht verifizierbar ist, den Status des Realen erlangen und hartnäckig verteidigen (vgl. Massumi 52-66). In den Wirtshausrunden Abel Hradschecks kommt es beispielsweise dazu, dass Bauer Kunicke darauf besteht, der Name des Gendarmen in einer der amüsanten Geschichten des Gastgebers laute Geelhaar, anspielend auf den tatsächlichen Gendarmen in Tschechin. Obwohl Abel klar zu verstehen gibt, der Name des nämlichen laute zweifellos »Müller II« (110), will Kunicke aufgrund des größeren Unterhaltungswertes der Alternativversion »von keinem anderen Namen als Geelhaar wissen« (110). Das affektive Bedürfnis nach der Variante der Realität, die das größte Amusement zulässt, überschreibt hier ganz einfach die tatsächlichen Fakten. Ebenso erklärt sich durch diese affektive Wirkmacht des Interessanten das baldige Vergessen des Mordfalls Szulski in der Dorf-Öffentlichkeit, während eine andere Leiche zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit wird: der Franzose unterm Birnbaum. »Unglücksfälle wie der Szulski'sche waren häufig, oder wenigstens nicht selten, während der verscharrte Franzos unterm Birnbaum alles Zeug dazu hatte, die Fantasie der Tschechiner in Bewegung zu setzen« (78). So werden ihm zahlreiche Geschichten, »auch Liebesgeschichten« (78), angedichtet, von denen manche einem allzu bekannten Unterhaltungsschema folgen: es hieß, »daß Anno 13 ein in eine hübsche Tschechinerin verliebter Franzose beinah täglich von Küstrin her nach Tschechin gekommen sei, bis ihn ein Nebenbuhler erschlagen und verscharrt habe« (78). Diese romantische Geschichte wird in der Öffentlichkeit als Wahrheitsangebot deutlich bevorzugt, obwohl es durch Zeuginnen und Zeugen verifizierte Fakten gibt, die für eine andere Version sprechen:

Diese Geschichte ließen sich auch die Mägde nicht nehmen, trotzdem sich ältere Leute sehr wohl entsannen, daß man einen Chasseur- oder nach andrer Meinung einen Voltigeur-Korporal einfach wegen zu scharfer Fouragierung bei Seite gebracht und still gemacht habe. Diese Besserwissenden drangen aber mit ihrer Prosa-Geschichte nicht durch, und unter allen Umständen blieb der Franzose Held und Mittelpunkt der Unterhaltung. (78)

Die *affective facts*, die sich aus der Zirkulation der Gerüchte und dem Verlangen nach dem Sensationellen und Unterhaltenden ergeben, überbieten die sachliche Erklärung und erlangen daher Wahrheitsstatus im Dorf. Mit der beinahe ironischen

---

16 Zur affektiven Dimension massenmedialer Kommunikation vgl. auch Helmstetter, »Medialer Realismus« 35-42.

Beschreibung dieses Kontrasts zwischen den beiden Versionen der Mordgeschichte gelingt es Fontane, die Anfälligkeit der Dorf-Öffentlichkeit, die als Sinnbild der massenmedialen Öffentlichkeit gestaltet ist, für wirklichkeitskonstruierende Effekte gelungener Erzählungen und Inszenierungen zu veranschaulichen.<sup>17</sup>

Während es im Falle der Hradschecks u.a. das unerfüllte affektive Streben nach einem Leben in Mustern der massenmedialen Unterhaltungskultur war, das sie letztlich zur Verschuldung und zum Verbrechen trieb (gescheiterte Schauspielkarriere, gescheiterte Auswanderung, Spielsucht), gelingt es Abel, sich wiederum die mediale Konditionierung seines Umfelds zunutze zu machen, um den Mord zu vertuschen. Das Dorf ist sowohl Publikum der verbalen Erzählungen Hradschecks als auch seiner Performance, der gespielten Erzählung, welche die Fakten des Verbrechens durch alternative Wirklichkeitsangebote überschreibt. In der massenmedialen Öffentlichkeit, die im Dorf Tschechin versinnbildlicht ist, kann Wahrheit zum »Effekt einer rhetorischen Inszenierung« (Günter, *Vorhof* 273) werden, und es ist Hradscheck als *actor*, der diese Inszenierung steuert und durch die Kenntnis des affektiven Verlangens seiner Beobachterinnen und Beobachter nach Neuem und Unterhaltendem zum Erfolg führen kann. Wie in der Zeitschriftenpresse vermischen sich in Tschechin Fakten und Fiktionen in einem Prozess der multiplen Beobachtung von Geschehenem und vielstimmiger Anschlusskommunikation, der eine eigene Form von diskursiv objektivierter Realität konstruiert (vgl. Helmstetter, »Medialer Realismus« 29).

Wie wir wissen scheitert allerdings am Ende Hradschecks Konstruktion einer alternativen Wirklichkeit, in der er am Tod Szulskis unschuldig ist. Es ist das Scheitern der von ihm dargebotenen Erzählung, mit dem sich die letzten Seiten des Romans beschäftigen und das Arndt als poetologische Selbstreflexion des Textes und seiner Erzählweise interpretiert (vgl. Arndt, »Scheitern« 54). Grund für das Kollabieren der Hradscheck'schen Performanz ist die Witwe Jeschke, die zuletzt ihre privilegierte Beobachterposition behauptet: sie ist in der Lage, Hradschecks Wirklichkeitsangebot als mögliche Täuschung zu durchschauen und den Schauspieler wiederum selbst durch subtile Manöver zu manipulieren (vgl. Arndt, »Scheitern« 61-66). Durch ihre »Stichelreden« (88) sorgt sie dafür, dass der Verdacht und Druck,

<sup>17</sup> Mit Bezug auf die Erzählprozesse in der Novelle warf bereits Aust die Frage in den Raum: »Ist es zu viel behauptet, hier bereits Fontanes kritischen Beitrag zu den Strategien einer mediengesteuerten Meinungsbildung in der Öffentlichkeit zu sehen, und könnte demnach das, was dem guten Erzähler unterm Birnbaum widerfährt, zu Fontanes Variante eines Realismus gehören, der zwar aus dem ›Dunstkreis des Familienblattes‹ geboren wird und doch auch zu berichten weiß, was diesseits wie jenseits solcher (Lese-)Zirkel liegt? Könnte gar, unter au topoetischem Gesichtspunkt, der Verklärungsrealismus, der seine Figuren nicht nur freudig aus der Wiege hebt, sondern oft genug ins triste Grab versenkt und daraus dennoch eine ›schöne Täuschung‹ hinzaubert, hier sich selbst in Frage stellen?« (Aust, »Gespinnst« 189).

