

4. Der ›imperiale Blick‹ in Trowitzsch's *Volkskalender*

Baldwin Möllhausens Erzählung *Fleur-rouge* und die Visualisierung des ›Fremden‹ in der illustrierten Presse

Die Tendenz der illustrierten Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts, »Formen fremden Daseins« (Kinzel 693) besondere Aufmerksamkeit zu widmen, wurde in dieser Studie bereits mehrfach angesprochen. Als Medien, die sich neben den Zielen der Unterhaltung und Belehrung auch zunehmend der Aufgabe annahmen, die Herausbildung eines kollektiven und, dem Zeitgeist entsprechend, nationalen Identitätsbewusstseins unter ihren Leserinnen und Lesern zu unterstützen, war ihnen eine Beschäftigung mit der Frage, wie sich das Deutsche, d.h. die Heimat oder das ›Eigene‹, vom Nicht-Deutschen, d.h. dem ›Fremden‹, unterscheidet, eine unübersehbare Priorität (vgl. Kinzel 693-701). Fremde Länder und die überseeischen Kolonien der europäischen Mächte zählten daher zu den beliebtesten Themen der Journale und boten nicht nur Projektionsflächen für Wünsche und Sehnsüchte nach Alltagsflucht und Eskapismus, sondern ebenfalls eine Kontrastfolie, anhand derer sich eine breite Leserschaft ihrer eigenen Normen und Werte versichern konnte. Während bald nach der Reichsgründung 1871 aufgrund der beginnenden kolonialen Ambitionen des Deutschen Kaiserreichs vor allem die als (zukünftige) Kolonien auserkorenen Regionen Afrikas im Mittelpunkt der illustrierten Presse standen, wie Belgum umfassend belegte (vgl. Belgum 142-82), existierten Muster der Berichterstattung über das ›Andere‹ allerdings bereits deutlich länger und wurden vor allem in schriftlichen und bildlichen Darstellungen Amerikas vorgeprägt. Als teilweise noch unerschlossenes Land voller Verheißungen fiel Amerika bis in die 1880er Jahre ein prominenter Platz nicht nur in jenen Journalen zu, welche sich ähnlich wie das bereits erwähnte *Über Land und Meer* einer internationalen Kommunikation verpflichteten. Die neuere Forschung zu deutschsprachigen illustrierten Zeitschriften hat nachgewiesen, dass diese maßgeblich zur Herausbildung populärkultureller Schemata und Wahrnehmungskonventionen beitragen, nach denen im 19. Jahrhundert ›fremde Länder‹, zu denen auch die Vereinigten Staaten und ihre umliegenden Gebiete gehörten, dargestellt und bewertet wurden (vgl. Gebhardt; von Graevenitz, »Memoria« 289-91; Kinzel 693-96; Belgum 142-82;

Janeck 183-356). Dies geschah, wie es diesem Medienformat eigen ist, sowohl mit bildlichen als auch schriftlichen und damit nicht selten literarischen Mitteln.

So waren es vor allem Texte, die heute meist der Gattung des ›exotischen Romans‹ oder der ›exotischen Erzählung‹ zugeordnet werden, welche die Amerikadarstellung in den populären Periodika entscheidend mitgestalteten. Diese exotisierenden Gattungen sind, so Martin Nies, als Teil des Literatursystems Realismus zu verstehen und leisteten epochentypisch zum einen die bereits erwähnte »Kontrurierung von Identität und Differenz fremder und eigener Existenz« (Nies 58), indem sie andere Kulturen in einer stets vergleichenden Perspektive literarisch verfügbar machten, und zum anderen die Linderung der »Erfahrung des Mangels in der eigenen Realität, die als total durchorganisiert und ohne Freiraum erfahren wird« (Nies 59), indem sie literarische Möglichkeiten des Ausbruchs boten. Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts profilierten sich in diesem Genre vor allem Autoren wie Charles Sealsfield und Friedrich Gerstäcker, die durch eigene Reisen nach Amerika Erfahrung in der Fremde gesammelt hatten (vgl. Nies 58). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tat sich sodann ein weiterer schreibender Amerikareisender auf dem literarischen Markt hervor: Balduin Möllhausen (vgl. Pfeiffer, »New World« 166-68).

Möllhausen wurde 1825 in Bonn geboren und unternahm in den Jahren 1849, 1851 und 1857 drei längerer Amerikareisen, von denen seine literarische Produktion bis zu seinem Tod 1905 zehren konnte (vgl. Janeck 99-111). Mit einer enormen Produktivität veröffentlichte der vornehmlich in Potsdam und Berlin ansässige Autor Reiseberichte, Romane und Erzählungen, die allesamt die Landschaft, Kultur und Bevölkerung Nordamerikas zum Thema haben. Möllhausen erfreute sich eines beachtlichen Erfolgs und einer deutschlandweiten Popularität, von der nicht nur die Verzeichnisse der zur damaligen Zeit florierenden Leihbibliotheken Zeugnis ablegen, sondern auch die große Zahl seiner Veröffentlichungen in (illustrierten) Printmedien aller Art (vgl. Pfeiffer »New World«; Graf, *Tod der Wölfe* 162-67). Obwohl der Autor bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Vergessenheit geriet, galt er nicht zuletzt dank seiner hohen Publikationsdichte eine Zeit lang als einer der prominentesten Unterhaltungsschriftsteller in den Journalen und trug so auch maßgeblich zur Popularisierung von Bildern und Vorstellungen der ›Neuen Welt‹ in der illustrierten Presse bei (vgl. Pfeiffer, »New World« 166-68). Seine Texte sind damit nicht allein im Spannungsfeld in den Printmedien zirkulierender Diskurse zu verorten, sondern müssen auch explizit im Kontext der zunehmenden Visualisierung des medialen Informationsangebots betrachtet werden. Dies gilt umso mehr, da Möllhausen während und nach seinen Reisen ebenfalls als Zeichner und Landschaftsmaler tätig war und damit als Künstler im Allgemeinen eine Affinität zum Bildlichen aufwies (vgl. Dinkelacker 69), worauf später noch einzugehen sein wird.

Dieses Kapitel wird der Frage nachgehen, wie Literatur des Realismus im Kontext der illustrierten Zeitschriftenkultur zur Etablierung einer historisch spezifischen Form der medialen Darstellung und Begegnung des ›Fremden‹ beitrug. Es gilt zu zeigen, wie die Popularisierung von Darstellungen Amerikas in der Unterhaltungsliteratur und in den periodischen Printmedien, welche diese verbreiteten, sich wechselseitig beeinflussten und zusammen ein in den Medien der Zeit etabliertes, mehr oder weniger kohärentes Bild des ›Wilden Westens‹ erzeugten. Dass es sich dabei um ein eurozentrisches und auf die diskursive Aneignung bzw. Beherrschung des ›Anderen‹ abzielendes Bild handelte, soll in einem einleitenden Abschnitt gezeigt werden, der allgemeine Tendenzen der Berichterstattung über das Fremde im späten 19. Jahrhundert zu skizzieren versucht. Sodann wird eine Auswertung der bestehenden Forschung zu Möllhausen ermöglichen, sein Werk im Kontext der populären Darstellungsformen fremder Länder und Kolonien in dieser Zeit zu verorten und die Wechselwirkungen zwischen (sowohl fiktionalen als auch ›faktuellen‹) schriftlichen und bildlichen Wirklichkeitsdarstellungen in diesem Prozess der medialen Konstruktion des ›Anderen‹ zu umreißen.

Die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Möllhausen hat sich mit großer Intensität auf dessen Romane konzentriert und dabei die nicht minder ausgeprägte Werkgruppe der Erzählungen tendenziell vernachlässigt. Die Erzählungen im unmittelbaren Kontext ihres Erscheinens in illustrierten Printmedien zu betrachten, stellt ein Desiderat der ohnehin bisher eher überschaubaren Möllhausen-Forschung dar, dem sich diese Studie annehmen möchte. Zudem soll das vorherrschende Verständnis von Möllhausens charakteristischem ›bildlichen‹ Schreibstil um die Dimension der intermedialen Wechselwirkung mit der illustrierten Presse ergänzt werden. Während bis heute vor allem die Begeisterung des Autors für die Malerei als dominierendes Erklärungsmodell für seine ›visuelle‹ Art des Schreibens gilt, werden im Rahmen dieser Untersuchung deutliche Parallelen zu Visualisierungsmodi der entstehenden Massenmedien aufgezeigt, welche diese stilistische Eigenheit in einem neuen Licht erscheinen lassen. Eine Neubewertung Möllhausens im Rahmen der Zeitschriftenkultur erscheint alles in allem mehr als notwendig und wird anhand einer exemplarischen Analyse der Erzählung *Fleur-rouge* erfolgen, welche die für Möllhausen typischen Formen der Darstellung des ›Fremden‹ komprimiert beobachtbar macht.

Dabei ist auch der konkrete Publikationskontext der Erzählung von großer Relevanz. *Fleur-rouge* erschien im Jahr 1870 in *Trowitzsch's Volkskalender* und damit im Medienformat ›illustrierter Kalender‹, das in der Forschung zur Literatur im Pressewesen des späten 19. Jahrhunderts bisher tendenziell vernachlässigt wurde. Während Möllhausen seine Texte für gewöhnlich einer Vielzahl an Zeitschriften und Journals anbot und selten ein und dem selben Periodikum über längere Zeit hinweg treu blieb (vgl. Graf, *Tod der Wölfe* 162), lässt sich doch eine relativ häufige Auftreten seiner Erzählungen in *Trowitzsch's Volkskalender* nachweisen, sodass

sich Aspekte seines Erzählens in diesem Medienformat besonders paradigmatisch ausprägen konnten. Der Kalender als Publikationsumgebung wird sich zum einen aufgrund seines konstanten Einsatzes von Illustrationen, zum anderen aufgrund seiner ideologischen Ausrichtung und Selbstinszenierung als signifikant herausstellen. Möllhausen Texte entwickelten in diesem spezifischen medialen Kontext eine Form der über literarische Visualität transportierten kolonialen Machtdemonstration, die sich das Zusammenspiel von Bild und Text zunutze machte und zudem auf eine kollektiv eingeübte Denkstruktur zurückgreifen konnte, die auf der Dichotomie von Eigenem und Fremdem basiert und von Trowitzsch's *Volkskalender* als zunehmend preußisch-nationalistischem Unterhaltungsmedium mit etabliert wurde.

Denn obwohl der Autor, wie die Forschung gezeigt hat, tendenziell eine größere Sensibilität im Umgang mit fremden Kulturen an den Tag legte als andere Autorinnen und Autoren der Zeit, partizipierte er durchaus an der von Kolonialfantasien geprägten Visualisierung und damit Aneignung des ›Anderen‹ in der illustrierten Presse. Zudem erhält die Darstellung der ›unbekannten Weiten‹ Amerikas in Möllhausens Erzählungen eine alt bekannte geschlechtsspezifische Akzentuierung: die Fremde, das ›Wilde‹ sowie das zu erobernde Land werden oft als weiblich imaginiert, sodass eine Verknüpfung von sexistischen und kolonialistischen Mechanismen der symbolischen Macht ausübung zu identifizieren ist.¹ Die Forschung zu illustrierten Printmedien des 19. Jahrhunderts und ihrer Wirkung auf kollektive Mentalitäten sowie populäre Repräsentationsformen politisch sensibler Themenbereiche wie fremde Länder und Kulturen lässt sich mit einer medienkritischen Untersuchung von Möllhausens Erzählwerk also sowohl aus postkolonialer als auch aus gendertheoretischer Perspektive erweitern. Auch zeigen sich, entgegen der gemeinhin mit ›exotisierender‹ Unterhaltungsliteratur verbundenen Erwartungen, selbstreflexive Strukturen in seinen Texten, die eine Auseinandersetzung mit den eigenen Praktiken der Wirklichkeitskonstruktion im Pressekontext andeuten. Diese »Medialisierungsdiskurse« (Bucher 36) erlauben es, auch das oft unterschätzte Werk Möllhausens als Teil einer selbst- und medienreflexiven Tendenz des Realismus im späten 19. Jahrhundert zu betrachten, die von Gretz als »medialer Realismus« (Gretz, »Einleitung« 8-11) bezeichnet wurde. Insgesamt wird so ein neues, medienhistorisch kontextualisiertes Bild des populären Autors Möllhausen entstehen, welches zu einem besseren Verstehen der zunehmend bildlich operierenden Populärkultur dieser Zeit beitragen kann.

¹ Auch Grewling identifiziert die Verbindung von sexuellen und kolonialen Besitzfantasien als typisches Merkmal der ›exotischen‹ Literatur, das sich auch speziell im Werk Möllhausens wiederfindet (vgl. Grewling 11, 99-175).

4.1 Die Visualisierung des Fremden in der illustrierten Presse

Obwohl die in den vergangenen Jahrzehnten veröffentlichten Studien zu Möllhausen sein Erzählwerk bereits häufig unter besonderer Berücksichtigung der Frage nach seinem Umgang mit dem kulturell Anderen analysierten, wurde es bisher größtenteils versäumt, die Kontextualisierung seiner Texte in illustrierten Printmedien diesbezüglich einzubeziehen. Die illustrierte Presse hatte bereits vor Möllhausens literarischer Karriere eine spezifische Tradition der Berichterstattung über fremde Kulturen und der Visualisierung des kulturell Anderen ausgebildet. Daher stellen sowohl das literarische Gattungsmuster des ›exotischen‹ Romans bzw. der ›exotischen‹ Erzählung als auch die Darstellungsformen der Unterhaltungspresse im Allgemeinen Einflussfaktoren dar, ohne die Möllhausens literarisches Schaffen in seiner spezifischen historischen Erscheinungsform nur unzureichend zu verstehen ist.

Susan Zantop und an ihre Arbeit anknüpfende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler wie Nicole Grewling haben in den letzten Jahren auf die Signifikanz von kolonialen Fantasien im deutschsprachigen Raum hingewiesen, die der tatsächlichen Inbesitznahme von Kolonien zum Teil um mehr als einhundert Jahre vorausgingen. So existierten »pre-colonial fantasies« (Grewling 3) und eine »colonial subjectivity« (Zantop 2) im deutschsprachigen Raum bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Darunter ist nicht nur eine Imagination von kolonialen Besitzansprüchen und einer fiktiven deutschen Kolonialgeschichte zu verstehen, sondern auch eine Form der Selbstdefinition, die über die Konstruktion von Überlegenheit gegenüber einem ethnisch und kulturell Anderen funktioniert (vgl. Zantop 2-9). Diese Fantasien konstituierten sich auf vielfältige Weise im öffentlichen Diskurs und wurden zu einem nicht geringen Anteil über populäre Literatur sowie andere Printmedien verbreitet. Dabei ist entscheidend, dass so gut wie jede geographische Region als Projektionsfläche präkolonialer Fantasien instrumentalisiert werden konnte, auch wenn kein realer politischer Besitzanspruch bestand oder in der Zukunft zu erwarten war (vgl. Grewling 16-17). So ist es auch und vor allem das Gebiet der heutigen Vereinigten Staaten, das zum Gegenstand zahlreicher Imaginations wurde, die um die Themen der kolonialen Ausbreitung, Eroberung der Fremde und Selbstverwirklichung in einer scheinbar unberührten, ›romantischen‹ Natur kreisten (vgl. Grewling 8-32).

Der Fokus von Möllhausens Werk war Zeit seines Lebens das Amerika der 1850er und 1860er Jahre sowie der noch kaum besiedelte Westen des Landes, die ›Frontier‹ also, an der es nach der Vorstellung einiger Zeitgenossinnen und Zeitgenossen täglich darum ginge, das ›Gut der Zivilisation‹ aufrecht zu erhalten und weiter zu verbreiten. Obwohl sich diese selbst gewählte Beschränkung auf ein zeitlich und räumlich abgestecktes Themenfeld zunächst dadurch erklären lässt, dass der Autor diese Zeit und Orte aus eigener Anschauung kannte, ist allerdings

ebenfalls darauf hinzuweisen, dass Möllhausen sich in der Art und Weise, wie er diese spezifische Version von Amerika darstellte, auf einen tradierten präkolonialen Diskurs in den populären Medien stützen konnte. Am umfassendsten erforscht ist die Berichterstattung über die Vereinigten Staaten in der *Gartenlaube*, die als tonangebendes Unterhaltungsmedium hier erneut stellvertretend für weitreichendere Tendenzen der Medienkultur dieser Zeit herangezogen werden kann.

Udine Janeck hat die eingehende Beschäftigung des Journals mit dem amerikanischen Westen untersucht und dabei eine vorherrschende Perspektivik identifiziert, die von einem deutlichen Eurozentrismus und Kolonialismus geprägt war. So dominierte eine idealisierende, auf das den Leserinnen und Lesern unterstellte Bedürfnis nach Exotik und Eskapismus antwortende Darstellung des Westens als Naturidyll, »ein Traumland voller Gefahren, Abenteuern und imposanter Natur, in dem unerschrockene Siedler tapfer den Kampf mit wilden Indianern aufnahmen« (Janeck 204). Die dabei als zentrales Sinnbild des ›Exotischen‹ und ethisch Anderen fungierenden Indianer² waren dabei als Projektionsfläche verschiedenster Sehnsüchte sowie Kontroll- und Beherrschungsfantasien von besonderer Bedeutung. In den Artikeln der *Gartenlaube* wurden sie häufig einerseits als Gegensatz und Hindernis des ›Kulturfortschritts‹ unter europäischer Führung und andererseits als ›edle Wilde‹, die die im Europa des 19. Jahrhunderts bereits verlorene ›Freiheit‹ und ›Nähe zur Natur‹ verkörpern, dargestellt und damit sowohl exotisiert als auch als Rechtfertigungsgrund für ein europäisches Eindringen in den nordamerikanischen Raum zum Zwecke der ›Humanisierung‹ aufgebaut (vgl. Janeck 204–05).

Die Möglichkeit einer positiven Haltung gegenüber den Indianern schien dabei stets davon abhängig zu sein, inwieweit die jeweiligen Autorinnen und Autoren von ihrer Fähigkeit zur ›Zivilisierung‹ überzeugt waren. Die *Gartenlaube* machte vor allem in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts mit Nachdruck deutlich, dass eine Anpassung an europäische, und dabei auch und vor allem *deutsche* Normen, das einzige Mittel sei, um eine harmonische Fortexistenz von Indianern, Afrikanern sowie anderen ethnischen Minderheiten in Amerika zu ermöglichen (vgl. Janeck 205–11). Mit einem nationalistischen sowie rassistischen Gestus propagierte das Journal ähnlich wie viele andere Familien- und Unterhaltungszeitschriften die

2 Wenn von deutschsprachigen literarischen und populärkulturellen Diskursen des 19. Jahrhunderts die Rede ist, wird in dieser Studie der in diesem historischen und medialen Kontext etablierte Begriff der ›Indianer‹ verwendet, um Phänomene des untersuchten Zeitraums in der zu dieser Zeit gebräuchlichen Terminologie präzise beschreiben zu können. Dies geschieht in dem Bewusstsein, dass es sich dabei um einen eurozentrischen Begriff handelt, der aus heutiger Sicht durch die Bezeichnungen ›indigene Völker Amerikas‹, ›amerikanische Ureinwohner‹ oder ›Native Americans‹ zu ersetzen wäre. Das Festhalten an dem Begriff der ›Indianer‹ erfolgt daher lediglich zum Zwecke der authentischen Wiedergabe des untersuchten historischen Materials und nicht aufgrund eines Mangels an kultureller Sensibilität.

Idee einer deutsch-europäischen Kulturmission, deren Ziel die ›Besserung‹ und Humanisierung der Verhältnisse unter den ›unzivilisierten Wilden‹ war (vgl. Belgum 163). Das nationalistische Pathos, von dem die periodischen Printmedien spätestens seit der Reichsgründung im vollen Maße erfasst wurden, führte zu einem Amerikadiskurs, der die Neue Welt zunehmend als ›deutsche Kolonie‹ imaginedierte, ›einer Art deutscher Nation jenseits des Atlantik, fast schon ein wenig ein ›Staat im Staat‹‹ (Janeck 194). Die intensive Berichterstattung über deutsche Ausgewanderte in den USA sowie die ›segensreichen Wirkungen deutscher Tugenden‹ führte nicht nur zur Stärkung des nationalen Selbstbewusstseins, sondern leistete auch einen Beitrag zur Herausbildung eines deutschen Selbstverständnisses als Großmacht, sowohl vor als auch nach 1871 (vgl. Janeck 194–97).

So sieht Hamann in der medialen Auseinandersetzung mit Amerika einen Prozess der nationalen Selbstdefinition: »Die heterogenen Massenkulturen der USA dienen in den Jahrzehnten vor der Reichsgründung als Folie für den Entwurf einer zukünftigen homogenen, auf der Basis der Kleinfamilie sich generierenden, deutschen Kulturmasse, die sich – nach innen – als nationale und – nach außen – als koloniale Macht zu begreifen versucht« (Hamann 84). Texte und Bilder in den Journals testeten demnach immer wieder die Grenze zwischen Amerikanischem und Deutschem, Fremdem und Eigenem aus, um so letztendlich eine diskursive Integration des Anderen in den eigenen Herrschaftsbereich zu erreichen (vgl. Hamann 98–99). Die Vorstellung von einem ›amerikanischen Nationalcharakter‹, der durch die Klischees der Geldgier, Maßlosigkeit, Anfälligkeit für Korruption und Alkoholismus und des unsteten ›Nomadentums‹ bestimmt wurde, diente dabei ebenso als Kontrastfolie zur Profilierung des Deutschen wie die Behauptung der Absenz von Kultur bei Völkern wie den amerikanischen Ureinwohnern (vgl. Janeck 200–04; Hamann 86–92). Die von Edward Said in seiner Studie *Orientalism* (1978) beschriebenen Mechanismen der abendländischen Diskurskontrolle und Überlegenheitskonstruktion (vgl. Said 1–28) sind demnach in deutschen illustrierten Journals dieser Zeit sowohl in Bezug auf das ethnisch ›Andere‹ als auch das kulturell ›Andere‹ zu beobachten und weisen eine spezifisch deutsch-nationalistische Prägung auf.

Während in der Berichterstattung über Amerika die deutschen Großmachtfantasien *präkolonial* im Sinne Zantops bzw. allein im Raum des medial-konstruierten verblieben, etablierte sich mit der tatsächlichen Eroberung von Kolonien durch das Deutsche Kaiserreich nach 1884 ebenfalls eine Kolonialberichterstattung mit realer politischer Grundlage. Belgum hat festgestellt, dass in den 1880er Jahren Berichte über die deutschen Kolonien in Afrika in der *Gartenlaube* höchst präsent waren (vgl. Belgum 142). In diesen fanden sich bezeichnender Weise nahezu die selben Tendenzen wieder, die bereits in Bezug auf die Amerikaberichterstattung identifiziert wurden: eine Betonung der Vorteile und positiven Resultate der Kolonialisierung für die deutsche Nation, eine bewusst exotisierende und zum Teil abwertende Beschreibung fremder Völker zum Zwecke der Stärkung der eigenen Identitätskon-

struktion, zugleich eine Idealisierung der Fremde als vormodernes Paradies und idyllischer Rückzugsort, sowie die Rechtfertigung der kolonialen Aktivitäten mit Hilfe des Narratives der Humanisierung des Wilden nach deutschem Vorbild (vgl. Belgum 142-69). Ein expliziter Rassismus äußerte sich dabei unter anderem in Form von stereotypisierenden und abwertenden Beschreibungen der Bräuche und äußerer Merkmale der afrikanischen Bevölkerung (vgl. Belgum 156). Die Journale griffen bei ihrer Berichterstattung dabei nicht selten auf Berichte von Reisenden und ›Experten‹ zurück, welche die Kolonialerfahrung aus eigener Hand schildern konnten und den Leserinnen und Lesern dadurch das Gefühl vermittelten, selbst an der Erschließung der Fremde teilzuhaben (vgl. Belgum 154-57). Die populäre Presse leistete damit eine Form der symbolischen Aneignung fremder Kulturen, die über das Suggestieren einer tiefen intellektuellen Durchdringung des Anderen aus eurozentrischer Perspektive funktionierte und sowohl schriftlich als auch bildlich umgesetzt wurde.

Sowohl die präkolonialen Fantasien als auch die Berichte über tatsächlich existierende Kolonien waren zudem von geschlechtlichen Repräsentationsmustern geprägt, die von der postkolonialen Forschung der letzten Jahrzehnte als paradigmatisch für Darstellungen des ›Anderen‹ aus europäischer Perspektive beschrieben wurden. Zantop bezeichnet koloniale Fantasien u.a. als »stories of sexual or familial encounters« (Zantop 2) und betont dabei die diskursiv tief verwurzelte Feminisierung fremder Länder. Das weiße, männliche, europäische Subjekt konstituierte sich im kolonialen Diskurs durch den Entwurf eines ebenso bedrohlichen wie anziehenden Gegenparts, der zum einen als kulturell und ethnisch anders, zum anderen als weiblich imaginiert wurde (vgl. Zantop 45). Da die Frau, laut Weigel, seit der Aufklärung zunehmend mit der Natur, dem Mythos und der Körperlichkeit identifiziert wurde, die das männlich-rationale Subjekt zum Zwecke des Kulturfortschritts überwinden müsse, konnte sie den Platz des Fremden und des ›unzivilisierten Wilden‹ einnehmen, das mit dem Orient, Afrika und dem unerschlossenen Amerika assoziiert wurde:

Die Wilden in der Ferne bilden den Ort des Fremden, zu dem sich der europäische Mensch in eine historische Beziehung setzt, er besetzt dabei die Position des Fortschritts. Die Frau in der Nähe bildet den Ort des Anderen, zu dem sich der Mensch gleich Mann in eine moralisch-geistige Beziehung setzt, wobei er die Position des höhergestellten vernünftigen Subjekts einnimmt. (Weigel 128)

Dies resultierte in einer ikonographischen Verfestigung der Darstellung von im kolonialen Sinne begehrten Gebieten und Kontinenten als weiblich und der metaphorischen Gleichsetzung von kolonialer und sexueller Eroberung (vgl. Weigel 123-37).³

³ Vgl. hierzu auch Doane »Dark continents«.

Die soeben skizzierten Tendenzen der Berichterstattung über das ›Fremde‹ in den deutschen Populärmedien des 19. Jahrhunderts manifestierten sich nicht allein in fiktionalen und faktuellen Textbeiträgen, sondern ebenso in einer beständig an Bedeutung gewinnenden Bildberichterstattung. Der Anteil der Illustrationen nahm in den erfolgreichsten Journalen wie *Die Gartenlaube* oder *Über Land und Meer* gegen Ende des Jahrhunderts rasant zu (vgl. Belgum 170-71; Kinzel 675-83). Unterschiedlichste Bildgattung wurden so erstmalig einem Massenpublikum zugänglich und übernahmen unterschiedlichste Funktionen in den Journalen, von der Illustration des Textes bis hin zur unabhängigen Sinnerzeugung. Kolonialdiskurse entfalteten sich damit auch explizit im intermedialen Zwischenraum von Visualität und Schriftlichkeit. Repräsentationen der Fremde im Beschreibungsstil literarischer und nicht-literarischer Textbeiträge überlagerten sich mit bildlichen Darstellungen, welche die Rezeptionshaltung der Rezipientinnen und Rezipienten ebenso prägten und damit zu einer umfassenden ›Visualisierung‹ der Populärliteratur beitrugen, die auch den Stil und die Verfasstheit der ›exotischen‹ Literatur nachhaltig beeinflusste.

Hartwig Gebhardt hat die gängigen Muster der Repräsentation des ›Fremden‹ in den Journalillustrationen des 19. Jahrhunderts untersucht und ihren Einfluss auf kollektive Mentalitäten aufgezeigt. So dienten die massenmedial verbreiteten Bilder als »Material, an dem die weiße Öffentlichkeit kollektiv den Blick ›von oben herab‹ einübte und zur Standardperspektive bei der Wahrnehmung fremder Kulturen machte« (Gebhardt 543). Diese Wahrnehmungsschulende Wirkung lässt sich anhand relativ stabiler Bildschemata nachweisen, die über Jahrzehnte hinweg genügend Nachfrage produzierten, um ein fester Bestandteil des Programms der Journale zu bleiben. So zählten etwa Darstellungen Amerikas, des Orients oder Afrikas durchgängig zu den prominentesten Bildthemen in der *Gartenlaube* (vgl. Wildmeister 68-69). Anstelle politischer oder wirtschaftlicher Belange standen dabei gemäß des oft unterstellten Unterhaltungs- und Eskapismusbedürfnisses des Publikums das »Exotische, Farbige, Bedrohliche und Befremdliche, aber auch das Märchenhafte« (Wildmeister 102) der Fremde im Mittelpunkt. Die Illustrationen etablierten im Zusammenspiel mit den Texten ein Abbildungsparadigma, das darauf ausgelegt war, dem europäisch-weiß-männlichen Blick Objekte zur Verfügung zu stellen, deren Betrachtung eine Affirmation des Überlegenheitsgefühls der Beobachtenden ermöglichte.

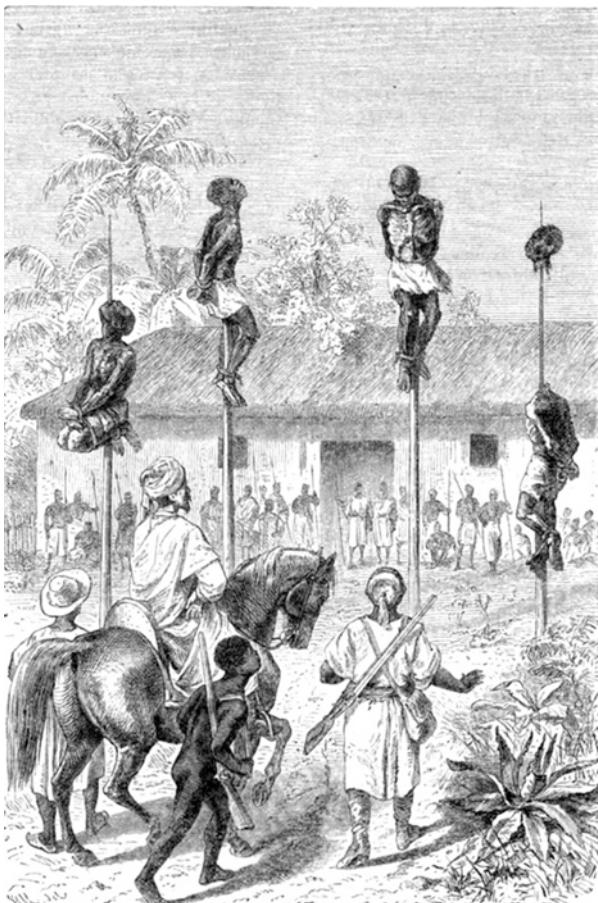
Die Visualisierung des ›Fremden‹ in den illustrierten Zeitschriften lässt sich somit mit Hilfe des in den *Postcolonial Studies* entwickelten Begriffs des ›imperial gaze‹ beschreiben (vgl. Kaplan xix). Basierend auf Foucaults Überlegungen zum Panopticon und Konzepten aus der Psychoanalyse hat sowohl die feministische als auch die postkoloniale Kultur- und Filmwissenschaft seit den 1970er Jahren den Blick (*gaze*) als zentralen Mechanismus der Machtausübung einerseits und Mittel der Subjektformation andererseits erkannt (vgl. Foucault 251-92). Während Lau-

ra Mulvey 1975 den Begriff des *male gaze* zur Beschreibung der Objektifizierung von Frauen durch den männlich kontrollierten (Kamera-)Blick einführte, erfuhr das Konzept spätestens seit Edward Saids 1978 erschienem Buch *Orientalism* eine entscheidende Erweiterung und Übertragung auf die Machtstrukturen, die der Blick weißer Europäerinnen und Europäer auf nicht-europäische bzw. ethnisch andere Völker impliziert (vgl. Mulvey; Said 1-28). Der imperiale Blick konstituiert eine Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen weißen Betrachterinnen/Betrachtern und farbigen bzw. ethnisch und/oder kulturell ›anderen‹ Betrachteten, die Ersteren ermöglicht, einen Herrschaftsanspruch über Letztere aufzubauen und diese auf die Rolle der Betrachteten festzulegen (vgl. Beardsell 8). Aus psychoanalytischer Sicht dient dieser Blick der Identitätsformation der Betrachtenden insofern, als er sowohl mit Furcht vor als auch Sehnsucht nach dem Anderen aufgeladen ist (vgl. Kaplan xviii). Es handelt sich in diesem Blickverhältnis also um ein vornehmlich von sich selbst in Anspruch genommenes Subjekt, das zum Zwecke der Selbstaffirmation betrachtete Personen als essentiell ›anders‹ und damit beherrschbar imaginiert (vgl. Kaplan xviii). Wie oben angedeutet und von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern wie E. Ann Kaplan detailliert herausgearbeitet, überlagern sich dabei ethnische und geschlechtliche Zuschreibungen, sodass das Weibliche ebenso wie das Fremde als subordiniertes Anderes fungieren kann (vgl. Kaplan xi-xxiii).