der auf Hradscheck lastet, nicht endet, und zuletzt gelingt es ihr, den Ladenjungen Ede so mit ihren Andeutungen über einen Spuk im Keller des Wirtshauses zu ängstigen (107), dass dieser Hradscheck vor den versammelten Bauern in eine peinliche Lage bringt (111-13). So sieht sich der Mörder zum Entsorgen des im Keller versteckten Toten genötigt, schließt sich dabei versehentlich ein und kann nur noch tot geborgen werden (124-27). Die Beobachtung und letztliche indirekte Offenlegung des Komplotts durch Jeschke repräsentiert nicht nur eine überlegene, weil selbstreflexive Form der ›Lektüre‹ oder des Umgangs mit Gesehenem, bei der Beobachtermanipulation geschickt durchschaut wird (vgl. Arndt, »Scheitern« 60-66), sondern zeigt auch, wie der Text »in einem Prozess der formulierten Selbstbeobachtung die eigene Wahrheit als narratives Konstrukt offenlegt« (Arndt, »Scheitern« 64), d.h. die Konstruiertheit von Hradschecks ›Erzählung‹ auf die eigene Erzählweise rückbezieht. *Unterm Birnbaum* weist damit Merkmale eines sich verstärkt am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelnden »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8-11) auf, der die Modalitäten der eigenen Realitätskonstruktion zunehmend zum Thema der Narration macht (vgl. Strowick 252-78).

Inwiefern aber gerät dabei »das Mediale, das sowohl realistische Darstellungen als auch die Realität, die sie darstellen, bedingt und ermöglicht« (Helmstetter, »Medialer Realismus« 19), mit in den Blick? Die Antwort hierzu liegt in den massenmedialen Beobachtungsmechanismen, mit denen sich die Novelle implizit auseinandersetzt. Während Hradscheck im Synopticon des Dorfes Manipulator der öffentlichen Realitätsauffassung ist, hat er doch zugleich das panoptische Prinzip der ständigen Beobachtung durch höhere Instanzen internalisiert. Denn Panopticon und Synopticon gehen in modernen Gesellschaften ebenso wie in der modernen Medienkultur Hand in Hand, wie Mathiesen zeigte (vgl. Mathiesen 223). Der Blick Jeschkes als Verkörperung der medialen Universalbeobachtung lastet schwer auf Hradschecks Gemüt, sodass er sich und seine Tat diesem mit aller Macht zu entziehen versucht. Hat er zuvor als Schauspieler in seinem eigenen ›Stück‹ auf unbegrenzte Sichtbarkeit gesetzt, ist es gegen Ende wieder das Bedürfnis nach Unsichtbarkeit, das seine Handlungen motiviert. Daher sein erfolgloser Versuch, mit den von Jeschke angepriesenen Farnkrautsamen unsichtbar zu werden, während er die Leiche im Keller umbettet (120-21). Auch den Lichtschein seiner Laterne, mit dem er bei der letzten Nacht-und-Nebel-Aktion – dem auffälligen Graben unterm Birnbaum – bewusst die Aufmerksamkeit Jeschkes auf sich gezogen hatte (42), versucht er nun zu reduzieren:

Und als er so gesprochen und sich wieder zurecht gerückt hatte, ging er auf einen kleinen Eckschrank zu und nahm ein Laternchen heraus, das er sich schon vorher durch Ueberkleben mit Papier in eine Art Blendlaterne umgewandelt hatte. Die Alte drüben sollte den Lichtschimmer nicht wieder sehn und ihn nicht zum wie-

vielsten Male mit ihrem »ick weet nich, Hradscheck, wihr et in de Stuw or wihr et in'n Keller« in Wuth und Verzweiflung bringen. (121)

Calhoon sieht das Überkleben der Laterne als Symbol einer »desire for an all-encompassing interiority« (Calhoon 321), die auf das bürgerliche Bedürfnis nach Privatheit und Innerlichkeit verweist, das sich seit dem 18. Jahrhundert herausgebildet hat (vgl. Calhoon 321). Das Dimmen des Lichtscheins, der zuvor hell und deutlich auf die Performance verwies, als deren Publikum Jeschke gedacht war (vgl. Arndt, »Scheitern« 60-61), signalisiert nun im Gegenteil ein Verstecken vor den alles sehenden Augen, die schmerzhafte Eingriffe in die Privatsphäre vollziehen. Aber leider scheitert auch dieses Bemühen um Unsichtbarkeit: »Als er aber unten war, sah er, daß die Laterne, trotz der angebrachten Verblendung, viel zu viel Licht gab und nach oben hin, wie aus einem Schlot, einen hellen Schein warf« (122). Die Laterne wird buchstäblich zum »Scheinwerfer« und hört nicht auf, die Aufmerksamkeit zu erzeugen, die Hradscheck doch während der gesamten letzten Wochen als »Erzähler« auf sich zu lenken bestrebt war. Der Performer entkommt dem Rampenlicht nicht und sieht sich so genötigt, das Kellerfenster zu verschließen, allerdings mit dem Brett, das die Ölfässer am Rollen hinderte. »Nun mag sie sich drüber die Augen auskucken« (122), triumphiert Hradscheck, nicht wissend, dass er mit dieser Maßnahme der Abschirmung der Blicke sein Verderben herbeiführt. Denn ein wegrollendes Ölfass verschließt die Falltür, sodass ihn im Keller nur Ausweglosigkeit und Tod erwarten (122-27).

Das Unheimliche der panoptischen Beobachtung behauptet sich am Ende gegen den Versuch des Einzelnen, sich als Herr der Blicke zu etablieren (vgl. Niehaus 49). Hradscheck erfährt auf schmerzliche Weise, dass Unsichtbarkeit im Dorf – ebenso wie in den modernen Massenmedien – kaum mehr möglich ist, vor allem dann nicht, wenn man sich bereits selbst zum Objekt der permanenten Beobachtung gemacht hat. Er ist der gescheiterte »Medienstar«, der die öffentliche Aufmerksamkeit ebenso sucht, wie er ihr panisch zu entfliehen versucht, und letztendlich am Zwang zur Sichtbarkeit zerbricht. Das Panopticon demonstriert unbestreitbar seine disziplinierende Wirkung: Hradscheck hat die Blicke der Jeschke internalisiert und geht von ihrer ständigen Präsenz aus. Die Beobachtung durch sie wird stillschweigend vorausgesetzt, nicht einmal überprüft. Auch der Erzähler verliert kein Wort darüber, ob Jeschke tatsächlich in der verhängnisvollen Nacht am Gartenzaun anwesend war. Denn wie in Bentham's bzw. Foucault's Panopticon ist die tatsächliche Anwesenheit der Beobachterinnen oder Beobachter irrelevant: das durch Jeschke repräsentierte Prinzip visueller Macht ist von Hradscheck bereits verinnerlicht worden. Der Versuch, sich diesem zu wiedersetzen, d.h. in die Unsichtbarkeit abzutauchen, endet in der Katastrophe. Denn sobald der Performer tatsächlich einmal allen Blicken entzogen ist – so lässt sich sein bis zum Ende nie wirklich begründeter Tod deuten –, kollabiert seine Realitätsinszenierung, die