Bereits vor der Erfindung des Mediums Film, auf das sich die feministischen und postkolonialen Studien zur visuellen Machtausübung häufig beziehen, entwickelten sich massenmedial verbreitete Muster des imperialen Sehens in den illustrierten Zeitschriften. So war bei der Bildberichterstattung über indigene Völker ein expliziter Fokus auf Grausamkeiten und Gräueltaten wie Menschenopfer, Hinrichtungen oder Kannibalismus keine Seltenheit (vgl. Gebhardt 523-29) (Abb. 2). Eine so geartete visuelle Repräsentation der Fremde als radikal anders und abstoßend diente nicht nur der Selbstbestätigung des europäischen Publikums, sondern auch der Legitimation politischer Herrschaftsansprüche. Unter dem Deckmantel des ethnographischen Interesses verbarg sich im Falle dieser Abbildungen oft die gezielte Intention, den Betrachtenden eine auf Konflikt ausgelegte Haltung gegenüber dem Nichteuropäischen nahezulegen (vgl. Gebhardt 530). Bilder der Kolonialisierung, Missionierung und Umerziehung von Indianern oder afrikanischen Völkern mussten vor dieser Kontrastfolie dann umso begeisterter aufgenommen worden sein, versprachen sie doch, Belege der umfassenden Besserung der ›unzivilisierten Zustände‹ durch den deutsch-europäischen Einfluss zu sein (vgl. Gebhardt 532-43). Ein weiterer Schwerpunkt der Bildberichterstattung waren die zu dieser Zeit populären Völkerschauen, in denen das schamlose Eindringen des westlichen Blicks in eine fremde Lebenswelt, wie ihn die Illustrierten einübten, in unvermittelbarer Form reproduziert wurde (vgl. Gebhardt 537). Das rassistisch und sexistisch geprägte Machtverhältnis zwischen ›überlegenen‹ Betrachterinnen/Betrachtern und ›subalternen‹ Betrachteten wurde mit dieser Form der Präsentation fremder Völker

als Schauobjekte weiter fortgeschrieben (vgl. Gebhardt 537-38). Die Illustrationen unterstützten somit die Texte bei der Verbreitung von Visualisierungen des ›Anderen‹, welche zu einer kolonialistischen Haltung einluden und für die Mehrheit der Bevölkerung den einzigen ›Kontakt‹ mit fernen Ländern darstellten, sodass sie als medial erzeugte Wirklichkeit den Charakter belegter Tatsachen erlangen konnten.

Abb. 2: »Die Gepfahlten von Ilori in Yoruba«



»Die Gepfahlten von Ilori in Yoruba«. *Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen*, Jg. 9, H. 39, 1873, S. 621.

Sowohl Abbildungen der Heimat als auch Abbildungen der Fremde stellten die prominentesten Bildsjets in den illustrierten Zeitschriften dar, wobei das Arrangement und der Präsentationsmodus der Texte und Bilder einer eindeutigen Per-

spektiv unterlag: das Heimische funktionierte als Zentrum der Wahrnehmung und bestimmte damit auch die Wahrnehmung des Nichtheimischen (vgl. Kinzel 693-96; von Graevenitz, »Memoria« 289-90). Als »Zentrum aller Wahrnehmung« (Kinzel 693) wurde die eigene, ›deutsche‹ Vorstellung von Heimat und Häuslichkeit zum Perspektiv, durch das die Fremde betrachtet und in ein Bewertungsschema eingefügt wurde. Das Bild des Anderen wurde somit in den Journalen bereits von vornherein in den eigenen Referenzrahmen der Lesenden übersetzt und damit lesbar für eine ›entleerte[] Subjektivität, die einen Dialog mit sich führt‹ (Kinzel 695). Diese stets präsente Ich-Bezogenheit der Berichterstattung zeigt an, dass unter dem europäischen Gestus des Besitzergreifens letztendlich auch das Ziel der Selbstdefinition und -bestätigung verborgen lag (vgl. Kinzel 695).

In diesem Publikationskontext konnten sich literarische Texte auf ganz unterschiedliche Weise positionieren. So bedienten zahlreiche Werke die bekannten Schemata und perpetuierten die etablierten Formen der symbolischen Gewaltausübung, die das Medienformat der illustrierten Zeitschrift ausgebildet hatte. Andere nahmen diese Muster zwar auf, machten sie aber zugleich für eine kritische Reflexion verfügbar, wie Gretz anhand der Afrika-Thematik in Texten Fontanes nachwies (vgl. Gretz, »Kanonische Texte« 192-204). Die ›exotische‹ Unterhaltungsliteratur steht im Allgemeinen in dem Ruf, die Exotisierung und Abwertung fremder Kulturen eher unterstützt als kritisiert oder dekonstruiert zu haben, etwa durch explizit rassistische oder mindestens eurozentrische Darstellungsformen. Ein Blick auf die bestehende Forschung zu Balduin Möllhausen wird es im Folgenden ermöglichen, sein Werk in diesem literarischen und medialen Kontext zu verorten und die Wechselwirkungen desselben mit der Medienkultur seiner Zeit und ihren soeben skizzierten Abbildungsparadigmen aufzuzeigen.

4.2 Balduin Möllhausen als literarischer Maler Amerikas

Möllhausens charakteristischer literarischer Stil bei der Inszenierung der Begegnung mit dem ›Fremden‹ war, obgleich der Autor nach wie vor nicht im ›Kanon‹ der Forschung repräsentiert ist, in den letzten Jahrzehnten Gegenstand einiger literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. Daher gilt es im Folgenden aufzuzeigen, welche in diesen Studien gewonnenen Erkenntnisse der hier unternommenen medienkulturell kontextualisierten Analyse seines Werkes den Weg bereiten und auf Basis welcher bereits existierenden Grundannahmen über Möllhausens Schreiben der Forschungsdiskurs durch eine stärkere Berücksichtigung des Nexus zwischen Journalkultur und visueller Kultur erweitert werden kann. Die Notwendigkeit einer detaillierteren Untersuchung von Möllhausens Erzählwerk im Kontext der illustrierten Printmedien seiner Zeit wird nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer Forschungslandschaft, die eine Hinwendung zum Problemfeld Visualität und

der medialen Umgebung seines Schreibens bereits andeutet, allerdings noch nicht konsequent umsetzt, evident werden.

Im Jahr 1882 verfasste Theodor Fontane ein Vorwort zu einer neu erscheinenden Buchausgabe von Möllhausens Erzählung *Der Leuchtturm am Michigan*. Darin beschreibt er Möllhausen vor allem als einen »Mann der Schilderung« (Fontane, »Einleitung« 7), über den man behaupten könne, »er sei vor allem Maler, und was im Momente der Konzeption, allem voraus, in seiner Seele stehe, das seien Urwaldszenerien, Einöden und Riesenströme. Dann erst komme die Staffage, die, je nach ihrer Art, dem von ihm gewählten Landschaftsbilde Charakter und Namen leih« (Fontane, »Einleitung« 7). Diese häufig zitierte Formulierung trifft den Kern des Möllhausen'schen Stils, namentlich seinen Hang zur Beschreibung und zum bildlichen Erzählen, über den in der Forschung weitestgehend Einigkeit herrscht. Möllhausen selbst beschrieb sein Erzählwerk als eine ›bildliche‹ Komponente zur Ergänzung seiner zuvor veröffentlichten Reiseliteratur. In der Vorrede zu seinem Roman *Der Halbindianer* bezeichnet er diesen Text als eine »Illustration zu meinen früher erschienenen Reisewerken« (Möllhausen *Halbindianer* zitiert nach Graf, *Abenteuer und Geheimnis* 66) und zeigt damit eine Selbstthematisierung des eigenen Stils, die von Kommentatorinnen und Kommentatoren seines Werkes in der Folgezeit immer wieder aufgegriffen wurde. Möllhausen war sein Leben lang und besonders während seiner Amerikareisen ebenso als Maler und Zeichner aktiv (vgl. Dinkelacker 1-60). Während seiner Expeditionen, die er unter der Schirmherrschaft des Herzogs Paul Wilhelm von Württemberg und etwas später Amiel W. Whipple absolvierte, war er als Topograf und Landschaftszeichner tätig, hatte also die Aufgabe der genauen Dokumentation von Gesehenem.⁴ Es überrascht daher nicht, dass seine Texte als die Werke eines ›Augenmenschen‹ bezeichnet wurden (vgl. Dinkelacker 69), dem vor allem daran gelegen war, seine Leserinnen und Leser *sehen* zu lassen.

David Sawyer bezeichnet dieses Talent des bildlichen Schreibens wortwörtlich als die Fähigkeit, »to depict the West as he experienced it and pass on the images in his mind's eye to his readers« (Sawyer 6). Bildliche Erfahrungsvermittlung in Worten und das Übertragen von Bildern in das Bewusstsein des Publikums erscheinen also als zentrale Ziele sowohl der primär fiktionalen als auch der primär faktuellen Werke Möllhausens. Anselm Maler verortet seinen Stil daher in der Tradition des vor allem von Charles Sealsfield und Friedrich Gerstäcker geprägten deutschsprachigen Überseeromans des 19. Jahrhunderts. In diesem etablierte sich eine Erzählweise, die auf eine panoramatische Präsentation von Landschaften und Objekten sowie eine ethnographische Beschreibung fremder Völker ausgerichtet war (vgl. Maler 6-7). Die Erzählung wurde dabei zu einer exotischen »Realienschau« (Maler 8), bei der im Gegensatz zum Abenteuerroman keine spannende Handlung oder

4 Vgl. hierzu die umfangreiche Aufarbeitung von Möllhausens Reise- und Lebensgeschichte in Graf, *Tod der Wölfe* 58-143.

die Entwicklung von Charakteren im Mittelpunkt standen, sondern das literarische Erschaffen szenischer »Stimmungsbilder« (Maler 7) sowie das Anhäufen von Beschreibungsdetails, welche die Neue Welt in ihrer empirisch erfahrbaren Form greifbar zu machen versprechen (vgl. Maler 5-9). Inszeniert wird also der »Blick auf die Fülle der Erscheinungen, die Gesamtansicht, das gleichzeitige Erfassen aller Einzelheiten, kurz: Panoramaschau« (Maler 12).

Diese Fokussierung des Überseeromans auf die »Dingwelt« (Maler 16) und die literarische Strategie der Häufung von Details verdeutlichen zum einen seine Nähe zum poetischen Realismus – man denke etwa an die Beschreibungsorgien eines Adalbert Stifters – und seiner in der Konkurrenz zu neuen Medien entstanden literarischen Epistemologie, die ein Vordringen zum ›Wahren‹ unter der Oberfläche der Dinge zum Ziel hatte (vgl. Eisele). Zum anderen äußert sich darin ein Ding- und Objektfetisch, der für Literatur aus dem Kolonialkontext charakteristisch ist und von Macht- und Besitzfantasien zeugt (vgl. Barringer/Flynn).⁵ Möllhausen partizipierte laut Maler an eben dieser Schreibtradition und entwickelte eine ganz eigene Form der Verschmelzung von Reisebericht, ethnographischer Beobachtung und unterhaltendem Erzählen (vgl. Maler 9-11). So durchsetzt in seinem Werk »das Authentische das bloß Erfundene, da[s] Illusionsangebot den nüchternen Sachbericht« (Maler 9), sodass eine eigentümliche Mischung von fiktionalem und faktuellem Erzählen entsteht, in der beide Erzählformen bis zur Ununterscheidbarkeit vermischt sind.⁶ Die Handlung stellt in seinem Stil meist lediglich eine Hilfskonstruktion bereit, welche die Zugänglichkeit der Schilderungen und Beobachtungen garantiert (vgl. Maler 10).

Schon Fontane bemerkte diese relative Vernachlässigung von Handlungen und Charakteren zugunsten der Beschreibung und räumte ein, dass es den Figuren Möllhausers meist an Tiefe mangelt (vgl. Fontane, »Einleitung« 7). Die Forschung ist sich in diesem Fall ebenfalls einig und betont einstimmig die »epische Breite« (Beissel 243) seines Werkes sowie seine Vermeidung von Psychologisierungen zugunsten einer empirischen Erfassung der Erzählwelt als ganzer, die stets basierend auf der eigenen Anschauung während seiner Reisen entworfen ist. Wie schon die angesprochene Verbindung dieses Stils zum Objektfetisch des Kolonialismus erkennen lässt, wohnt diesem zwischen dem Fiktionalen und Faktuellen changierenden Schreiben allerdings durchaus ein konkreter Zeitbezug und damit eine politische Relevanz inne. Denn wie Honold darlegt, partizipieren Möllhausers literarische Schilderungen durchaus an der Herausbildung einer kolonialistischen Ideologie, nach der das Vordringen im (fremden) Raum, d.h. seine Erschließung und künstlerische oder wissenschaftliche Abbildung, mit tatsächlicher Beherrschung

5 Zum Konzept des ›Fetischismus‹ im (post-)kolonialen Diskurs vgl. auch Dubiel 40-43; Kossek.

6 Vgl. auch Pfeiffer, »New World« 174; Dinkelacker 65-85.

gleichgesetzt ist. Indem seine Naturschilderungen »die Wahrnehmung von Landschaft in einen Modus aneignender Raumerschließung überführen, haben sie Teil am kolonialen Expansionismus« (Honold, »Landvermesser« 49). Denn das Publikum seiner Texte rezipierte Erzählungen aus der Neuen Welt, in denen diese aufs Genaueste beschrieben wird, in den seltensten Fällen aus rein ästhetischem oder wissenschaftlichem Interesse, sondern nahm diese als exotische Unterhaltungsliteratur in einem populärkulturellen Medienensemble wahr, das koloniale Fantasien kollektiv einübte.

Daher ist die Kontextualisierung von Möllhausens Erzählwerk in den illustrierten Printmedien auch hier entscheidend. Denn der ausführlich erforschte Beschreibungsstil des Autors ist eben nicht nur seiner Liebe zur Malerei und seinem Interesse an der topographischen Erfassung der Fremde geschuldet, sondern konstituierte sich auch als eine direkte Konsequenz aus der Einbindung seiner Texte in Medienformate, die zunehmend von Bildern dominiert wurden. Visuelles Schreiben war in diesem Zusammenhang zum einen ein Mittel, den Ansprüchen eines Publikums zu genügen, das daran gewöhnt war, alles in seiner persönlichen Lebenswelt Unerreichbare in medialer Vermittlung zum ›Anschauen‹ präsentiert zu bekommen (vgl. Kinzel 693-701). Zum anderen wirkte Möllhausens literarischer Visualisierungsstil auch wieder auf die illustrierten Printmedien zurück und partizipierte am »Visualisierungsschub« (vgl. Wilke 306-10) der Medienkultur. Diese allerdings ist wie oben gezeigt von Machtstrukturen durchzogen, die sich über das Verhältnis zwischen Betrachtenden und Betrachteten konstituieren: ›fremde‹ Völker und Länder werden zu Anschauungsobjekten eines kollektiven weiß-europäischen Blicks, der einen Herrschaftsanspruch transportiert.

Die Bedeutung dieses Veröffentlichungskontexts für Möllhausens Schreiben wurde in der existierenden Forschung häufig bereits angedeutet. So betont Maler die Rolle des Publikumsgeschmacks bei der Herausbildung des Beschreibungsstils im Überseeroman und bemerkt, dass diese Texte Aufschlüsse »über die Wirklichkeitssicht in einem früheren Stadium der modernen Massenkultur« (Maler 17) versprechen. In der panoramatischen Realienschau der Werke Möllhausens und seiner Kolleginnen und Kollegen zeige sich so zum einen die ›Schaulust‹ einer auf das ›Sehen‹ trainierten Leserschaft, zum anderen der Versuch, durch die Ausbreitung der Gesamtheit der Erscheinungen »die pluralistisch zerfallende Welt der Moderne ästhetisch zu bannen« (Maler 12). In ähnlicher Weise weist Graf darauf hin, dass Möllhausen in der erwähnten Vorrede zum *Halbindianer* nicht ganz zufällig den Begriff der ›Illustration‹ wählte. Denn dieser gewann erst durch die expandierende bebilderte Presse im 19. Jahrhundert seine heutige Bedeutung und galt als zentrales Charakteristikum eines Zeitschriftenmarktes, in dem eine Zeit lang die Mehrheit der Journale das Attribut ›illustriert‹ im Namen trug (vgl. Graf, *Abenteuer und Geheimnis* 66-67). Brenner schließlich bringt die idyllischen Naturschilderungen Möllhausens mit der psychischen Entlastungsfunktion in Verbindung, welche

Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* für ihr Publikum erfüllten. So verberge sich hinter der detaillierten Beschreibung von Landschaften das »Angebot eines Rückzugs aus der Wirklichkeit« (Brenner 77), d.h. eine Flucht »vor der Moderne in die Idylle«, welche die Familienzeitschriften, in denen Möllhausen publizierte, ebenso inszenierten.

Eine Wechselwirkung zwischen der illustrierten Presse und dem Stil des Autors erscheint durchaus plausibel, betrachtet man seine intensive Partizipation am periodischen Literaturmarkt. Graf liefert in seiner Monografie zu Möllhausen eine detaillierte Auflistung der vom Autor belieferten Printmedien und kann damit die enorme Verbreitung seiner Texte belegen (vgl. Graf, *Tod der Wölfe* 162–67). Sein Werk ist u.a. über Tageszeitungen, Familienzeitschriften, Illustrierte und Kalender verstreut und daher heute in seiner Gesamtheit schwer zu erschließen. Der bei einer solchen Veröffentlichungspraxis und der hohen Auflagenzahlen der Printmedien eintretende »Multiplikationseffekt«, der durch die an zunehmende Lektüre eines Zeitschriftenexemplars durch potentiell mehrere Leserinnen und Leser entstand, trug entscheidend zur Popularität Möllhausens bei (vgl. Graf, *Tod der Wölfe* 163). Dabei machte sich der Autor durchaus die bildliche Komponente seiner Publikationskanäle bewusst zunutze und veröffentlichte so z.B. in der *Gartenlaube* nicht nur beschreibende Texte mit Bildbegleitung, sondern auch eigene, auf seinen Reisen angefertigte Zeichnungen (vgl. Graf, *Tod der Wölfe* 160–61). Auch Pfeiffer weist auf den entstehenden ›Massenmarkt‹ für literarisches Erzählen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts hin und verortet Möllhausens Schreiben explizit in diesem Kontext (vgl. Pfeiffer, »New World« 165–68). Möllhausen wird so als ein Autor der Massenmedien begreifbar, der eine wachsende Leserschaft mit ›Eindrücken Amerikas‹ versorgte, die Sehnsüchte und Wunschvorstellungen sowohl befriedigten als auch anregten (vgl. Pfeiffer, »New World« 166–79).

So ist es essentiell, auch die Formen der Darstellung des ›Fremden‹ in Möllhausens Werk im Kontext der in der illustrierten Presse etablierten Abbildungstraditionen zu betrachten, die im letzten Abschnitt erläutert wurden. Hier zeigen sich deutliche Parallelen, sodass sich vor allem Möllhausens literarischer Umgang mit den amerikanischen Ureinwohnerinnen und Ureinwohnern sowie ihrem Land im massenmedialen Kontext neubewerten lässt. Ähnlich wie andere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler weist etwa Dinkelacker auf einen Zwiespalt in Möllhausens Umgang mit den ›Indianern‹ hin, der für sein Schreiben charakteristisch ist. Einerseits prägt sein Werk eine »humanistisch-aufklärerische und tolerante Weltanschauung« (Dinkelacker 85), die bei der zu einem Großteil dem Bildungsbürgertum angehörenden Leserschaft vieler seiner häufig belieferten Journale sicher Anklang gefunden haben wird. Andererseits sei seine Darstellung der Indianer, ihrer Kultur sowie ihrer Begegnung mit den Europäerinnen und Europäern vom unerschütterlichen Glauben an eine »Überlegenheit der weißen Zivilisation« (Dinkelacker 97) geprägt. Ähnlich wie in der Berichterstattung über Amerika in den

populären Printmedien üblich, erscheine so auch in Möllhausens Texten bei aller Toleranz die Assimilation und Anpassung der Indianer an die westliche Lebensweise als einzige Möglichkeit ihrer Fortexistenz (vgl. Dinkelacker 103-04).

Expliziter Rassismus kommt in Möllhausens Werk nur selten zum Vorschein und Pfeiffer zeigt überzeugend, dass der Autor im Gegensatz zu vielen anderen Literatinnen und Literaten im ›exotischen‹ Genre einen durchaus differenzierten Blick auf den ›Wilden Westen‹ entwickelt, der das Fremde oft nicht unmittelbar usurpiert, sodass es in seiner ›Fremdartigkeit‹ respektiert und anerkannt werden kann (vgl. Pfeiffer, »New World« 172-78). Dennoch konnten sich seine Texte der Partizipation an der Herausbildung kolonialer Fantasien, wie sie in der Presse vonstatten ging, nicht entziehen. Indianer werden in seinen Texten als Menschen einer unterlegenen, unterentwickelten Kultur, die in die europäische Zivilisation integriert werden sollten, dargestellt. Zentrales Sinnbild hierfür sind in seinem Werk die oft diskutierten ›Mischehen‹ zwischen weißen Protagonisten und Indianerinnen (vgl. Dinkelacker 105-12). In den so entstehenden »inter-racial famil[ies]« (Grewling 173) verhelfen die Europäer den Ureinwohnerinnen zur ›kulturellen Besserung‹ und schaffen erst so ein zukunftsähiges Modell der Koexistenz beider Gruppen (vgl. Grewling 173-74). Ähnlich wie seine Natur- und Völkerbeschreibungen, die letztlich auch als literarische Herrschaftstechniken zu verstehen sind, resultieren die Darstellungen der Mischehen in einer symbolischen Etablierung weißer Dominanz und zeugen davon, dass Möllhausens Indianerbild sich durchaus mit den kolonialistischen Tendenzen der populären Journale im Einklang befand (vgl. Dinkelacker 105-12; Grewling 173-74).

Sein Werk erscheint so, wie Grewling schlussfolgert, als »German colonialism in disguise« (Grewling 174), wobei das damit angesprochene ›Deutsche‹ dabei ebenfalls signifikant ist. Denn Möllhausen beteiligte sich durchaus an der Stärkung eines deutsch-nationalen Selbstbewusstseins in den populären Medien seiner Zeit, aus dem zunehmend koloniale Ansprüche abgeleitet wurden. Ähnlich wie es in Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* üblich war, war die deutsche Amerikaauswanderung ein häufiger Fokus seines Schreibens, wobei vor allem der Verhandlung der Unterschiede zwischen dem deutschen und dem amerikanischen ›Nationalcharakter‹ einige Aufmerksamkeit zukam (vgl. Janeck 109-11). Der wachsende Nationalstolz seines Publikums gab dazu Anlass und führte auch zur Herausbildung des bekannten Deutschland-Amerika-Schemas, das für das Erzählwerk Möllhausens charakteristisch ist (vgl. Janeck 111-16).⁷ In diesem Erzählschema werden, wie u.a. Janeck herausarbeitete, die deutschen Auswanderer-Charaktere stets als den Amerikanerinnen und Amerikanern moralisch und kulturell überlegen dargestellt (vgl.

7 Damit ist eine strukturelle Zweiteilung seiner Texte in einen in Deutschland spielenden und einen in Amerika spielenden Teil gemeint. Vgl. hierzu Dinkelacker 148-67; Graf, *Abenteuer und Geheimnis* 16-30; Janeck 105-16.

Janeck 114). Amerika ist bei Möllhausen zumeist lediglich eine Station des Deutschen auf seinem Bildungsweg, die ihm zur Vervollkommnung und Charakterstärkung verhilft, bevor er seinem eigentlichen Schicksal in Deutschland gegenübertritt (vgl. Dinkelacker 157–62).

So trugen auch Möllhausens Texte zur Etablierung eines klaren ›Koordinatensystems‹ zur Einordnung des ›Eigenen‹ und ›Fremden‹ in der illustrierten Presse bei, das letztlich zur breiten Akzeptanz des Kolonialismus beitrug. Sein Schreiben entsprach dem von den Zeitschriften, in denen er publizierte, postulierten und vorgeprägten Publikumsgeschmack und bediente als Unterhaltungsliteratur gängige Erwartungshaltungen. Dazu gehörte auch das ausgeprägte Harmonisierungsbedürfnis seiner Texte, das in der stets siegenden poetischen Gerechtigkeit seinen Ausdruck fand, der zufolge moralisch gutes Verhalten stets belohnt, moralisch schlechtes Verhalten stets bestraft wird, sodass die Geschichten meist ein Ende in Ruhe und Sicherheit finden (vgl. Dinkelacker 83–92). Zahlreiche Studien finden in seinen Werken zudem einen kitschig-sentimentalen Sprachstil wieder, der Ausdruck einer »trivial-konservative[n] Geisteshaltung« (Brenner 77) sei, wie sie in der *Gartenlaube* und ähnlichen Journals vorherrsche (vgl. Beissel 77–78). Ohne hier auf diese Aspekte im Detail eingehen zu können oder den Grad an ›Trivialität‹ zu bewerten, der seinen Werken zuzusprechen ist, bleibt festzuhalten, dass Möllhausens Texte auf zahlreichen Ebenen durch Wechselwirkungen mit der Medienumgebung geformt wurden, in der sie verortet waren.

Um diese Einflussbeziehungen zwischen medienkulturellem Kontext und literarischem Schreiben in Bezug auf Möllhausen erstmals im Detail nachzuweisen, soll im Folgenden seine Erzählung *Fleur-rouge*, die 1870 in Trowitzsch's *Volkskalender* erschien, untersucht werden. Denn so lässt sich exemplarisch zeigen, wie Möllhausens Werk sich gegenüber den Konventionen der Darstellung des ›Fremden‹ in den illustrierten Printmedien positioniert und an diesen partizipiert. Das Medienformat des illustrierten Kalenders bot Möllhausen die Möglichkeit, seine Texte in Kombination mit Illustrationen zu publizieren. Seine spezielle Form der literarischen Visualität, die sich im Journalkontext zum Mittel kolonialer Machtdemonstration entwickelte, lässt sich daher in der hier betrachteten Erzählung sowohl auf textinterner Ebene als auch auf der Ebene der Bild-Text-Intermedialität analysieren. Eine Berücksichtigung des Kalenders als Publikationskontext kann verdeutlichen, wie Möllhausens Erzählen am populärkulturellen Prozess der Definition des Eigenen und Fremden mitwirkte, da die paratextuelle Rahmung der Erzählung sowie die ideologische Ausrichtung des Kalenders eine Rezeptionsumgebung schufen, die Rückschlüsse auf die Wahrnehmung des Textes durch die zeitgenössischen Leserinnen und Leser zulässt.

Dabei stellt sich jedoch auch die Frage, inwiefern Möllhausens Erzählung ein ›Medienwissen‹ ausstellt, also im Sinne eines »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8–11) seine Mechanismen der Wirklichkeitserzeugung im Kontext der

Realitätskonstruktion des Kalenders selbstreflexiv thematisiert. Als nicht zum traditionellen Kanon gehörendem Autor, der für gewöhnlich in der Populär- und Unterhaltungsliteratur verortet wird, wurden Möllhausen derartige medienreflexive und zeitkritische Tendenzen bisher kaum zugesprochen. Er gilt als ein literarischer Maler der Vergangenheit, spielten seine Texte doch ausnahmslos im Amerika der 1850er bis 1870er Jahre. Allerdings sind, wie die Forschung gelegentlich einräumt, die Modernisierungsprozesse des späten 19. Jahrhunderts doch zuweilen in verschiedenster Form in seinem Werk präsent. So weist Dinkelacker darauf hin, dass in Möllhausens Thematisierung der amerikanischen ›Frontier‹ und ihrer Verschiebung im Grunde die fortschreitende Modernisierung als Kernproblem im Mittelpunkt stehe, was sich in Form eines Zwiespalts zwischen dem Bemühen um das Bewahren des ›Unberührten‹ und einem zeittypischen Fortschrittoptimismus in den Texten niederschlage (vgl. Dinkelacker 91-96).

Zumindest *ex negativo*, d.h. in der literarischen Konservierung des Idyllischen und Vormodernen, zeigt sich also eine Auseinandersetzung des Autors mit größeren Problemstellungen seiner Zeit, welche auch über die bereits seit den 1850er Jahren von ihm diskutierten Fragen nach dem Umgang mit den Indianern und dem Rassismus-Problem in Amerika hinausgehen. Eine medienreflexive Untersuchung der Erzählung *Fleur-rouge* wird zeigen, dass in seinem Werk ebenso »Medialisierungsdiskurse« (Bucher 36) zu finden sind, die auf die Veränderung gesellschaftlicher Formen der Wirklichkeitskonstruktion und des Erzählens antworten. Die moderne Medienkultur mit all ihren Konsequenzen für die Produktion und Rezeption von Literatur ist in verschiedenster Form in Möllhausens Texten präsent und Gegenstand selbstreflexiver Diskurse. So gilt es im Folgenden nachzuweisen, wie die als Fallbeispiel gewählte Erzählung an der diskursiven Konstruktion und Beherrschung des ›Fremden‹ partizipiert, aber zugleich ein reflexives Bewusstsein für diesen Prozess der symbolischen Gewaltausübung in den illustrierten Printmedien ausstellt. Dazu ist zunächst eine nähere Betrachtung von Trowitzsch's *Volkskalender* erforderlich.

4.3 Trowitzsch's *Volkskalender*

Der Kalender nahm auf dem Medienmarkt des späten 19. Jahrhunderts neben der Flut an Familien- und Unterhaltungszeitschriften gewissermaßen eine Sonderstellung ein, handelte es sich doch um ein in der Regel nur einmal im Jahr erscheinendes Druckerzeugnis. Dennoch galten Kalender als weit verbreitete Lesestoffe, die in beachtlichen Auflagenhöhen produziert wurden und daher einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf ein wachsendes Publikum ausübten (vgl. Graf, »Kalender« 437). Während sich im 19. Jahrhundert zahlreiche Spezialformen des Kalenders herausbildeten, die verschiedenste Lesergruppen ansprachen, waren diese jedoch alle

in unterschiedlichem Maße nach wie vor dem Kalendermodell des 17. und 18. Jahrhunderts verpflichtet (vgl. Graf, »Kalender« 437-39). So dienten sie als »praktische Ratgeber« (Graf, »Kalender« 437), die zumeist fest im Haus angebunden oder – gehängt waren, das ganze Jahr über in allen Lebenslagen konsultiert wurden und daher neben den obligatorischen Daten und Jahreszahlen u.a. auch Haushaltstipps, medizinische Ratschläge oder Angaben zu Jahr- und Wochenmärkten enthielten (vgl. Graf, »Kalender« 437-39).

Der von der Firma Trowitzsch & Sohn seit 1827 herausgegebene und seit 1865 unter dem Namen *Trowitzsch's Volkskalender* bekannte Kalender galt zu seiner Zeit als einer der populärsten und am weitesten verbreiteten überregionalen Kalender im Oktavformat, wie Andreas Graf umfassend erläutert hat (vgl. Graf, »Kalender« 441-49). Letzterer bezeichnet *Trowitzsch's Volkskalender* als »vielgelesene Autorität« (Graf, »Kalender« 443) und ein in bürgerlichen Kreisen intensiv diskutiertes Druckerzeugnis, auf dessen Inhalt auch die Familien- und Unterhaltungszeit-schriften regelmäßig verwiesen (vgl. Graf, »Kalender« 451). Das Selbstverständnis des Kalenders fasst er dabei wie folgt zusammen:

Als »allgemeiner« Kalender sollte er nicht ein spezialisierter, also Schreib- oder Termin-, ein Haushalts- oder Kontorkalender sein, auch kein historischer, geographischer oder genealogischer, sondern ein Kalender, der nur im Allgemeinen als solcher daherkam, der sozusagen alle genannten mit einbegriff, in dem er zwar wie üblich jährlich neu erschien und zudem mit einem Kalendarium und den sonstigen üblichen Kalenderzutaten ausgestattet war bzw. anhob, der aber darüber hinaus und im Besonderen viel eher ein Lese- und Unterhaltungsbuch darstellte. (Graf, »Kalender« 449-50)

Dieser Schwerpunkt auf Literatur und Unterhaltung war auch durch den Umstand bedingt, dass sich der Kalender vor allem an ein städtisches, bürgerliches Publikum richtete (vgl. Graf, »Kalender« 448). Wie auch Rohner betont, war auch in diesem Fall demnach die ›Volkstümlichkeit‹ des Volkskalenders eine Fiktion und Projektion (vgl. Rohner 50-51). Sie war Ausdruck der Sehnsucht einer modernen Stadt-Bourgeoisie nach dem ›Einfachen‹ und ›Volksnahen‹, die als wenig mehr als eine Idealisierung des Vormodernen zur Kompensation von Verunsicherungen der Moderne zu verstehen ist. Als populärkulturelles Medienformat, das, wie Graf formuliert, »nach Art des Volkes, über das Volk [Hervh. im Orig.]« (Graf, »Kalender« 448) berichtete, leistete der Kalender damit – analog etwa zum populären Muster der Darstellung der Indianer als ›edle Wilde‹ – eine idealisierende Exotisierung der Landbevölkerung, die ebenso zur Stärkung des bürgerlichen Selbstbewusstseins der Leserschaft diente.⁸ Das in den Medien verbreitete dichotome Denkschema,

⁸ Auch die Forschung zur Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts hat gezeigt, dass Darstellungen des Ländlichen oft von bürgerlichen und in der Stadt beheimateten Autorinnen und Autoren

in dem das ›Eigene‹ stets dem ›Fremden‹ gegenübergestellt ist, war für diesen Kalender also ebenfalls prägend, sodass eine Untersuchung einer in diesem publizierten ›exotischen‹ Erzählung diesen Referenzrahmen als bedeutungsgebenden Faktor mit berücksichtigen muss.

In diesem Zusammenhang ist auch die enge Bindung des Kalenders an die preußische Regierung zu beachten. Da der Verlag als Regierungsdruckerei seinen Anfang nahm, waren seine Publikationen stets von einer besonderen Staatstreue geprägt, die sich nicht nur in einer Loyalität gegenüber dem Königshaus, sondern auch teilweise in offenem ›nationalen Pathos‹ (Graf, »Kalender« 448) artikulierte (vgl. Graf, »Kalender« 442-48). Vom ›vaterländische[n] bzw. preußisch-patriotische[n] Zug‹ (Graf, »Kalender« 451) zeugen unter anderem die Illustrationen, die oft schon auf der Titelseite Bauwerke und Monamente präsentierte, die den Nationalstolz befördern sollten. Die Inszenierung von Heimatlichkeit und Volkstümlichkeit im Kalender ist somit in diesem Fall auch preußisch-nationalistisch konnotiert und steht so mit den imperialistischen Intentionen des Deutschen Kaiserreichs und den diesen vorausgehenden kolonialen Fantasien in Verbindung. Die im Kalender massenmedial eingeübte Perspektive des ›Eigenen‹ wird so als eine begreifbar, die eines ›Anderen‹ zur Selbstdefinition bedarf, sodass der Volkskalender auch als Aushandlungsraum der kollektiven Identität der deutschen, primär bürgerlichen Leserschaft zu verstehen ist.