auf die ständige Präsenz von Beobachterinnen und Beobachtern ausgelegt war. Die Absenz derselben konfrontiert Hradscheck mit sich selbst und dem ‚Realen‘ seiner Tat, symbolisiert im Blick in den Spiegel, den er kurz vor seinem Gang in den Keller vornimmt (121). Das Scheitern der Realitätsmanipulation, das sich daraus ergibt, ist im plötzlichen Ableben des Protagonisten versinnbildlicht, welches wiederum buchstäblich scheinbar alles ans Licht bringt. Letztlich »kommt doch alles an die Sonnen« (127), wie es am Schluss der Novelle heißt, und die unbegrenzte Sichtbarkeit ist wieder hergestellt, wenn der tote Hradscheck neben der Leiche Szulskis gefunden wird.<sup>18</sup> Wen das Dorf in der literarischen Versuchsanordnung *Unterm Birnbaum* – oder analog dazu die massenmediale Öffentlichkeit – einmal in den Blick genommen hat – so scheinbar die Pointe – kann sich der Beobachtung nicht entziehen, bis auch die letzte, teils buchstäbliche »Leiche im Keller« entdeckt ist, auch wenn dies mit dem Niedergang der beobachteten Person einhergeht.

Das Ende von Fontanes Novelle zeichnet also das dystopische Bild einer Medien gesellschaft, in der die synoptische Lenkung der Blicke letztlich wieder in panoptische Kontrolle umschlägt, mit verhängnisvollen Folgen. Die Zeitschriftenpresse, für die *Unterm Birnbaum* geschrieben wurde, stellt dabei den Hauptgegenstand der Medienreflexion dar, allerdings multiplizieren auch andere, neu- oder weiterentwickelte visuelle Medien gegen Ende des 19. Jahrhunderts mediale Beobachtung und Beobachterinnen/Beobachter und verleihen diesen eine nie dagewesene Allgegenwärtigkeit. Aufgrund dieser Faktoren entsteht ein Medienensemble, das Wirklichkeitskonstruktion unter neue Vorzeichen stellt und sowohl auf Beobachtete als auch Beobachtende tiefgreifende Auswirkungen hat, wie die Novelle anhand einer ›Dorfgeschichte‹ zu zeigen versteht. Die medienkritische Reflexion des Textes endet mit einer erneuten Problematisierung der endgültigen Verifizierbarkeit von ›Wahrheit‹. Denn im Gespräch über das weitere Verfahren mit dem toten Hradscheck bemerkt der Dorf schulze: »Bewiesen ist am Ende nichts. Im Garten liegt der Franzos, und im Keller liegt der Pohlsche. Wer will sagen, wer ihn da hingelegt hat? Keiner weiß es, nicht einmal die Jeschke. Schließlich ist alles blos Verdacht« (125-26). Selbst nach Begutachtung der zwei im Keller nebeneinander liegenden Leichen schrecken die Dorf-Honoratioren vor dem Festschreiben eindeutiger Tatsachen zurück. Wie bereits Arndt erläuterte, handelt es sich dabei um eine Auseinandersetzung des Textes mit der spezifisch modernen und schwerwiegenden »Erfahrung der Unmöglichkeit von Faktenwahrheit« (Arndt, »Scheitern« 66), die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in intensivierter Form bemerkbar macht.

Die Allgegenwärtigkeit sich überlagernder medialer Wirklichkeitsangebote multipliziert die Ungewissheit beim alltäglichen Umgang mit Gesehenem und

18 Zur Licht-Symbolik in Verbindung mit Erkenntnis und der Enthüllung von Verbrechen in *Unterm Birnbaum* vgl. Arndt, »Scheitern« 60-65.

erzeugt den Eindruck, dass sich eine klare Entsprechung von visuell Wahrgekommenem und ›wirklicher Wirklichkeit‹ nie feststellen lässt. *Unterm Birnbaum* illustriert damit einen Skeptizismus, der aus dem Übergang zur medialen Moderne resultiert und sich als logischer Abschluss einer Novelle präsentiert, in deren Zentrum der Konstruktionscharakter von Wirklichkeit im medialen (oder dörflichen) System der Dauerbeobachtung steht. Während der Text zwar einerseits den aufmerksamen Leserinnen und Lesern die Möglichkeit bietet, durch kluges Kombinieren die ›tiefere Wahrheit‹ hinter der Performance Hradschecks bereits vor der Schlussszene zu durchschauen, und damit das letztendliche Offenbarwerden des ›Wahren‹ als Prinzip des programmatischen Realismus bestätigt (vgl. Arndt, »Scheitern« 66), lässt er andererseits ein kritisches Hinterfragen etablierter Formen der Wirklichkeitsdarstellung erkennen. Die Novelle problematisiert die Idee des Vordringens zu einer ›objektiven‹, höheren ›Wahrheit des Fiktiven‹ (Menzel 111), die sowohl *Die Gartenlaube* als auch den programmatischen Realismus prägte (vgl. Menzel 111), unter massenmedialen Bedingungen und damit auch die in der Realismus-Programmatik präsente Auffassung vom privilegierten Erkenntnispotential der Kunst. Denn der Tathergang sowie Hradschecks Täterschaft werden nie vom Erzähler selbst verifiziert, sondern sind nur aus den variiierenden Deutungen der Beobachterinnen und Beobachter aus dem Dorf erschließbar, sodass es den Leserinnen und Lesern überlassen bleibt, basierend auf der Vielzahl an Perspektiven eine eigene, wiederum subjektive Auffassung der Wahrheit zu entwickeln.