Jene Aushandlungsprozesse spielten sich, der Ausrichtung des Kalenders gemäß, primär im Literaturteil ab, der stets den größten Raum einnahm (vgl. Graf, »Kalender« 451-52). Neben Gedichten wurden dort hauptsächlich Erzählungen abgedruckt, deren Länge und Umfang mit den Erscheinungsjahren zunahmen (vgl. Graf, »Kalender« 451-52). Die Firma Trowitzsch & Sohn bemühte sich laut Graf vor allem um die Verpflichtung von sogenannten »Volksschriftstellern«, die »unterhaltsame[] und volkstümliche[] Alltags- und Dorfgeschichten« (Graf, »Kalender« 453) liefern konnten. Die zweite große Gruppe literarischer Stoffe stellten historische Erzählungen dar (vgl. Graf, »Kalender« 453). Auch in der Literaturauswahl ist also ein Bemühen um eine ›volksnahe‹ Selbstinszenierung zu erkennen, da traditionell mit dem ›einfachen Volk‹ assoziierte Lesestoffe ausgewählt wurden, die zudem durch Rückblicke auf die Geschichte oftmals das nationale Selbstbewusstsein der Leserinnen und Leser zu stärken versuchten.

Trowitzsch's *Volkskalender* waren durchgängig mit Illustrationen, meist Stahlstichen und Holzschnitten, versehen, welche stets bereits auf der Titelseite angepriesen wurden. Auch diese bildliche Komponente trug zur Selbstinszenierung des Kalenders bei, handelte es sich doch neben Motiven, welche die preußische Monarchie zum Thema hatten, meist um volkstümliche Szenen aus dem Landleben (Abb.

stammten, die das Ländliche häufig idealisierten und teils exotisierten (vgl. Baur 18-20; Stockinger, *Gartenlaube* 294-97).

Abb. 3: »Der erste Strumpf«



Th. Hosemann. »Der erste Strumpf«. Trowitzsch's Volkskalender,
Jg. 45, 1872, Titelsei.

3). Auch im obligatorischen Kalenderteil fand sich zu jedem Monat eine kleine Illustration, die eine Szene aus dem bäuerlichen Leben zeigte und zusammen mit saisonalen landwirtschaftlichen Hinweisen den Eindruck ›echter Volksnähe‹ untermauerte, auf den das städtische Publikum Wert legte. Ähnlich wie die illustrierten Zeitschriften bediente sich der Kalender also ebenso des Zusammenspiels von Text und Bild und partizipierte damit am medialen »Visualisierungsschub« (vgl. Wilke 306–10) seiner Zeit. Das in den vorherigen Kapiteln bereits erwähnte räumliche Auseinandertreten von Bild und Text, das als Zeichen der ›Verselbstständigung‹ des Bildlichen in den Printmedien gilt (vgl. Schöberl 228), war in Trowitzsch's Volkskalender ebenfalls zu beobachten, konfrontierte der Kalender seine Leserinnen und Leser doch auf den ersten Seiten mit einer Reihe kontextloser Abbildungen, deren

Bedeutung sich erst im weiteren Verlauf der Kalenderlektüre durch erläuternde Gedichte vollständig erschloss.

Eine Besonderheit stellte allerdings die durchgehende Bebilderung der im Kalender veröffentlichten Erzählungen dar. In illustrierten Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* wurden Illustrationen zwar ebenfalls direkt inmitten der Erzähltextr plaziert, allerdings standen sie zu diesen, wie anhand von Fontanes *Unterm Birnbaum* gezeigt wurde, meist in keiner direkten Beziehung. In Trowitzsch's *Volkskalender* jedoch *illustrierten* die Holzschnitte und Stahlstiche im wahrsten Sinne des Wortes die literarischen Texte, indem sie zentrale Szenen und Charaktere abbildeten und so die Handlung begleiteten. Ob den Autorinnen und Autoren die Möglichkeit gegeben war, direkt mit den Illustratorinnen und Illustratoren zusammenzuarbeiten und so an der Komposition der Abbildungen mitzuwirken, lässt sich aus dem zum Verlag Trowitzsch & Sohn vorhandenen Material nicht erschließen. Dennoch ist es signifikant, dass die Erzählungen den Leserinnen und Lesern als Bild-Text-Kombinationen gegenübertraten und daher Bedeutungsdimensionen erhielten, die in nachfolgenden nicht-illustrierten Buchabdrucken unter Umständen verloren gegangen wären. Auch bei der Untersuchung von Möllhausens Erzählung wird sich zeigen, dass eine Betrachtung der Bebilderung, die vom Publikum des späten 19. Jahrhunderts ganz selbstverständlich als Teil des Werkes angesehen wurde, das Bedeutungsspektrum des Textes signifikant erweitert.

Neben dem Kalenderteil, Raum für Notizen, Gedichten, Erzählungen und zahlreichen Abbildungen enthielten die Kalender auch informative Sachtexte und Berichte, kurze Anekdoten, Rezepte- und Haushaltsratschläge, Genealogien der Monarchien und Fürstenhäuser auf der ganzen Welt, Verzeichnisse von Jahrmärkten und Messen sowie die im Laufe der Zeit immer zahlreicher werdenden Werbeanzeigen, meist für Bücher, Zeitschriften und Enzyklopädien, aber auch für Medizin, Gasthöfe, Spiele, Gebrauchsgegenstände und Ähnliches. Auch in Trowitzsch's *Volkskalender* hatte sich demnach weder das Selbstverständnis des Kalenders als Universalratgeber noch der »diffuse[] Enzyklopädismus« (Kinzel 671) verloren, der für die illustrierte Presse der Zeit üblich war. Mit Abstand dominierend war aber wie erwähnt der Literaturanteil und neben Dorfgeschichten und historischen Erzählungen enthielt dieser ebenfalls Texte des ›exotischen‹ Genres, die ausschließlich von einem Autor stammten: Balduin Möllhausen (vgl. Graf, »Kalender« 457). Seine Texte hatten, wie Graf beschreibt, für mehr als ein Jahrzehnt eine prägende Wirkung auf das Erscheinungsbild des Kalenders und nahmen meist den größten Raum in der Literatursektion ein (vgl. Graf, »Kalender« 455–56). Eine Besonderheit war dabei der vom Verlag auferlegte jährliche Wechsel der Schauplätze der Erzählungen. So spielten Möllhausen in den Jahren 1870 bis 1883 im Kalender veröffentlichten Texte mit kleinen Ausnahmen je abwechselnd in Amerika und in Deutschland (vgl. Graf, »Kalender« 457). Graf deutet diese Publikationsstrategie mit Verweis auf das zu dieser Zeit übliche Sammeln und wiederholte Lesen der Kalender als eine Inszenie-

rung des »Zwiegespräch[s] zwischen Heimat und Fremde« (Graf, »Kalender« 457) für das Stammpublikum des Trowitzsch-Verlags. In und mit Hilfe von Möllhausens Werken in *Trowitzsch's Volkskalender* spielt sich damit ein Aushandlungsprozess ab, der in nahezu allen populären Printmedien der damaligen Zeit zu beobachten war. Wie die Journale kreist der Kalender um Fragen der Selbstdefinition in einem preußisch/deutsch-nationalistischen Kontext, die anhand der Bestimmung des Eigenen und Heimischen im Kontrast zum ›Exotischen‹ und Fremden verhandelt wurden. Als auf Geschichten aus Amerika spezialisierter Autor lieferte Möllhausen Einblicke in die »Formen fremden Daseins« (Kinzel 693), die als Kontrastfolie für das erstarkende nationale Selbst- und Machtbewusstsein des Publikums dienten, ganz gleich, ob ihnen in den Texten primär mit Furcht oder Begehrten begegnet wurde.

Möllhausens Erzählungen, die er in seiner vierzehnjährigen Zusammenarbeit mit dem Verlag Trowitzsch & Sohn in *Trowitzsch's Volkskalender* veröffentlichte, befassten sich zumeist mit Liebes- und Beziehungsproblemen und widmeten dabei der weiblichen Person besondere Aufmerksamkeit (vgl. Graf, »Kalender« 457-62). Die hier im Folgenden untersuchte Erzählung *Fleur-rouge* klassifiziert Graf dabei als eine Sonderform dieses Schemas: die »unproblematische Liebesbeziehung [Hervh. im Orig.]« (Graf, »Kalender« 460). Inwiefern die in diesem Text vorgestellte Liebesbeziehung tatsächlich als unproblematisch gelten kann, wird die genaue Analyse des Werkes im verbleibenden Teil dieses Kapitels u.a. herausarbeiten. Festzuhalten ist zunächst, dass *Trowitzsch's Volkskalender* eine Publikationsumgebung darstellt, die in einer solchen Untersuchung unbedingt zu berücksichtigen ist, da sie durch ihre preußisch-patriotische Ausrichtung, volkstümliche Selbstinszenierung und ausgeprägte Visualität die Sinnerezeugung des Textes in der ursprünglichen Rezeptionssituation entscheidend prägte. Der besondere Fokus auf Liebesbeziehungen, den Graf bemerkt, wird in der im Folgenden entwickelten medienkritischen Lektüre als eine Inszenierung kolonialer Machtverhältnisse lesbar werden, die auf den Darstellungsmustern der Massenmedien der Zeit und den Wahrnehmungsmustern des an diesen geschulten Publikums aufbaut.

4.4 *Fleur-rouge* in *Trowitzsch's Volkskalender* von 1870

Die Erzählung *Fleur-rouge* stammt aus der Ausgabe von *Trowitzsch's Volkskalender* des Jahres 1870. Der Text ist damit in eine durchaus heterogene Lektürelandschaft eingebettet, die wie oben erwähnt verschiedenste Text- und Bildgenres vereint. Die Ausgabe wird noch vor dem Titelblatt von einer Illustration mit dem Titel *Die letzte Masche* eingeleitet, die nach dem Vorbild einer Vermeer'schen Interieur- und Frauendarstellung ein am Fenster sitzendes Mädchen bei der Strickarbeit zeigt (vgl. *Trowitzsch's Volkskalender* Titelei) (Abb. 4). Der Stahlstich erscheint zunächst

kommentar- und kontextlos. Erst auf Seite 48 des eigentlichen Kalenders findet sich ein Gedicht, das als Erläuterung der Abbildung fungiert (vgl. Kurs). Darin ist die Sehnsucht nach dem Vergnügen in der freien Natur geschildert, die jedoch durch das Bewusstsein der Pflicht, die Stickerei als begonnene Arbeit zu beenden, gebändigt wird: »So ist's recht, geldud'g Kleine, / daß du stetig bleibst und fest / Und, trotz Lenz und Sonnenscheine, / Von dem kleinen Werk nicht läßt« (Kurs 48-49). Die Bedeutung des Bildes erschließt sich damit nachträglich durch die schriftliche Erläuterung, da bei erneutem Ansehen nun das Fenster ins Freie als Symbol des verlockenden Müßiggangs und die fleißig-andächtige Haltung des Mädchens als Triumph der Pflicht über die Neigung lesbar wird. Der Kalender begrüßt seine Leserinnen und Leser also mit einer Szene der Häuslichkeit, die eine Bestätigung tradierte, bürgerlicher Werte und Moralvorstellungen leistet: »Denn jedwedes Werk im Leben / Fordert ungetheilten Sinn – / Dann erst Erfolg das Streben / Und die Arbeit schafft Gewinn« (Kurs 48-49).

Wird so bereits mit der Betonung der Strebsamkeit und der Idealisierung der einfachen Handarbeit der für das bürgerliche Lesepublikum vertraute Referenzrahmen etabliert, geschieht dies ebenso auf dem darauf folgenden Titelblatt. Neben dem obligatorischen Kalendertitel sowie der Bemerkung, dass dieser zahlreiche Holzschnitte sowie Stahlstiche enthält – ein Indiz für die hohe Bedeutung der bildlichen Komponente –, findet sich dort eine Abbildung der »Neuen National-Galerie in Berlin« (vgl. Trowitzsch's *Volkskalender* Titelseite). Auf den Seiten 130 und 131 erscheint sodann auch zu diesem zunächst kontextlos präsentierten Bild eine ohne Autor- oder Autorinnennennung abgedruckte Erläuterung, welche die Bedeutung des neuen Galeriegebäudes für die Erhaltung und Präsentation der preußischen Kunstschatze erklärt (vgl. »National-Gallerie«). Diesem Artikel folgt eine Kurzbiografie des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III anlässlich des 100. Jahrestages seiner Geburt (vgl. Jaquet). Die Präsenz und prominente Platzierung dieser Artikel und Abbildungen markieren den Kalender unmittelbar als Medium eines preußisch-deutschen Patriotismus, der sich bereits vor der Reichsgründung verstärkt in der Presse manifestierte.

So konsolidieren bereits die ersten zwei Seiten der Kalenderausgabe die feste Perspektive des ›Heimischen‹ durch eine Romantisierung des ›volkstümlichen Lebens‹ und eine Glorifizierung der bestehenden politischen Ordnung, deren Fortbestand in der Zukunft als selbstverständlich erscheint. Ähnliche Motive finden sich ebenso in den darauffolgenden Abbildungen: das Bild *Urahn und Urenkel* idealisiert die monarchisch-aristokratische Tradition in der Darstellung zweier vornehm gekleideter Kinder bei der Bewunderung einer Ritterrüstung, woraufhin mit *Der Bajß zieht und Ei, ein Fischchen* wieder ›volkstümliche‹ Szenen aus dem Landleben folgen (vgl. Trowitzsch's *Volkskalender* Titelseite). Gezeigt werden durch das Land ziehende Musiker und drei mit dem Fischfang beschäftigte Kinder (Abb. 5). Diese Illustrationen evozierten die Sehnsucht nach einem idyllischen, ländlichen Leben, die unter dem

Abb. 4: »Die letzte Masche«



Meyer von Bremen. »Die letzte Masche«. Trowitzsch's Volkskalender, Jg. 43, 1870, Titelseite.

städtischen, bürgerlichen Publikum weit verbreitet war und von dem Bedürfnis nach einer Kontinuitätsvergewisserung angesichts der rasanten Modernisierungsprozesse des späten 19. Jahrhunderts zeugte (vgl. Belgum 144–46).

Nach dem preußisch-nationalen sowie volkstümlichen Beginn, der die Perspektive des ›Eigenen‹ und Vertrauten etabliert, verschiebt sich der Fokus des Kalenders gemäß der Konventionen der illustrierten Presse auf das ›Fremde‹. Den weitaus größten Teil der Ausgabe nehmen drei literarische Beiträge ein, welche nur von den Gedichten, die am Beginn abgedruckten Illustrationen erläutern, unterbrochen werden. Es handelt sich dabei ausschließlich um Texte, welche das kulturell sowie historisch ›Andere‹ zum Thema und/oder Schauplatz haben. Mit der historischen Erzählung *Der Kronendieb* steht zunächst das London des 17. Jahr-

Abb. 5: »Ei, ein Fischchen!«»Ei, ein Fischchen!«. *Trowitzsch's Volkskalender*, Jg. 43, 1870, Titelseite.

hunderts im Mittelpunkt (vgl. Hiltl). Eine weitere Erzählung, *Die Rose von Ganea*, beschließt den Literaturteil und handelt von den Aufständen der griechischen Inseln gegen die osmanische Herrschaft im Jahr 1866 (vgl. Schmidt-Mellin). Zwischen diesen beiden Texten ist sodann Möllhausens Erzählung *Fleur-rouge* zu finden und bedient das sogenannte ›exotische‹ Genre.

So entsteht also zwischen dem Literaturteil und den diesen rahmenden Illustrationen ein gewisser thematischer Kontrast, der allerdings für die Presse dieser Zeit kaum verwunderlich ist. Ruft man sich die von Gretz formulierte Feststellung in Erinnerung, dass »das produktive Wechselverhältnis von Nähe und Ferne, Eigenem und Fremdem, Zentrum und Peripherie für die Zeitschriften [...] strukturbildend« (Gretz, »Kanonische Texte« 189) wirkte, da dieses dem deutschen Bür-

gertum eine Identitätsvergewisserung ermöglichte, erscheint das Nebeneinander von Historischem und ‚Exotischem‘ auf der einen sowie ‚Volkstümlichem‘ und Patriotischem auf der anderen Seite als erwartbares Merkmal eines Kalenders für den preußischen Mittelstand. Das Arrangement der Themen und Beiträge in der Volkskalender-Ausgabe von 1870 verdeutlicht, dass auch in diesem Medienformat eine Stärkung der ›eigenen‹, gefestigten und als allgemeingültig wahrgenommenen Weltsicht des Publikums mit Hilfe der Exotisierung des ›Fremden‹ angestrebt wurde.

Wie genau dies auch im Literaturteil vonstatten gehen konnte, kann durch eine genauere Betrachtung der Erzählung *Fleur-rouge* gezeigt werden. Diese gehört zu den bekannteren Texten aus Möllhausens umfangreichen Erzählwerk und kann hinsichtlich einiger stilistischer sowie ideologischer Grundmerkmale seines Schreibens als paradigmatisch gelten. Dargestellt wird der Erzähl- und Erinnerungsprozess des französischen Trappers Chatillon, der von einer Episode aus seiner Jugendzeit und der ersten Begegnung mit seiner inzwischen verstorbenen Ehefrau berichtet. Dabei handelte es sich um eine Dacotah-Indianerin,⁹ der Chatillon aufgrund ihrer anziehenden Erscheinung bei ihrer zufälligen Begegnung sofort die Heirat versprach. Durch eine List und die Mithilfe der schönen Fleur-rouge gelang es dem Trapper sodann, zwei seiner Kameraden aus der Gefangenschaft des Dacotah-Stammes zu befreien, wobei allerdings auch Verluste unter den Indianern zu verzeichnen waren. Die Erzählung endet mit der Hochzeit des Trappers und der Indianerin, die allerdings durch die Rahmenhandlung, in der von Fleur-rouges baldigem Tod durch ›Blättern‹ berichtet wird, unter ambivalente Vorzeichen gesetzt ist.