### 3.6 Der Birnbaum, die Leiche im Keller und das ›Unheimliche‹ in der *Gartenlaube*

Diese Problematisierung medialer Realitätskonstruktion ist auch evident, wenn trotz dem aufklärerischen Abschluss, an dem scheinbar »alles an die Sonnen« (127) kommt, dennoch ein Rätsel auf merkwürdige Art im Halbdunkeln verbleibt: die genauen Todesumstände des Franzosen unterm Birnbaum. Zwar wissen wir, dass es sich um einen während der französischen Besatzungszeit verübten Mord an einem Soldaten auf Lebensmittelsuche handelt, die Erläuterung oder Erforschung von Details scheint allerdings nicht im Interesse von Erzähler und Dorf-Öffentlichkeit zu liegen. Der Birnbaum bleibt damit auch am Ende eine »Leerstelle« (Arndt, »Scheitern« 59), oder zumindest ein Symbol nicht vollständig geklärter Tatsachen, und bewahrt seine Funktion als Marker uneindeutiger oder scheitender Referenz, worauf bereits die fehlschlagende Text-Bild-Interaktion auf den ersten Seiten der *Gartenlaube*-Hefte verwies. Wie Niehaus richtig bemerkte, handelte es sich bei diesem Mord um eine kollektive Tat der Dorfgemeinschaft, die das Fremde aus ihrer Mitte verdrängt (vgl. Niehaus 64-65). Ähnlich wie anhand des Umgangs mit

den Hradschecks zeigt sich durch die stillschweigende Akzeptanz dieser Tötung die Tendenz des Dorfes zur Abschottung gegenüber dem Anderen: »unter der Erde und aus der Welt sind nur die Zuzügler Abel Hradscheck und seine Frau sowie die Ausländer aus Frankreich und Polen« (Niehaus 65). So ist der Birnbaum nicht nur Sinnbild einer prekären Beziehung zwischen ›Wirklichkeit‹ und visuellem Zeichen, er markiert auch eine verdrängte Vergangenheit, die bedrohlich in die Gegenwart hineinragt.

Die Art und Weise, in der Fontane den Birnbaum damit als mehrfachcodierten literarischen Ort entwirft, ist auch als Teil einer Schreibstrategie zu verstehen, die auf die entstehenden massenmedialen Verhältnisse reagiert. Im Zuge der Intensivierung medialer Berichterstattung am Ende des 19. Jahrhunderts sahen sich Autorinnen und Autoren mit einem unüberschaubaren Zuwachs von (historischem) Wissen konfrontiert und entwickelten folglich Strategien der literarischen Organisation und Verarbeitung dieser Informationsfülle. Laut Parr funktioniert dies bei Fontane häufig über eine »Verzeitlichung des Räumlichen« (Parr, »Archifikation« 197), d.h. das Beschreiben und Entwerfen von Orten als Teil einer historischen Entwicklungslinie, sodass sie als Verdichtungen historischen Wissens fungieren. So können seine Texte nicht nur Informationsüberschuss literarisch beherrschbar machen, sondern auch ihr Bedeutungspotential durch die Erzeugung historischer ›Tiefe‹ erweitern (vgl. Parr, »Archifikation« 194-200).

Der mehrfach mit historischer Bedeutung aufgeladene Birnbaum demonstriert diese Raum-Zeit-Verdichtung. Durch seinen Verweis auf einen in der Vergangenheit liegenden und seine Reaktivierung im Zuge eines aktuellen Mordfalls stellt er zum einen eine historische Verbindung zur französischen Besetzungszeit her. Zum anderen perspektiviert er die Tat Hradschecks durch den Verweis auf die verdrängte Geschichte des Dorfes neu, da sie so in den Kontext einer gewaltsmalen kollektiven Aggression gegen das Fremde gestellt ist, der auch Hradscheck ausgesetzt war. Alles kommt eben doch nicht »an die Sonnen« (127), und die Glaubwürdigkeit dieser vom Pastor ins Kirchenbuch geschriebenen Schlussworte sowie der moralischen Überlegenheit des Dorfes gerät ins Bröckeln, sobald man der Leichtfertigkeit gewahr wird, mit der sich die Dorfbewohnerinnen und -bewohner des Franzosen, stellvertretend für das Fremde, entledigt haben. Die in den Schlusszeilen verborgene Doppelmoral sowie die Tatsache, dass es sich bei diesen lediglich um einen Versuch der Faktenerzeugung durch den Pastor handelt, der ein für das Dorf gültiges Narrativ der Geschehnisse festzuschreiben versucht, unterstreichen erneut die Ungewissheit, welche die tatsächlichen Umstände des Mordfalls Szulski bis zum Ende umgibt, sowie die Unmöglichkeit der endgültigen Verifikation von Tatsachen, wenn lediglich aus verschiedenen Perspektiven heraus artikulierte Aussagen vorliegen (vgl. Aust, »Gespinnst« 189-90).

Die Forschung hat basierend auf Fontanes eigenen Skizzen zum Schauplatz der Novelle nachgewiesen, dass der Birnbaum als zentraler Punkt fungiert, in dem sich

die Blickachsen Jeschkes sowie die der Straße und des Hradscheck'schen Hausflurs kreuzen (vgl. Plachta 175). Zudem ist er der Standort, von dem aus nahezu alle zentralen Lokalitäten einsehbar sind und von dem aus gesehen die Beschreibungen derselben erfolgen (vgl. Arndt, »Scheitern« 58). Der Birnbaum ist damit durch seine auf die Vergangenheit verweisende Zeichenfunktion nicht nur ein ›Speicherhistorischen Wissens, der an die Archivierungsfunktion der Zeitschriften erinnert (vgl. Parr, »Archifikation« 189–90). Er repräsentiert ebenfalls eine Raumordnung, in der das Sichtbare sowie die darin codierten Informationen auf ein klares Zentrum hin ausgerichtet sind, von dem aus sie perspektiviert werden. Dies verbindet den Birnbaum mit den Konventionen des Arrangements von Informationen in den illustrierten Zeitschriften sowie ihren Abbildungen, in denen laut von Graevenitz eine Reihe von Raum- und Bildtypen vorherrschen, die den Blick der Leserinnen und Leser in einem Zentrum konzentrieren (vgl. von Graevenitz, »Memoria« 298–304). Analog zu den auf diese Art gestalteten Illustrationen zirkuliert das Wissen in den Journals im Zentrum des Hauses, d.h. im Referenzrahmen des Heimischen, aus dessen geschütztem Inneren die Erfahrung des Fremden einzig möglich wird (vgl. Kinzel 693–701). In Fontanes Novelle ist dieses Beobachtungszentrum der Birnbaum, der das Darstellungsprinzip der Zeitschriften damit in zweifacher Form kommentiert: einerseits stellt er als Teil und Extension des Hradscheck'schen Hauses jenen das Fremde ›kolonisierenden‹ Blick der *Gartenlaube*-Leserinnen und -Leser sinnbildlich dar, andererseits verweist er mit der unter ihm verscharrten Leiche auf das Bedrohliche, unter der Fassade des Häuslichen Verborgene, und kann so eine Kritik an der Perspektivik der Familienzeitschriften andeuten.