Dinkelacker zählt *Fleur-rouge* zu den »besonders gelungene[n] Trappergeschichten« (Dinkelacker 94) und lobt den »erfrischende[n] Realismus« (Dinkelacker 100) der Erzählung. In seiner Überblicksdarstellung typischer literarischer Themen und Charaktere Möllhausens kommt er an einigen Stellen auf den Text zurück und liest diesen als mehr oder weniger authentisches Zeugnis des Lebensstils der franco-kanadischen Trapper, die für ihre ungenierte Interaktion mit Indianerstämmen und ihr Brautwerben unter ihnen bekannt waren (vgl. Dinkelacker 116). Eine detailliertere Besprechung wird *Fleur-rouge* bei Pfeiffer und Grewling zuteil. Ersterer zeigt auf, dass die Erzählung auf verschiedenen Ebenen mögliche Resultate der Konfrontation von indianischer und europäischer Kultur durchspiele und so als Ausdruck der Komplexität von Möllhausens Auseinandersetzung mit den amerikanischen Ureinwohnern und ihrem Schicksal zu verstehen sei (vgl. Pfeiffer, »New World« 176–77). So stehe dem durch die Heirat besiegelten Erfolg der Vereinigung

⁹ Die Namen spezifischer Indianerstämme werden hier gemäß der von Möllhausen in *Fleur-rouge* verwendeten Schreibweise wiedergegeben (z.B. ›Dacotah‹ (5) oder ›Ottoe‹ (4)).

der beiden Kulturen auf persönlicher Ebene eine negative Gesamtbilanz gegenüber, da die Erzählung letztlich auf den Prozess der vollkommenen Zerstörung der indianischen Kultur und Lebensweise hindeute (vgl. Pfeiffer, »New World« 177). Grewling liest die Erzählung hingegen als Ausdruck kolonialer Fantasien, die auf Basis der tradierten Verbindung von rassistischer/orientalistischer und sexistischer Diskriminierung in der Darstellung des ›Anderen‹ funktionieren. So reiße der weiße, männliche Protagonist in der Beziehung zu *Fleur-rouge* jegliche Entscheidungsgewalt an sich und gebe im Laufe der Erzählung zu verstehen, dass eine Verbindung von indianischer und europäischer Kultur unter Vorherrschaft der Letzteren ein deutlich zukunftsfähigeres Modell sei als eine Fortexistenz der Indianer im Konflikt mit den ›Weißen‹ (vgl. Grewling 155-56).

Auf diesen Studien aufbauend soll die Erzählung im Folgenden ebenfalls als literarische Auseinandersetzung mit den Formen der Konfrontation zwischen weißen Europäern und Indianern untersucht werden. Dabei ist allerdings die Kontextualisierung des Textes in einem illustrierten Kalender und damit seine Partizipation an massenmedial etablierten Mustern der Visualisierung und symbolischen ›Eroberung‹ bzw. ›Aneignung‹ des Anderen zu berücksichtigen. Es gilt zu zeigen, dass die Erzählung sich zum einen mit der Verbindung von Bild und Text die Multimodalität des Medienformats zunutze macht, um eine Form der Darstellung zu entwickeln, die ähnlich wie Möllhausens Paradegattung, der Reisebericht, dem Visuellen eine zentrale Bedeutung einräumt. Zum anderen werden in *Fleur-rouge* die für die illustrierte Presse der Zeit typischen Formen der symbolischen Kolonisierung der Fremde in literarischer Form durchgespielt, dabei in den Möglichkeitsraum der Kunst übersetzt und so in teils selbstreflexiver Weise zur Darstellung gebracht.

4.5 Die Selbstthematisierung des Erzählens in der Rahmenhandlung

Dass die Erzählung eine Reflexionsebene enthält, die einen Diskurs über das Erzählen im Kontext der Medienkultur ihrer Zeit zulässt, ist bereits in der Rahmenhandlung zu erkennen, die das eigentliche Geschehen vorbereitet. Der Erzähler des Textes führt hier zunächst den Erzähler und Protagonisten der Binnenhandlung sowie die Erzählsituation ein: eingeschneit in einer Blockhütte am Missouri sitzt er zusammen mit einem Trupp Omaha-Indianer, einem ›steinalten‹ Krieger der Ottoe-Indianer, dessen Tätigkeit sich auf das Anfertigen und Vorbereiten indianischen Tabaks beschränkt, und jenem Trapper Chatillon, der nicht nur als furchtloser, ›geriebener Jäger‹ (4)¹⁰, sondern auch als hervorragender Geschich-

¹⁰ *Fleur-rouge* wird in diesem Kapitel nach der 2006 im Abilit-Verlag erschienen und von Andreas Graf herausgegebenen Neuausgabe der in Trowitzsch-Kalendern publizierten Erzählungen

tenerzähler eingeführt wird. Auf Letzteren fokussieren sich die Ausführungen des Erzählers und widmen sich im Detail seinem Versuch, den Trapper zum Erzählen zu bewegen, denn dieser sei in der Lage, aus einem reichen Erfahrungsschatz zu schöpfen. Über die scheinbar idealen Rahmenbedingungen des Erzählens wird dabei wie folgt reflektiert:

Der Abend aber war wie eigens zum Erzählen geschaffen, in der zugigen Blockhütte oben am Missouri, wo weder Bücher noch Zeitungen zu Gebote standen, die langen Abendstunden auszufüllen, und selbst die einzige, von dem Höllenfeuer in dem Kamin ausströmende Beleuchtung bei weitem nicht ausreichend für den feinen Druck der amerikanischen Riesenzeitungen gewesen wäre. (3)

In auffälliger Weise nimmt die Erzählung hier bereits auf ihrer ersten Seite auf Konkurrenzmedien und durch diese intermediale Referenz ebenso auf die eigene mediale Bedingtheit Bezug. Die Praxis des mündlichen Erzählens, deren zunehmenden Bedeutungsverlust bereits Goethe beklagte und die Walter Benjamin als ursprüngliche, sinnstiftende Form der Erfahrungsvermittlung anprries,¹¹ erscheint hier zunächst lediglich als Alternativlösung, die sich aufgrund des Nichtvorhandenseins von Büchern und Zeitschriften anbietet. Obwohl Chatillon durch seine dreißigjährige Tätigkeit als Trapper, wie es heißt, »reichlichen Stoff« (3), d.h. reichlich Erfahrung und damit laut Benjamin die wichtigste Grundzutat zum Erzählen hat (vgl. Benjamin, »Erzähler« 104), betont der Erzähler, dass vor allem ein Mangel an Lesestoff und passender Beleuchtung dieses Erzählen überhaupt erst notwendig mache.

Der Text dokumentiert damit eine Veränderung der gesellschaftlichen Wahrnehmung des Erzählens als soziale Praxis, die eng mit der stärkeren Durchsetzung der ›Schriftkultur‹ und dem Aufschwung der periodischen Presse im 19. Jahrhundert verknüpft ist. Der Zweck des Erzählens, wie es von Chatillon verlangt wird, scheint weder die Vermittlung lebensweltlicher Erfahrung noch ein ästhetisches oder affektives Erlebnis zu sein, sondern die Unterhaltung in den »langen Abendstunden« (3), die sonst kurzweilige Texte in Büchern und Journalen auszufüllen helfen. Mündliches Erzählen dient hier lediglich als Ersatz für das Schriftliche, wo dieses nicht verfügbar ist. Die Erzählung *Fleur-rouge* stört in dieser selbst- und medienreflexiven Einleitung damit von Beginn an die Immersion der Leserinnen und

Möllhausers (siehe Literaturverzeichnis) durch Angabe lediglich der jeweiligen Seitenzahl in Klammern zitiert. Auf ein Zitieren der Kalenderausgabe der Erzählung wird hier aufgrund der leichteren Nachprüfbarkeit und Auffindbarkeit des Textes in der Neuausgabe verzichtet. Abweichungen zwischen Kalenderausgabe und der neu herausgegebenen Fassung der Erzählung sind minimal und primär orthographischer Natur, sodass sich aus dieser Entscheidung keine Konsequenzen für die Interpretation des Werkes ergeben. Die Neuausgabe enthält zudem die ursprünglichen, auch im Kalender vorhandenen Illustrationen zum Text.

¹¹ Vgl. dazu Benjamin, »Erzähler« 104; Goethe 11, Vers 21.

Leser und weist darauf hin, dass es sich bei ihr ebenfalls um ein schriftliches Unterhaltungsmedium handelt. Mündlichkeit wird zwar in der Narration inszeniert, nicht zuletzt um das genretypische Bild der ›Lagerfeuerromantik‹ zu evozieren.¹² Dennoch wird den Leserinnen und Lesern zugleich versichert, dass sie, anders als die Personen in der Blockhütte, einen gedruckten Text rezipieren und so an den Erfahrungen des Trappers teilhaben können, ohne diesen erst mühsam zum Erzählen bewegen zu müssen. Der Beginn von *Fleur-rouge* dokumentiert damit das Selbstbewusstsein einer Unterhaltungsliteratur, die sich durch den Aufstieg periodischer Druckerzeugnisse zu Massenmedien sicher ist, die (zum Teil selbst geschaffenen) Bedürfnisse des Publikums nach Unterhaltung besser befriedigen zu können als herkömmliches mündliches Erzählen.

Die Funktion des ›Ästhetischen‹ in der Welt ist am Erzählanfang jedoch auch Gegenstand einer durchaus ambivalenten Auseinandersetzung, die sich nicht auf eine Dominanzdemonstration der modernen Unterhaltungsliteratur reduzieren lässt. Deutlich wird dies, wenn von Chatillons Kleidung die Rede ist, welche vom Rahmenerzähler eine besondere Verzierung erhält:

Mir gestattete der ehrliche Chatillon ausnahmsweise, ihn nicht nur Papillon zu nennen, sondern auch, mit Rücksicht auf diesen Beinamen, seinem Hute und dem Rücken seines gelben Rockes mittelst indianischer Leimfarben große bunte Schmetterlinge aufzutragen, die von den Eingeborenen natürlich sehr bewundert, von den halbwilden Weißen dagegen mit einem lustigen Lachen begutachtet wurden. »Wo die Farbe sitzt, hält das Zeug länger,« bemerkte Chatillon sehr ernst, »und wenn Jemand mir den ganzen Rock anstriche und dadurch wasserdicht mache, wär's mir um so angenehmer.« (5)

Für den Trapper und Erzähler Chatillon sind die Schmetterlinge, die seine Kleidung zur Zierde erhält, durch ihren praktischen Nutzen, d.h. ihre imprägnierende und vor Verschleiß schützende Funktion wertvoll. Kunst in Form der Bemalung, welche eigentlich, indem sie den Spitznamen des Jägers illustriert, identitätsstiftend wirken könnte, erhält stattdessen ihren Wert durch Nützlichkeit. Möllhausen lässt hier ein Verständnis von Kunst durchscheinen, nach dem Letztere auch als praktische ›Lebenshilfe‹ betrachtet wird. Die Tradition der ›exotischen‹ Literatur und des Reiseberichts mag diese Sicht nahegelegt haben, dienten diese Texte doch auch dazu, die Leserinnen und Leser über die Lebensumstände in fremden Ländern zu informieren, um deren eigene Reisen oder gar Auswanderungspläne zu unterstützen (vgl. Maler 3-9; Janeck 194-200). Für Erzähler, die wie Chatillon oder

¹² Laut Graf legte Möllhausen stets Wert darauf, seine Texte auch als Erzählungen in der Tradition des mündlichen Lagerfeuergesprächs verstanden zu wissen (vgl. Graf, *Abenteuer und Geheimnis* 66).

Möllhausen selbst zugleich weit gereiste Abenteurer waren,¹³ ist das Ästhetische keineswegs überflüssig, erhält seinen Wert jedoch primär durch seine Nützlichkeit. Die Charakterisierung des Binnenerzählers am Anfang der Erzählung *Fleur-rouge* enthält also eine Auseinandersetzung mit dem Selbstverständnis des Reiseschriftstellers Möllhausen, die auch ein potentiell konflikthaftes Verhältnis zur modernen Unterhaltungs- und Journalkultur andeutet, in der das Erzählen zunehmend aus dem Kontext des ›Nützlichen‹ herausgelöst wird und lediglich zum Ausfüllen der »langen Abendstunden« (3) dient, wie der Text zuvor andeutete.

Die Reflexion über das Erzählen im Kontext der (kolonialen) Erschließung der ›Fremde‹ einerseits und im Kontext der Journalkultur andererseits wird in der einleitenden Rahmenhandlung sodann fortgesetzt, wenn es heißt: »Ja, Abend und Ort waren so recht zum Erzählen geschaffen: draußen der Schneesturm; um mich herum die schweren Blockwände, Anhäufungen von gedörnten Büffelheuten und kostbarem Pelzwerk; auf der Erde, wie die Häringe nebeneinander geschichtet, ein Trupp Omaha-Indianer [...]« (4). Auffällig ist hier, dass nicht nur der Sturm und das Beisammensein als gute Voraussetzungen für das Erzählen genannt werden, sondern auch die Präsenz von Objekten wie die Büffelheute und das Pelzwerk. Die erzählerische Energie entzündet sich explizit auch an den ›Dingen‹, die Leserinnen und Lesern ›exotischer‹ Romane bereits als Standardinventar des Wild-West-Settings bekannt sein sollten. Auch Möllhausen selbst hat, wie Dinkelacker belegt, seine schriftstellerische Inspiration stets auch aus Gegenständen und Souvenirs aus der Neuen Welt geschöpft und diese in seinem Studierzimmer als »unerlässliche Requisiten für sein Schaffen« (Dinkelacker 67) aufbewahrt. Die Erzählung *Fleur-rouge* betont die Bedeutung solcher Gegenstände im Rahmen des Erzählens sodann erneut, wenn der Rahmenerzähler von den unterschiedlichen Rezeptionshaltungen der anwesenden Personen spricht:

Dieser alte wunderliche Jäger [Chatillon – W.B.] war also außer mir die einzige fühlende Brust in dem bezeichneten Blockhause unter einem Rudel Omaha-Indianer, die für eine lebhafte Abendunterhaltung gerade so viel Sinn hatten, wie die ringsum an den Wänden aufgestapelten Büffelhäute, Bärenpelze, Biberbälge und wer weiß was sonst noch für westliche Handelsartikel. (5)

Die Indianer und die Objekte, die beide bereits zuvor als Bestandteile der Erzähkulisse genannt wurden, erscheinen hier quasi als ein und dasselbe. Da sie für das Erzählen, wie es unter den weißen Abenteurern stattfindet, als nicht aufnahmefähig oder qualifiziert gelten, werden sie buchstäblich objektiviert, d.h. verdinglicht, und mit den »westlichen Handelsartikeln« verglichen.

¹³ Zur autobiographischen Dimension der Erzählung und der Ähnlichkeit zwischen Möllhausen und der Figur Chatillon vgl. Pfeiffer, »New World« 176–77.

Damit markiert der Erzähler nicht nur einen kolonialistischen Besitzanspruch, der die Indianer mit dem Eigentum europäischer Siedlerinnen und Siedler gleichsetzt, er verfestigt auch die Subjekt-Objekt-Hierarchie beim Erzählen über den ›Wilden Westen‹: die Europäer mit der »fühlenden Brust« können erzählende Subjekte und empfindende Zuhörer sein, die Indianer scheinbar nur Objekte, die ebenso wie die Büffelheute und Bärenpelze zur typischen Staffage des ›exotischen‹ Amerikaromans gehören und allenfalls Inspiration für das Erzählen spenden, aber keine Kommunikationspartner darstellen können. Die mit dem *imperial gaze* verbundene Subjekt-Objekt-Beziehung, die in der illustrierten Presse kollektiv eingeübt wurde, ist damit bereits früh in der Erzählung literarisch abgebildet. Und auch der dem Kolonialismus eigene Fokus auf in der Neuen Welt eroberte Objekte, die Anlass zu Heldengeschichten aus westlicher Perspektive geben, kommt in der Rahmenhandlung in beinahe überzeichneter Form zum Ausdruck: die Indianer erscheinen nicht als handelnde Figuren, sondern als stillgestellte Objekte, an denen sich das vom kolonialen Eroberungsgestus geprägte Erzählen entzündet.