Denn auch ein diese prägendes Prinzip ist das Beherrschbar-Machen des ›Anderen‹ durch seine Eingliederung in den heimischen Referenzrahmen, d.h. ein zum Teil auf diskursiver Gewalt basierender Vorgang. In Analogie dazu lässt der Birnbaum mit dem Verweis auf den Franzosen-Mord die gewalttätigen Tendenzen des Dorfes sichtbar werden und verdeutlicht eine weitere Parallel zwischen Dorf und Massenmedien: in beiden wird das Fremde als exotischer und faszinierender Unterhaltungsgegenstand gern gesehen – man denke an die Beliebtheit von Berichten aus fernen Ländern in den Zeitschriften (vgl. Kinzel 693–701) oder den Enthusiasmus, mit dem die Einwohnerinnen und Einwohner Tschechins den Erzählungen Szulskis lauschen, Liebesgeschichten über den Franzosen erfinden, oder in Hradschecks Wirtshaus einkehren. Zugleich allerdings geschieht diese Aufnahme des Fremden ausschließlich unter der Bedingung seiner kulturellen Subordination, die zugunsten der Profilierung und Festigung der eigenen kulturellen Dominanz und Identität erfolgt – man denke an den gut erforschten Nationalismus in der *Gartenlaube* (vgl. Belgum 1–27; Kinzel 693–701) oder besagten xenophoben Anpassungsdruck (Ursel Hradscheck wird nur unter der Bedingung der Konvertierung akzeptiert und das Ehepaar auch danach misstrauisch beäugt) bzw. den gewaltsa-

men Ausschluss des Fremden in Tschechin (der kurzerhand vergessene Mord am Franzosen).<sup>19</sup>

Der Franzose verbleibt als scheinbar vergessene Leiche bis zum Schluss in Tschechin und weist so zusammen mit dem symbolträchtigen Birnbaum darauf hin, dass das Dorf ebenso im Mittelpunkt der Kritik des Textes steht wie der Mörder Szulskis. Einige Interpretinnen und Interpreten von *Unterm Birnbaum* haben eine umfassende Gesellschaftskritik, die sich nicht auf den angesprochenen Umgang mit dem Fremden beschränkt, als die eigentliche Intention des Textes ausgewiesen (vgl. Müller-Seidel; Luppa; Aust »Gespinnst«). So erscheint das Dorf Tschechin als ein Ort, der von einer spürbaren sozialen Kälte und Trostlosigkeit geprägt ist. Dazu gehört die oft kommentierte Gier nach Geld, die das Bewusstsein der Dorfbewohnerinnen und -bewohner sowie ihre sozialen Interaktionen bestimmt (vgl. Luppa 41-45). »Denn Geld ausgeben (und noch dazu viel Geld) war das, was den Tschechinern als echten Bauern am meisten imponirte« (104), heißt es dazu an einer Stelle. Auch ein Blick auf das Thema der Religion verrät, dass Scheinhaftigkeit in der von Fontane geschilderten Dorf-Welt tatsächlichen Glauben überwiegt (vgl. Müller-Seidel 222-23). Obwohl die Tschechinerinnen und Tschechiner »sämmlich höchst unfromm waren« (61), wie der Erzähler berichtet, nehmen sie an religiösen Bräuchen teil, ohne aber christliche Werte in ihr Leben zu integrieren. Die gegenseitige Missgunst, das mit Vorurteilen verbundene Misstrauen, mit dem jedem jederzeit begegnet werden kann, die Oberflächlichkeit der Dorf-Honoratioren und ihre Fixierung auf Schein und Ansehen, ihre Kälte im Umgang mit den Hradschecks und die unreflektierte Gier nach Sensationen – all dies macht *Unterm Birnbaum*, in Müller-Seidels Worten, zu »eine[r] der trostlossten Erzählungen, die Fontane je geschrieben hat« (Müller-Seidel 223; vgl. Aust, »Gespinnst« 185).

Es ist also bei weitem nicht alles idyllisch im ländlichen Tschechin, weshalb sich die gesellschaftskritischen Intentionen des Textes kaum von der Hand weisen lassen. Während viele Interpretinnen und Interpreten diese Kritik allerdings als ausschließlich auf das Dorf oder sogar spezifisch die Oderbruch-Region bezogen ansehen, lässt sich diese Deutung vor dem Hintergrund des Publikationskontexts der Novelle entscheidend erweitern. Da Tschechin als literarische Versuchsanordnung ebenso auf die massenmediale Öffentlichkeit verweist, wird seine negative Charakterisierung zu einer Kritik an gesellschaftlichen Tendenzen, die Medienkonsumentinnen und -konsumenten herkunftsabhängig betreffen: die Fixierung auf Geld, Prestige und Scheinwerte, der Verlust sozialer Nähe sowie die tendenzielle »Falschheit«, weil Unverlässlichkeit medial verbreiteter Informationen sind nur einige der Probleme, die in der Moderne virulent werden und die Fontane in seiner

19 Darstellungen ländlicher Räume in der Literatur und Wissenschaft schreiben diesen häufig einen Hang zur Fremdenfeindlichkeit zu (vgl. Troßbach/Zimmermann 185; Zinn-Thomas).

medienkritischen Sozialstudie anspricht. Aber auch das konkrete ›virtuelle Dorf‹, in das der Novellentext integriert ist, muss als Spiegelbild der Dorf-Karikatur von *Unterm Birnbaum* ernstgenommen werden, weshalb auch hier erneut nach einer möglichen, im Text angelegten Kritik an der *Gartenlaube* zu fragen ist.

Zentrales Prinzip der Selbststinszenierung des Familienblattes ist, wie oben erwähnt, das Suggestieren einer einladenden Familiarität und Gemütlichkeit. Als Zeitschrift für »jeden deutschen Haushalt« setzt *Die Gartenlaube* auf das Heimische und ein Gefühl der Heimatlichkeit, das eine identitäts- und gruppenbildende Funktion sowohl für die Zeitschrift als auch ihre Leserinnen und Leser übernimmt. Sigmund Freuds 1919 veröffentlichte Studien zum »Unheimlichen« haben allerdings gezeigt, dass dem Heimatlichen – oder in veralteter Form dem ›Heimlichen‹ – sein Gegenteil nicht selten auf dem Fuße folgt: »das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht« (Freud 298). Aus Freud'scher Sicht ist das Unheimliche im Heimlichen angelegt und entspringt aus einem Akt der Verdrängung, es ist »nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist« (Freud 314). Diese Wiederkehr des Verdrängten ist es, durch deren Darstellung Fontane eine heimisch wirkende Dorf-Idylle ins Unheimliche umschlagen lässt: unter der Oberfläche des Vertrauten sind Schuld und menschliche Abgründe verborgen.<sup>20</sup>

Die neuere Forschung zu *Unterm Birnbaum* hat das Motiv des Unheimlichen bzw. des Spuks auf vielfache Weise kommentiert. So sieht Begemann den Spuk als Hinweis auf eine poetologische und epistemologische Selbsthinterfragung des Textes, da er zum einen das Wirklichkeitsmodell der in der Tradition der Aufklärung stehenden ›säkularen‹ und ›rationalem‹ Moderne in seinem universellen Geltungsanspruch herausfordert und zum anderen das für den Realismus typische Prinzip der Verklärung konterkariert (vgl. Begemann, »Gespenster« 250, 258). In Strowicks Lesart fungiert das Gespenstische hingegen als Wirklichkeitseffekt, dessen Verhandlung eine literarische Auseinandersetzung mit dem Konstruktcharakter von Wirklichkeit vor dem Hintergrund eines problematisch gewordenen Referenzversprechens zwischen visuell Wahrgenommenem und Realität anzeigt (vgl. Strowick 4-10). Und von Graevenitz führt die Präsenz spukhafter Phänomene in der Novelle auf die Tradition des spiritistischen Medienbegriffs zurück und betont das historische Kontinuum zwischen dem Imaginären des Geisterglaubens und dem Imaginären der technischen Medien und der Zeitschriften, die ebenso das Bewusstsein beeinflussen (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 440-45).

20 Eine Verbindung zwischen Freuds Konzept des Unheimlichen im Verdrängten und den Formen der Verdrängung und Wiederkehr in *Unterm Birnbaum* stellt bereits Begemann her (vgl. Begemann, »Gespenster« 255).

Auf diesen Verbindungslien zwischen dem Spukhaften und dem massen-medialen Kontext aufbauend, soll hier dafür plädiert werden, die Prominenz des Unheimlichen in Fontanes Text als Zeichen einer kritischen Hinterfragung seines Publikationsmediums zu deuten. Denn als Novelle in der und vor allem über *Die Gartenlaube* leistet *Unterm Birnbaum* nichts weniger als ein Offenlegen des Unheimlichen unter der Heimatlichkeits-Fiktion des Familienblattes, die letztlich auch zur »Reduktion kommunikativer Komplexität« (Butzer, »Popularisierung« 120) diente. Zum einen treten so die Anonymität und Virtualität, die massenmediale Kommunikation auszeichnen (vgl. Butzer, »Popularisierung« 118-20), d.h. das ›Unheimliche‹ der modernen Medien, wieder an die Oberfläche. Zum anderen wird der Text als eine kritische Auseinandersetzung mit den verborgenen Mechanismen der Exklusion und diskursiven Gewaltausübung lesbar, mit denen sich die *Gartenlaube* als identitätsstiftendes Medium für die deutsche Nation inszenierte. Denn dass die Zeitschrift den Zusammenhalt der nationalen Gemeinschaft nicht zuletzt auf Basis des Ausschlusses oder der Marginalisierung des kulturell Anderen, des Festschreibens etablierter Geschlechterrollen sowie des Förderns von Kolonialismus und Militarismus medial zu sichern versuchte und daher einige verdrängte ›Leichen im Keller‹ hatte, ist spätestens seit Belgums Studie *Popularizing the Nation* hinlänglich bekannt (vgl. Belgum 119-82).

In *Unterm Birnbaum* wird auf diese Unheimlichkeit des ›virtuellen Dorfes‹ durch die Vielzahl von Leichen angespielt, die auch in Tschechin wortwörtlich im Keller oder unterm Birnbaum liegen. Der tote Franzose ist das Verdrängte des Dorfes, das im Zuge des Falles Hradscheck nahezu zufällig wieder ans Licht kommt. Und obwohl die an diesem Mord Schuldigen nicht weiter verfolgt werden und Hradscheck den Franzosen sogar zu einer Art »Schutzpatron« (79) stilisiert, bleibt aufmerksamen Leserinnen und Lesern die Unheimlichkeit bewusst, die einem Dorf anhaftet, das auf so sorglose Weise einen Mord dem Vergessen überantwortet. Die Leiche des Polen im Keller ist es sodann, die sowohl den Mörder Hradscheck als auch sein Wirtshaus, das oberflächlich gesehen ebenfalls ›Heimlichkeit‹ verspricht, zum Unheimlichen werden lässt. Aber sogar auf doppelte Weise ist das Motiv der verdrängten Schuld in der Figur Hradscheck angelegt. Denn beiläufig erfahren wir von seiner ehemaligen Geliebten in Neu-Lewin: »Die Rese hat er sitzen lassen. Und mit eins war sie weg und keiner weiß wie und warum« (28), berichtet die Bauersfrau Mietzel. Die Rese sei »lange todt und unter der Erde« (22), bemerkt der Wirtshausbesitzer selbst. Und sogar Ursel Hradscheck erinnert sich in Momenten der Furcht vor ihrem Mann: »die drüben in Neu-Lewin war auch mit einem Male weg« (90). Subtil gibt die Novelle zu verstehen, dass Hradscheck damit ein weiterer Mord angelastet werden kann (vgl. Guarda 52-53). Obwohl der Mord an Rese bereits vergessen, ja so gut wie vollständig verdrängt zu sein scheint, bringen die beiläufigen Bemerkungen der Figuren auch dieses Verdrängte immer wieder ans Licht und verstärken damit die Unheimlichkeit, die den Protagonisten umgibt.

Über weitere Formen und Auslöser des Gefühls der Unheimlichkeit bemerkt Sigmund Freud unter anderem Folgendes:

Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern zusammenhängt. Wir haben ja gehört, daß manche moderne Sprachen unseren Ausdruck: ein unheimliches Haus gar nicht anders wiedergeben können als durch die Umschreibung: ein Haus, in dem es spukt. (Freud 315)