Die Rahmenhandlung verweist damit zugleich auf den Prozess der ›Überführung‹ lebendiger Realität in die literarische Form, mit dem sich der (programmatische) Realismus intensiv auseinandersetzte, da der ›Übergang‹ vom Leben zur Kunst mit einem Absterben des Lebendigen in Verbindung gebracht wurde.¹⁴ Anhand der Indianer markiert der Text dieses Grundproblem künstlerischer Darstellung: in der Literatur sind sie stets nur so lebendig wie die Büffelhäute und abgezogenen Pelze, da sie den Leserinnen und Lesern lediglich als erzähltes Objekt ohne eigene Stimme begegnen. Während Möllhausens Erzählung mit diesem Erzählanfang eine eurozentrische und kolonialistische Grundhaltung zwar zunächst etabliert und festigt, ermöglicht dieser im selben Atemzug jedoch den aufmerksamen Leserinnen und Lesern ein Erkennen des Gespenstischen und ›Todesnahen‹, das hinter dem Dingfetisch des Realismus ebenso verborgen liegt wie dem Objektfetisch des Kolonialismus und ›exotischer‹ Erzählungen.¹⁵

Auf diesen spielt ebenfalls die illustrierte Initiale an, die für die Textgestalt der Erzählung in *Trowitzsch's Volkskalender* charakteristisch ist (Abb. 6).¹⁶ Anstatt zentraler Handlungselemente oder Personen zeigt diese eben jene Objekte, die als Kulisse

¹⁴ Vgl. hierzu etwa Pfeiffer ›Tod‹.

¹⁵ Vgl. u.a. Barringer/Flynn; Edwards/Gosden/Phillips.

¹⁶ Abgesehen von dem in jeder Illustration sichtbaren Kürzel »G.B.« und einer ebenfalls stets auftauchenden Signatur, die aus zwei sich überlappenden »M« besteht, enthält der Kalender keine Hinweise auf die Identität des Künstlers oder der Künstlerin, der oder die die Illustrationen gezeichnet hat. Die von Andreas Graf herausgegebene Neuausgabe der Erzählungen Möllhausens aus Trowitzsch-Kalendern nennt Gustav Bartsch im Impressum als einen der für die Illustrationen verantwortlichen Künstlerinnen und Künstler, sodass vermutet werden kann, dass auch das »G.B.« in den Illustrationen zu *Fleur-rouge* auf Gustav Bartsch als Illustrator verweist (vgl. Graf, *Der Arriero* Titelsei).

das Erzählen inspirieren und auch innerhalb der Trapper-Geschichte auftauchen: ein Biber und ein Hirsch, die weder als eindeutig tot noch als eindeutig lebendig identifiziert werden können, Gewehre, Pulverfläschchen, ein Jagdbogen, indianische Speere sowie ein Schild mit Federschmuck. Der bildliche Fokus auf Waffen und Beute bzw. Trophäen inszeniert den für den Trapper-Beruf Chatillons zentralen Kontext der Jagd, der für die Erzählung in mehrfachem Sinne signifikant ist. Zum einen wird die Narration auf diese Weise als Inszenierung eines Jäger-Beute-Verhältnisses lesbar. Dies bezieht sich nicht nur auf die auch textintern thematisierten Biberpelze und Hirschfelle, sondern auch auf die Indianer, begreift man etwa die abgebildeten Indianerwaffen ähnlich wie die erlegten Tiere als Jagdtrophäen. Die Initiale evoziert so bereits die Grundthematik der kolonialen Eroberung, die sodann innerhalb der Erzählung anhand von Chatillons Interaktion mit den Indianern und speziell Fleur-rouge ausgearbeitet wird und durch die Objekte, die die Erzählung inspirieren, symbolisiert ist: Fleur-rouge ist die Beute, die Chatillon nach dem Überlisten der Indianer Heim führt, was auf den größeren Kontext der zunehmenden Verdrängung der Ureinwohnerinnen und Ureinwohner durch weiße Siedlerinnen und Siedler hinweist. Zum anderen markiert die Initiale durch die Abbildung von Waffen und erlegten sowie möglicherweise (noch) lebendigen Tieren den Anfang der Narration symbolisch als Akt des ›Tötens‹, der erneut das mortifizierende ›Überführen‹ von Wirklichkeit in die literarische Form versinnbildlicht. Die visuellen Mittel des Medienformats Kalender ermöglichen hier die Inszenierung eines Erzählanfangs, der nicht nur das Erzählen an sich, sondern auch speziell das Erzählen über die Fremde als prekären Prozess ausweist, der das einst Lebendige in eine statisch stillgestellte Form bringt und der Interpretation durch Leserinnen und Leser überlässt, die fremde Länder größtenteils nicht aus eigener Anschauung kennen.

Der Textanfang und damit der Einstieg in die Narration sind also auch und gerade durch die bildliche Komponente der Kalenderausgabe geprägt, was auch auf die besondere Bedeutung des Visuellen innerhalb der Erzählung schließen lässt, ging es dem Maler-Schriftsteller Möllhausen doch stets vor allem darum, die Neue Welt zu visualisieren, d.h. optisch erfahrbar zu machen (vgl. Graf, *Abenteuer und Geheimnis* 66–68), wobei das visuelle Erfassen des ›Fremden‹ auch als koloniale Herrschaftstechnik zu verstehen ist (vgl. Gebhardt). Die Initiale ist dabei aber nur das erste Beispiel für das Zusammenspiel zwischen den Illustrationen und dem Text. Die erste Illustration des Werkes, die eine gesamte Kalenderseite einnimmt, erscheint sodann vier Seiten später und illustriert die Erzählsituation der Rahmenhandlung (Abb. 7): gezeigt werden Chatillon, der Rahmenerzähler sowie der auf Tabak spezialisierte Ottoe-Krieger, die in einer Weise zusammensitzen, die sowohl Gemütlichkeit als auch Anspannung suggeriert. Signifikant sind hierbei die Blickverhältnisse, welche die Illustration etabliert: Chatillons Augen sind auf den Ottoe-

Abb. 6: *Fleur-rouge Initiale*Illustration von »G.B.« in Trowitzsch's *Volkskalender*, Jg. 43, 1870, S. 51.

Indianer gerichtet, der Rahmenerzähler begutachtet Chatillon mit einem seitlichen Blick und die Augen des Ottoes scheinen geschlossen zu sein.

Diese Konstellation bekräftigt auf subtile Weise das bereits im Text eingeführte Subjekt-Objekt-Verhältnis. Die Omaha-Indianer wurden zuvor mit den Objekten des Trapper-Lebens verglichen. In ähnlicher Weise und analog zu diesen Gegenständen dient nun der Ottoe lediglich als Inspiration für das reflektierende Erzäh-

Abb. 7: Die Erzählsituation der Rahmenhandlung

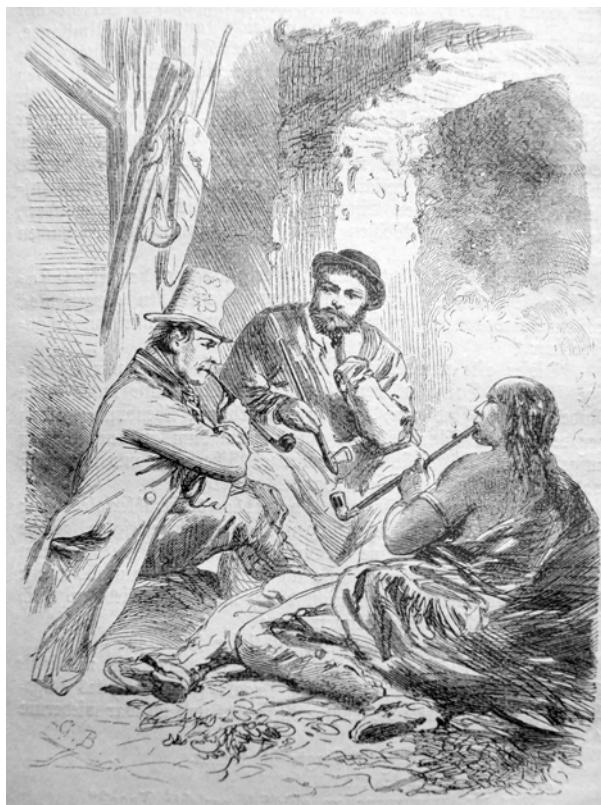


Illustration von »G.B.« in Trowitzsch's Volkskalender, Jg. 43, 1870,
S. 53.

len Chatillons. Der Blick des Letzteren fixiert den Ersteren daher wie einen exotischen Gegenstand, der die Erinnerung des Erzählers wachruft. Der Ottoe scheint zwar auf den ersten Blick Teil der Erzählgemeinschaft zu sein, bleibt aber auf die Funktion der Tabakzubereitung beschränkt und steht, da er nach Aussage des Rahmenerzählers ebenfalls keine »fühlende Brust« (5) besitze, in keinerlei Beziehung zum Erzähler Chatillon oder seiner Geschichte. Ähnlich wie in den Darstellungen »fremder Völker« in illustrierten Zeitschriften oder in den »Völkerschauen« verbleibt der Indianer folglich in der Position des Angeschautwerdens (vgl. Gebhardt 537). Er ist Objekt des *imperial gaze* und kein »sehendes Subjekt«, worauf seine geschlossenen Augen hinweisen. Die koloniale Machtausübung der Weißen über die Ureinwohnerinnen und Ureinwohner wird hier erneut über Blickregime und das Vi-

suelle symbolisiert: die Fähigkeit zu sehen und das ›Fremde‹ visuell zu erfassen impliziert Macht und Herrschaftsansprüche, während sich die Angesehenen in einer passiven Position befinden und dem objektifizierenden, klassifizierenden und exotisierenden Blick schutzlos ausgeliefert sind (vgl. Kaplan xviii). Der Rahmenerzähler übernimmt auf dem Bild eine Mittlerrolle und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Erzähler Chatillon, dessen sprachliche Visualisierung seines Wild-West-Abenteuers die Leserinnen und Leser nun ›anschauen‹ dürfen.

Ein weiteres Element der Illustration ist dabei für die Inszenierung des Erzählaktes als Visualisierung entscheidend: alle drei Beteiligten werden beim Rauchen des eingangs erwähnten indianischen Tabaks in langen Pfeifen dargestellt und am rechten Bildrand ist der Schein des Kaminfeuers angedeutet, das die Erzählgemeinschaft beleuchtet und seine Schatten wirft. Der Rauch und das Feuer fungieren innerhalb der Erzählung als zentrale Markierungen des Narrationsbeginns. So heißt es über die Vorbereitungen zum Einstieg in die Geschichte:

Nachdem er einige Dampfwolken durch die Nase von sich geblasen, reichte er mir die von dem Ottoe in Brand gesetzte Pfeife, aus der ich ihm würdevoll Bescheid rauchte; dann schürten wir das Feuer, schleppten einige Pakete Büffelhäute herbei, um sie als Rückenlehnen zu benutzen, und sobald wir uns auf diese Weise behaglich untergebracht hatten, begann ich zu meinem Gefährten gewendet [...]. (8)

Die Hervorhebung von Rauch und Kaminschein beim Erzähleinsteig erinnert an die Tradition der Laterna Magica-Vorführungen, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Europa als Unterhaltungsangebote weit verbreitet waren. Mit Hilfe des auch als Zauberlaterne bekannten Bildprojektors wurden verschiedenste, wechselnde Bilder zur Betrachtung an die Wand geworfen. Dabei kam häufig Rauch als Projektionsfläche zum Einsatz, sodass in Verbindung mit dämmriger Beleuchtung und dem Verschieben der auf Räder gestellten Zauberlaterne bewegliche, scheinbar dreidimensionale Projektionen erzeugt werden konnten, die auf die Betrachterinnen und Betrachter eine besonders starke Illusionswirkung hatten (vgl. Bartels 113-47). Laterna Magica-Vorführungen, die in solch einer Weise mit umhertanzenden Schatten, Musik und der visuellen Stimulation ein synästhetisches Erlebnis erzeugten, werden in der Mediengeschichte des 19. Jahrhunderts als zentrale Voraussetzung des Kinos beschrieben (vgl. Hick 115-216).

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat gezeigt, dass die Zauberlaternen zunehmend als Konkurrenzmedien der Literatur wahrgenommen wurden, gegen deren Illusionskapazität sich das ältere Medium durch eine Weiterentwicklung seiner Darstellungsmittel in Richtung des Visuellen behauptete (vgl. Kittler 219-36). Auf die Stimulation der *bildlichen* Einbildungskraft der Leserinnen und Leser abzielende Erzählverfahren lassen so die Literatur im 19. Jahrhundert selbst zur Laterna Magica werden, die Bilder in das Bewusstsein projiziert (vgl. Kittler 226-29). Wenn Möllhausens Erzählung *Fleur-rouge* den Erzählakt mit Hilfe von Rauch und

flackrigem Kaminschein inszeniert, kann dies folglich als eine »Selbstthematisierung der Literatur als ein dem Einsatz der Zauberlaterne vergleichbares Verfahren« (Schmitz-Emans 389) verstanden werden. Obwohl die Forschung bereits in der Vergangenheit auf den bildlichen Charakter der Erzählungen und des Schreibstils Möllhausens einging, wurde dabei stets die Malerei als Bezugsmedium betrachtet, was sich aus der umfangreichen Malertätigkeit des Autors logisch ergibt. Ein Blick auf die Erzählung und ihre Illustrationen zeigt jedoch, dass es sich hier auch um ein Schreiben handelt, das Bildlichkeit anstrebt und inszeniert, weil es sich in einer Medienkonkurrenz sowohl mit Projektionsmaschinen wie der *Laterna Magica* als auch mit dem umfangreichen Bildangebot der illustrierten Presse befindet. Die Erzählung evoziert demnach eine als bildlich verstandene Form der Anschaulichkeit, indem sie sich sowohl der Möglichkeit der Bild-Text-Kombination im Kalender bedient als auch in ihrer Rahmenhandlung das Erzählen als visuelle Stimulation ausweist, die einer Zauberlaternenvorführung gleichkommt. Anpassung an die Journalkultur geht hier also Hand in Hand mit einer Dominanzdemonstration der (»exotischen«) Literatur gegenüber der Bilderflut der illustrierten Presse, welche die Aufgabe der Visualisierung des ›Fremden‹ zunehmend übernimmt.

Wann immer eine Zäsur innerhalb der Erzählung erfolgt und Chatillon folglich neu ansetzt, wird auf diese Inszenierung des Erzählens zurückgegriffen. So heißt es etwa nach der ersten Beschreibung *Fleur-rouges*:

Die letzten Worte des alten Pelztauschers klangen traurig, doch nur nach Sekunden konnte diese Regung berechnet werden, denn wie um sich derselben zu erwehren, stieß er wieder mit dem Fuße gegen die brennenden Blöcke, daß die, Tausende von Funken emporsendend, übereinanderstürzten. – Nachdem er sodann dem greisen Ottoe die Pfeife abermals zum Füllen dargereicht, fuhr er in seiner ruhigen Weise fort [...]. (17)

Wieder leiten ein feuriger Funkenregen und die Vorbereitung zur Wiederaufnahme des Rauchens das Erzählen ein. Folgerichtig wird sodann auch das Ende des Erzählprozesses durch das Ablegen der Pfeife markiert. Die Rahmenhandlung schließt die Erzählung auf folgende Weise:

Bei diesen Worten warf Chatillon die noch brennende Pfeife unwirsch zur Seite und wie ermüdet neigte er das Haupt wieder auf die Kniee. Es lag etwas Achtung Gebietendes in der Weise, in welcher der wunderliche Kauz seinen Schmerz äußerte; ich vermied es daher, ihn in seinen Betrachtungen zu stören, aber lange noch saß ich vor dem lodernden Feuer, in dessen beweglichen Flammen ich allmählich die Physiognomien aller Personen zu sehen glaubte, von welchen Chatillon mir erzählte. (35)

Während der Erzähler dafür sorgt, dass sich der Rauch allmählich verzieht und die durch die Narration erzeugt Immersion damit aufgelöst wird, ist der Rahmener-

zähler weiterhin wie gebannt von den Worten Chatillons und gibt sich nach wie vor den im Erzählen erzeugten bildlichen Halluzination hin. Das Erzählen hat sich als erfolgreiche Suggestionstechnik erwiesen, die bildliche Eindrücke in das Bewusstsein des Zuhörers übertragen konnte. Die inneren Bilder sind dem Rahmenerzähler derartig präsent, dass sein Bewusstsein diese in das lodernde Feuer projiziert, sodass ein Eindruck entsteht, der auch mit sich auf der Netzhaut des Auges festsetzenden Nachbildern vergleichbar wäre. Die Entdeckung der Nachbilder beförderte am Beginn des 19. Jahrhunderts die Entwicklung von Theorien des ›subjektiven Sehens‹, die Jonathan Crary als eine Voraussetzung für die massenhafte Verbreitung visueller Illusions- und Unterhaltungsangebote in der modernen Medienkultur beschreibt (vgl. Crary, *Techniques* 67–97). Am Ende von *Fleur-rouge* erscheint jener Nachbild-Effekt sodann als Beweis, dass die Erzählung einen bildlichen Eindruck der ›Fremde‹ kreieren konnte, der den von den modernen optischen Medien erzeugten Stimulationen ähnlich ist. Der Sehvorgang des Erzählers wird als Projektion von Eindrücken auf die Fläche der »beweglichen Flammen« (35) geschildert, was zum einen auf den beweglichen Rauch der Laterna Magica-Vorführungen anspielt und zum anderen die Bildsprache prominenter Wahrnehmungslehren des 19. Jahrhunderts aufruft: Sehen ist kein passiver Vorgang des Empfangens von Eindrücken nach dem Camera Obscura-Modell mehr, sondern ein Projektionsvorgang des Geistes nach dem Laterna Magica-Modell, bei dem abhängig von äußerer Stimulationen visuelle Erscheinungen im Bewusstsein erzeugt werden (vgl. Crary, *Techniques* 67–97). Der Schluss von Möllhausens Erzählung lässt damit assoziative Verbindungen zu Theorien der visuellen Wahrnehmung zu, die auch im Kontext der entstehenden Populärkultur und ihrer Visualisierungsschübe von großer Bedeutung waren.