Während die Hradschecks sich größte Mühe geben, ihr Haus mit seinem aufwendig gestalteten Interieur zu einem Ort der »Heimlichkeit« zu machen, führt die ständige, auch den Leserinnen und Lesern früher oder später bewusste Präsenz der Leiche Szulskis im Keller doch dazu, dass dieses von einer unleugbaren Unheimlichkeit umgeben wird. Sogar durch Umbauarbeiten versucht Hradscheck, die Gemütlichkeit wiederherzustellen, allerdings werden auch diese vom Verdrängten im Keller erheblich eingeschränkt (81-83). Und auch Ursel verdirbt trotz der Renovierung die Tatsache, dass im für sie vorgesehenen Gemach womöglich der Pole ermordet wurde, die Freude an der Häuslichkeit derartig, dass sie nur mit dem entgeisterten Ausruf »Hier? Hier, Abel?« (91) zu verstehen gibt, in ein anderes Zimmer übersiedeln zu wollen. Ist die Unheimlichkeit des Hradscheck'schen Hauses an dieser Stelle noch nicht deutlich genug geworden, geschieht dies spätestens während einem der geselligen Wirtshausabende gegen Ende der Novelle. Denn hier äußert sich die Angst vor der Wiederkehr des Toten und Verdrängten zuerst beim Ladenjunge Ede, der zuvor von Jeschke verängstigt worden war. »Et spökt« (112) gibt dieser nur zu verstehen, wenn Hradscheck ihn zum Gang in den Keller auffordert, und weigert sich, den für ihn unheimlichen Teil des Hauses zu betreten. Grund dafür ist die Annahme, der tote Franzose sei in den Keller gerutscht und greife nun nach Besucherinnen und Besuchern – »et grappscht« (107), in Jeschkes und Edes Worten. Hradschecks Wirtshaus, das wie oben erläutert durch seinen »halböffentlichen« (Tausch, »Architektur« 157) Charakter ebenfalls an das Selbstverständnis der *Gartenlaube* erinnert und auf die Perspektivik derselben verweist, verwandelt sich nun schlagartig aus einem Heim in sein Gegenteil: »ein Haus, in dem es spukt« (Freud 315). Den Leserinnen und Lesern bietet sich damit eine Szene dar, welche das Unheimliche als Teil des »Heimlichen« ins Bewusstsein ruft.

Aufgrund dieser Unheimlichkeit und des Geredes über den Spuk entschließt sich Hradscheck zur Umbettung Szulskis und wiederholt damit die zentralen Vorgänge der Tatnacht unter neuen Vorzeichen. Auch jene verhängnisvolle Nacht beginnt mit geselligem Geschichtenerzählen im Wirtshaus und endet mit Hradschecks Nacht-und-Nebel-Aktion unter der (wahrscheinlichen) Beobachtung der Jeschke. Ebenso wie die Verdrängung der Schuld wurde das Motiv der Wiederholung und der Rückkehr an den Tatort bisher primär aus kriminalpsychologischer

Sicht interpretiert (vgl. Lüderssen; Lappa 49), verweist aber ebenso auf das Unheimliche, wie folgende Aussage Freuds nahelegt:

Wie das Unheimliche der gleichartigen Wiederkehr aus dem infantilen Seelenleben abzuleiten ist, kann ich hier nur andeuten und muß dafür auf eine bereitliegende ausführliche Darstellung in anderem Zusammenhange verweisen. Im seelisch Unbewußten läßt sich nämlich die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden Wiederholungszwanges erkennen [...]. (Freud 312)

Da die unheimliche Präsenz der Leiche, die sich langsam auch seinem Umfeld bemerkbar macht, den Täter zur Wiederholung der Tatnacht zwingt, muss er sich erneut dem für ihn Unheimlichsten aussetzen: dem geheimen Blick der Jeschke. Freud konstatiert: »Wir heißen auch einen lebenden Menschen unheimlich, und zwar dann, wenn wir ihm böse Absichten zutrauen. Aber das reicht nicht hin, wir müssen noch hinzutun, daß diese seine Absichten uns zu schaden sich mit Hilfe besonderer Kräfte verwirklichen werden« (Freud 316). Jeschkes Wissen über sympathetische Kuren, ihr Besprechen von Blut, ihr Wissen über den Tod und zu guter Letzt ihre vermeintliche Gabe der Unsichtbarkeit verleihen ihr jene Unheimlichkeit, die Hradscheck letztendlich in den Tod treibt. Während Letzterer nach jener Nacht aus der Novelle verschwindet, verbleibt Jeschke in der intradiegetischen Welt und sorgt zusammen mit den ungeklärten Mysterien dafür, dass dem Dorf bis zum Ende eine geheimnisvolle Schauerlichkeit nicht verloren geht.

Es ist also erkennbar, dass *Unterm Birnbaum* durch ein Spiel mit dem Motiv des Unheimlichen und seine wiederholte Inszenierung auf die spezifische Dialektik und Ambivalenz von ›Heimatlichkeit‹ hinweist, die sowohl das Dorf-Sujet als auch *Die Gartenlaube* prägt. Denn obgleich die Novelle vor Freuds berühmten Aufsatz erschien, war die eigentümliche Verbindung der Begriffe ›heimlich‹ und ›unheimlich‹, wie der Aufsatz nahelegt, bereits lange zuvor Gegenstand auch literarischer Auseinandersetzungen (vgl. Freud 298-303). Die Leserinnen und Leser begegnen dem literarisch inszenierten Unheimlichen in einer Weise, die auf Verdrängtes aufmerksam macht und so auch zu einer Hinterfragung des Mediums anregt, in dem gelesen wird. Freud macht die Intensität, mit der die Literatur das Unheimliche darstellen und auslösen kann, vom Grad ihrer Verpflichtung auf die Realität abhängig. So kann ein Autor bzw. eine Autorin, der/die seine oder ihre Dichtung formal »auf den Boden der gemeinen Realität gestellt hat« (Freud 322), »das Unheimliche weit über das im Erleben mögliche Maß hinaus steigern [...], indem er uns die gleiche Wirklichkeit verspricht und dann doch über diese hinausgeht« (Freud 322). Dem Realismus ist, diesen Überlegungen folgend, ein hohes Potential zur Inszenierung von Unheimlichkeit zuzutrauen. Eben diesem Potential bedient sich Fontane, wenn er das Unheimliche in seiner Kriminal- und Dorfgeschichte heraufbeschwört und damit auch auf *Die Gartenlaube* als Lektüreumgebung verweist.

Vor dem Hintergrund dieser subtil angelegten Kritik am Familienblatt muss Menzels Befund, *Unterm Birnbaum* würde an der konsumgerechten Aufbereitung von Verbrechen in der *Gartenlaube* partizipieren (vgl. Menzel 124), teilweise widersprochen werden. Hier geschieht keine harmonisierende »Wiederherstellung der Werteordnung« (Menzel 109) am Ende der Erzählung, wie es in Kriminalgeschichten in Journals üblich ist. Vielmehr lässt Fontanes Novelle die aufmerksamen Leserinnen und Leser mit Unsicherheit zurück: was tatsächlich real und geschehen ist, lässt sich nicht verifizieren, da die Ereignisse mehrfach perspektiviert sind und sich Wirklichkeitsmanipulation als zentrales Motiv des Textes vor den Augen der Rezipientinnen und Rezipienten abspielt. Ein klares moralisches Bewertungsschema wird ebenfalls nicht zur Verfügung gestellt, da das Dorf beinahe ebenso »unheimlich« erscheint wie der Mörder, den es anklagt. Während *Unterm Birnbaum* zwar zweifellos von den zahlreichen Synergieeffekten mit der *Gartenlaube* profitiert, die Menzel beschreibt, demonstriert die Novelle zugleich ein kritisches Hinterfragen sowohl des Familienjournals und seiner Programmatik als auch massenmedialer Realitätskonstruktion im Allgemeinen.

### 3.7 Resümee

Letztlich bleibt festzustellen, dass nicht zuletzt die Einbindung in die Zeitschriftenkultur Fontanes Realismus zu einem »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8-11) werden lässt: eine Literatur also, die sich nicht allein auf die Darstellung von Wirklichkeit verpflichtet, sondern aufzeigt, wie Wirklichkeit medial konstruiert wird, um ihre Rezipientinnen und Rezipienten für einen bewussten Umgang mit modernen Formen der Realitäts- und Evidenzerzeugung zu schulen. Mit der »Poesie der Zeitung« und den der Presse eigenen Mechanismen der Evidenzproduktion war Fontane als langjähriger Journalist bestens vertraut, wie Günter und Homberg in ihrer Untersuchung seiner »unechten Korrespondenzen« in der *Neuen Preußischen Kreuzzeitung* nachgewiesen haben (vgl. Günter/Homberg). Ebenso erkannte er, dass in den illustrierten Familienzeitschriften ähnliche Veränderungen hinsichtlich der Art und Weise, wie in der Öffentlichkeit als solche anerkannte »Wahrheiten« produziert werden, zu beobachten sind.

Die *Gartenlaube* als prominentestes Journal dieser Art bot die idealen Rahmenbedingungen zur Erprobung des Potentials realistischen Erzählens, die entstehenden Massenmedien und ihre Beeinflussung gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse zu beobachten. Dies ist nicht nur aufgrund der enormen Popularität der Zeitschrift evident. Es ist ebenfalls ihr Selbstverständnis als *illustrierte Zeitschrift*, durch das *Die Gartenlaube* zum Entwicklungsort eines »medialen Realismus« werden kann. Menzel betonte die Bedeutung der »Lektürelandschaft« (Menzel 123) der *Gartenlaube* für das Bedeutungspotential von *Unterm Birnbaum* sowie das Moment

der »Realismusvergewisserung« (Menzel 108), das sich aus der Symbiose zwischen Zeitschrift und Novelle ergibt. Gerhart von Graevenitz wies sodann auf die ausgeprägte Bildlichkeit der Lektüreumgebung sowie die Wechselwirkungen des Textes mit der Text- und Bildordnung des Familienjournals hin (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 445). Daran anknüpfend kann eine Interpretation von *Unterm Birnbaum*, die Visualität und Beobachtungsmechanismen fokussiert, neue Perspektiven auf Fontanes Kriminalerzählung eröffnen und diese ebenso als Reaktion auf die Zunahme der (bildlichen) Massenkommunikation begreifbar machen: die Novelle kreist um Formen der Beobachtung sowie Beobachterinnen/Beobachter und ihre Manipulierbarkeit, sie ist von der Auseinandersetzung mit modernen Mechanismen visueller Machtausübung und Wirklichkeitssteuerung (Panopticon und Synopticon) geprägt, und sie stellt das Spiel mit bildlichen bzw. materiellen Zeichen (der Birnbaum) und ihrer prekären Verweisfunktion in ihren Mittelpunkt. Die multimodale Oberfläche der *Gartenlaube* erlaubt es, durch eine Problematisierung von Bild-Text-Beziehungen die zentrale Bedeutung von bildlichen Zeichen und ihrer ›Lesbarkeit‹ auf der Ebene des Seitenlayouts anzudeuten. Die Geschichte des Abel Hradscheck, des Außenseiters, der durch Geldnot und die u.a. durch Medien ausgelöste, unerfüllte Sehnsucht nach der ›großen Welt‹ zum Mörder wird und sich mit den Regimen der Beobachtung in seiner ländlichen Heimat auseinandersetzen muss, bietet sodann das Grundgerüst einer medienreflexiven Selbsthinterfragung des Textes sowie seines Realismus im Kontext der illustrierten Zeitschrift.

Die Beliebtheit und Häufigkeit von Dorfgeschichten in der *Gartenlaube* und die Selbstinszenierung derselben als »imaginäre[s] Dorf« (Stockinger, *Gartenlaube* 294) stellen dabei einen zentralen Ansatzpunkt für Fontanes medienkritisches Schreiben bereit: so wie, laut Stockinger, in der *Gartenlaube* »die Dorfgeschichte ein größeres Ganzes (die Welt) im Kleinen abbildet, zeitgenössische ›Transformationserfahrungen‹ einfängt<sup>21</sup> und probehalber durchspielt« (Stockinger, *Gartenlaube* 296), bedient sich *Unterm Birnbaum* des Dorfes als literarisches Raummodell, um einen Experimentalraum zu schaffen, in dem sich Mechanismen der massenmedialen Wirklichkeitskonstruktion erproben lassen. Hradscheck ist im Dorf einem auf die modernen Medien verweisenden Beobachtungssystem ausgesetzt, das ihn auf ständige Sichtbarkeit festlegt. In seiner geschickten Manipulation der Realitätserzeugung in diesem System findet der Text ein Sinnbild für medienabhängige Evidenzproduktion in der Moderne. Die bis zum Ende bestehende Unsicherheit des Realen sowohl in der intradiegetischen Welt von *Unterm Birnbaum* als auch für die Leserinnen und Leser, die mit verschiedenen Deutungsperspektiven auf ein nicht objektiv bestimmbareres Ereignis konfrontiert sind, markiert die Novelle als eine Verhandlung der Beobachter- und Perspektivenabhängigkeit von Wirklichkeit in

21 Neumann/Twellmann 45 zitiert in Stockinger, *Gartenlaube* 296.

einer Zeit, in der Wissen über die Realität zunehmend durch Massenmedien konstruiert wird. Der Text problematisiert somit die Darstellung des ›Wahren‹ in der Literatur, nicht zuletzt verstanden als das Ziel des programmatischen Realismus, und verdeutlicht die Kontingenz jeglicher, auch literarischer Beschreibungen von Wirklichkeit in den Massenmedien. In intensiver Auseinandersetzung mit der *Gartenlaube* sowie ihrer Funktionsweise und Selbstinszenierung als Massenmedium, in dem sich simulierte Heimatlichkeit und dörfliche Nähe mit medialer Distanz-kommunikation und dem gewaltsam Ausschließenden (und damit Unheimlichen) verbinden, entwirft Fontane das Modell eines Realismus, der im Zeitalter der (bild-lichen) Massenmedien zum Hinterfragen seiner eigenen Darstellungsprinzipien und Publikationskanäle gezwungen ist.