Auf mehreren Ebenen hebt die Rahmenhandlung von *Fleur-rouge* damit die ›Bildlichkeit‹ der Erzählung hervor und weist mediale Visualisierung als implizites Thema des Textes aus, das zudem auf den Kontext der Journalkultur verweist. Von der Auseinandersetzung mit der Rolle des Erzählers als moderne Unterhaltungstechnik, über die Evokation der kolonialistischen Objekt-Symbolik und der damit verbundenen Blick- und Machtstrukturen, bis hin zur Darstellung des Erzählaktes als visuelle Suggestion durch die impliziten intermedialen Bezüge auf optische Medien wie die Laterna Magica erzeugt Möllhausen eine medienreflexive Perspektivierung seiner Erzählung, die ihr Bedeutungspotential und die Art und Weise ihrer Rezeption beeinflusst. Der Autor demonstriert auf diese Weise, dass ihm die medienkulturellen Entwicklungen seiner Zeit im Allgemeinen und die Konventionen der Darstellung des Fremden im Speziellen durchaus bekannt sind, und dass er diese publikumswirksamen Muster zwar ebenfalls aufgreift, zugleich aber literarisch in selbstreflexiver Form zur Darstellung bringt.

4.6 Europäische Eroberungsfantasien in der Binnenhandlung

Wie eine unterhaltende Erzählung im Populärkulturkontext, die den amerikanischen ›Wilden Westen‹ zum Thema hat, aussehen kann, demonstriert Möllhausen sodann in der Binnenerzählung, d.h. der Geschichte Chatillons, welche die eigentliche Handlung von *Fleur-rouge* darstellt. Wie bereits erwähnt kreist die Erzählung primär um das Verhältnis Chatillons zur namensgebenden Indianerfrau *Fleur-rouge*, das letztendlich auf eine Hochzeit hinausläuft. Kurz nachdem beschrieben wurde, wie der Protagonist mit seinen zwei Trapper-Kameraden durch die Lande zieht, mitgebrachten Whisky aus Furcht vor den Indianer an verschiedenen Stellen vergräbt und letztlich ein Lager in einem Biberdorf aufschlägt, verlagert sich der Fokus sogleich auf die erste Begegnung mit der Indianerin. Dabei wird sofort auf den Motivkomplex der Jagd und Eroberung Bezug genommen, den bereits die Rahmenhandlung einführte. Denn zuerst erblickt Chatillon das »Medicinpferd« (13) der Indianerin und beginnt, sich wie in einer Jagdsituation an dieses anzuschleichen. Dabei wird seine Handlungsfähigkeit und Kontrolle über die Situation durch eine Betonung der Stärke seiner Augen ausgedrückt: »nur die Augen arbeiteten sicher und schnell, daß ich heute noch nicht begreife, wie es mir gelang, Alles ringsum auf einmal so genau aufzufassen« (13). Nach der Musterung des Pferdes teilt sich sein Blick und erfasst die Indianerin ebenso: »Mit dem einen Auge hatte ich kaum den kleinen Medicinmustang entdeckt, als das andere auch schon auf dem zu demselben gehörigen Reiter oder vielmehr der Reiterin haftete, die hoch oben auf dem Abhang lauerte, die spähenden Blicke dahin gerichtet, wo unsere Pferde grasten« (13).

Chatillon scheint volle Kontrolle über die Situation zu haben, da er sowohl das Pferd als auch die Frau im Blick hat, während er selbst ungesehen bleibt. »Jetzt befand sie sich [...] in meiner Gewalt« (13-14), bemerkt der Trapper in seiner Erzählung über seinen Vorteil in dieser Situation und verdeutlicht damit den Nexus von visueller Kontrolle und einem Besitzanspruch, der sowohl sexuell als auch kolonialistisch motiviert ist. *Fleur-rouge* als Objekt des *male gaze* (vgl. Mulvey; Gammie/Marshment, »Introduction« 5-6), der in diesem Fall mit dem *imperial gaze* verbunden ist, wird Opfer einer männlichen Eroberungsfantasie, die zudem auf die territoriale Eroberung Amerikas durch weiße Siedlerinnen und Siedler zurückverweist. Obwohl das Mädchen zunächst durch einen Pfeilschuss kenntlich macht, dass auch sie den Eindringling gesehen hat, verliert sie jene Handlungsfähigkeit kurz darauf noch im selben Absatz wieder. Denn der Trapper bemächtigt sich nun des Pferdes, welches er sodann mit einem Messer bedroht und schützend vor sich stellt. Eine Illustration ist dieser Szene vorangestellt und zeigt die Situation, noch bevor der Text sie eintreten lässt (Abb. 8). Der Vordergrund wird von Chatillon sowie dem indianischen Mustang ausgefüllt. Letzteren mit einer Hand am Maul festhaltend und in der anderen Hand das erhobene Messer auf ihn richtend er-

scheint der Trapper als beherrschender Akteur der dargestellten Handlung. Fleur-rouge ist im Hintergrund des Bildes sichtbar und ihre Körperhaltung verrät einerseits ihre Erschütterung über den von ihr beobachteten Vorgang und andererseits eine Geste des Ergebens.

Abb. 8: Die erste Konfrontation



Illustration von »G.B.« in *Trowitzsch's Volkskalender*, Jg. 43, 1870,
S. 61.

Das Bild im Zusammenspiel mit der Beschreibung der Szene bringt das Machtgefälle in der Beziehung zwischen Fleur-rouge und Chatillon zum Ausdruck. Mit dem Messer als phallischem Instrument maskuliner Dominanz und seinen auf die Indianerin gerichteten Augen ist der Trapper klar als Sieger der kurzen Konfrontation markiert. Zugleich verweist das Messer, wie Grant McAllister in Bezug auf *Emilia Galotti* vorschlägt, ebenso symbolisch auf Schrebinstrumente wie Federn oder Stifte, da der Akt des Schreibens als künstlerisches Schaffen tradition-

nell als männlich konnotierter Vorgang, der mit symbolischer Gewalt verbunden sein kann, aufgefasst wurde (vgl. McAllister 396-412). Schreiben erscheint so als das ›Sich-Einschreiben‹ des männlichen Subjekts in eine bestehende symbolische Ordnung. Chatillons prominent und bildlich in Szene gesetzte Verwendung des Messers markiert ihn damit erneut als (fiktiven) Schöpfer der von Möllhausen geschriebenen Geschichte und zeigt an, dass es sich bei dem Erzählten um einen aus spezifisch männlicher Perspektive geschaffenen Weltentwurf handelt. Fleur-rouge ist in dieser Konstellation die *Beschriebene*, d.h. Objekt und Gegenstand der männlich-weißen Wirklichkeitskonstruktion im Schreiben. Folgerichtig ist es Chatillon gleichsam als Belohnung für den Triumph sodann vergönnt, die Indianerin zum ersten Mal genauer anzusehen:

Von ihrem scharlachfarbigen Rock, der hellblauen Jacke, den bunten Gamaschen und Mokassins, Alles reich gestickt mit Perlen behangen mit Messingschellen, will ich gar nicht sprechen, aber in ein braunes Gesicht schaute ich, wie ich vorher und nachher nie ein zweites gesehen. Sacre-mille-Diables, die Haut wie Atlas, Zähne so weiß, als hätte sie dieselben als Pathengeschenk von einem Luchs erhalten; nichts von vorstehenden Backenknochen, breitem Mund oder zottigem Haar! Alles glatt, sauber, zierlich – und erst die Augen und die Cluth und die Angst, die aus denselben sprühten! (16-17)

Möllhausen legt seinem Erzähler hier ein Paradebeispiel einer Beschreibung in den Mund, in der ein weiblicher Körper im Stil einer Ekphrasis in einzelne Segmente fragmentiert wird (vgl. McAllister 402).¹⁷ Im Detailblick auf die äußere Erscheinung Fleur-rouges äußert sich das fetischisierende Begehrten des Trappers, das im Sinne des *imperial gaze* erneut sowohl sexuell als auch kolonialistisch konnotiert ist. Mit den reich verzierten Gamaschen, Mokassins, der Jacke und dem Rock stehen zunächst wieder Objekte im Zentrum des Blicks, der damit auf den bereits in der Rahmenhandlung präsenten Objektfetisch des Kolonialismus verweist. Sodann gerät Fleur-rouges Gesicht in den Fokus der Aufmerksamkeit und wird gerade deswegen als besonders anziehend beschrieben, weil es eben *nicht* den gängigen Indianer-Klischeses von ›vorstehenden Backenknochen, breitem Mund oder zottigem Haar‹ (17) entspricht, sondern nach europäischer Norm als »glatt, sauber, zierlich« (17) erscheint. Indem er ihre Ähnlichkeit mit europäischen Schönheitsidealen hervorhebt, betont der Erzähler, dass eine Eingliederung der Indianerin in seine eigene Kultur möglich ist. Denn wie in populären ›exotischen‹ Erzählungen der Zeit üblich, kann eine versöhnliche Haltung gegenüber den Indianern auch hier nur dann eingenommen werden, wenn diese als zur Anpassung an westliche Normvorstellungen fähig eingeschätzt werden (vgl. Janeck 205-11).

¹⁷ Zu diesem Motiv der ›Fragmentierung‹ des weiblichen Körpers vgl. auch Werner.

Der erste Wortwechsel zwischen den beiden untermauert noch einmal den Besitzanspruch, den Chatillon bereits seit dem Moment des ersten Anblicks an Fleur-rouge zu haben glaubt. »Her mit dem guten Wort! rief ich so Vertrauen erweckend aus, wie es in meinen Kräften stand, und dann nimm Dein Pferd, wenn Du es nicht vorziehest, das Pferd samt Deiner hübschen Person als mein Eigenthum zu erklären!« (17), lauten seine ersten Worte an das Mädchen. Kurz darauf folgt bereits, neben zahlreichen Liebkosungen ihrer Haare und ihres Gesichts, mit der Frage »Willst Du mit mir ziehen und meine Frau werden?« (18) der Heiratsantrag Chatillons, dem wenig mehr als die konflikthafte Auseinandersetzung um das Pferd vorausgeht. Ganz im Sinne von Rousseaus Beschreibung der romantischen Beziehung zwischen Mann und Frau als Kampf, in dem es einen Sieger und eine Besiegte gibt (vgl. Weigel 130), besiegt die angebotene Heirat hier die Eroberung Fleur-rouges nach einer nur kurzen Machtprobe. Dass die Indianerin sich dabei freiwillig besiegen lassen hat und seinem Antrag durchaus positiv gegenübersteht, bezweifelt Chatillon dabei in keiner Weise. Beständig interpretiert er jegliche Reaktionen des Mädchens und legt sie dabei in einer Weise aus, die seinem Zweck entgegenkommt. So schien er zu bemerken, dass sie ihn »mit besonderem Wohlwollen betrachtete« (18), sieht eine »freundliche[] Zuneigung« (18) in ihren Augen und schwört: »wenn in ihrem Ausdruck nicht schon eine halbe Zustimmung lag, lägt die ganze Natur mit Allem, was d'rüm und d'ran hängt« (18).

Die männliche, kolonialistische Perspektive des Trappers ist die einzige Quelle, aus der die Leserinnen und Leser die Reaktionen der Indianerin erfahren. Die Ehe erscheint aus dieser Sicht bereits als besiegt, ohne dass eine aktive Zusage von Fleur-rouge notwendig wäre. Ähnlich wie von Weigel in Bezug auf die diskursive Konstruktion von Weiblichkeit im 19. Jahrhundert im Allgemeinen nachgewiesen, existiert Fleur-rouges Subjektivität nur als Effekt eines männlichen Diskurses: »[s]ie konstituiert sich als Funktion in der Reflexion des Mannes über *sich* [Hervh. im Orig.]« (Weigel 137). Das weibliche und fremde ›Andere‹ erweist sich als Projektionsfläche für Sehnsüchte, deren Erfüllung bereits vorausgesetzt wird, ähnlich wie es in der Berichterstattung über Kolonien oder fremde Länder in der illustrierten Presse der Fall war (vgl. Weigel 139). Zusammen mit ihrer letztendlich erfolgenden Ehezusage berichtet Fleur-rouge allerdings auch von der Gefangenschaft der beiden Kameraden des Trappers, sodass diesem vor der glücklichen Heimführung seiner Braut noch eine Bewährungsprüfung bereitet ist. Zweifel an der Wahrheit ihrer Aussagen bestehen bei Chatillon nur eine kurze Zeit lang, wie er darlegt: »Anfangs sträubt ich mich wohl etwas, die Geschichte zu glauben, [...] aber das dauerte nur so lange, bis ich ihr noch einmal in die schwarzen Augen geschaut hatte, dann aber wußte ich, daß jede einzelne Silbe ihrer Behauptung so wahr sei, wie'n Vers aus dem Katechismus« (19). Die Frau erscheint ihm als problemlos ›lesbar‹ und nicht der Verstellung fähig. Möllhausens Erzähler perpetuiert hier eine in der abendländischen Kultur tradierte, patriarchalische Form der kulturellen Konstruktion von

Geschlecht, die Frauen die Fähigkeit abspricht, eine Distanz zwischen ihrer Innerlichkeit und dem nach außen hin Sichtbaren zu schaffen, und davon ausgeht, dass deshalb die ›wahren Emotionen‹ einer Frau, etwa im Falle des Errötens, dem männlichen Betrachter stets sichtbar seien (vgl. Doane, »Masquerade« 43–50; Weigel 137–39).

So verdeutlicht also bereits die erste Begegnung zwischen Chatillon und Fleur-rouge, dass die Erzählung bei der Darstellung der Konfrontation zwischen Weißen und Indianern (in diesem Falle eine »Dacotah«) nach den selben Mustern verfährt, die auch für die Berichterstattung über das ›Fremde‹ in der illustrierten Presse prägend sind. Während die Erzählung durch ihre Inszenierung sexueller und kolonialer Machtverhältnisse als Kolonialfantasie im Sinne Zantops zu verstehen ist (vgl. Zantop 2–9), verweist die zentrale Bedeutung von Visualität und Blickverhältnissen in dieser Szene ebenso auf den Publikationskontext des illustrierten Kalenders und Möllhausens charakteristische, auf das Optische fixierte Schreibweise. Die Interaktion zwischen dem Trapper und der Indianerin läuft, wie gezeigt wurde, zunächst als Situation eines Zweikampfes ab, bei dem die ›guten Augen‹ Chatillons, deren Stärke wiederholt betont wird, diesem zum Sieg verhelfen. Sehkraft ist hier stets mit ›Potenz‹ in mehrfach konnotiertem Sinne verbunden. Die Auseinandersetzung ist ein Kampf ums Sehen und Gesehen-Werden, an dessen Ende die Festigung des in den Unterhaltungsmedien eingeübten imperialen Blickverhältnisses steht, in dem das weibliche und ethnische bzw. kulturelle ›Andere‹ als Schauobjekt zur Selbstaffirmation für ein europäisches Publikum herhalten muss. Dabei wird Fleur-rouge für Chatillon als ebenso ›les- und durchschaubar‹ dargestellt wie man fremde Kulturen in der Unterhaltungspresse porträtierte, indem man sie auf ›Naturnähe‹ und kulturelle Unterlegenheit festlegte. Neben dem Aufzeigen der Verknüpfung von symbolischer, visueller Dominanz und realen Machtansprüchen im kolonialen Diskurs demonstriert die Szene ebenso das Zusammenwirken von Bild und Text im Literaturteil des Kalenders, da die Illustration das Geschehen nicht nur vorwegnimmt, sondern auch zum Einüben und Normalisieren der eben angesprochenen Blickverhältnisse und Darstellungsmuster beiträgt und die in diesen implizierten Machtstrukturen verdeutlicht.

Der Fokus der Erzählung verschiebt sich sodann auf die Rettungsaktion, in der Chatillon seine zwei Kameraden befreit. Zuerst bemächtigt sich der Trapper seines Gewehrs, sodass er den Versuch eines Dacotah-Indianers, in sein Lager einzudringen, erfolgreich abwehren kann. Wieder hilft ihm hier seine besonders gut ausgeprägte Sehkraft, die ihn aufs Genaueste zu Zielen befähigt, zum Erfolg: »Ich zielte lang und bedächtig; das roth angestrichene Gesicht bot mir 'ne prächtige Scheibe, – [...] und als dann endlich der Schuß krachte, da sank mein Freund Dacotah zusammen, als wär's nur'n Bündel Lederflicken gewesen« (22). Im Erzählen über den Zielvorgang manifestiert sich ein weiteres Mal die assoziative Verknüpfung von Sehkraft und Gewaltpotential. Dabei wird die Bemalung des Indianers, die hier

auch Ausdruck kultureller ›Andersartigkeit‹ ist, auf polemische Weise als Nachteil im Kampf beschrieben. Ähnlich wie bei der Konfrontation mit Fleur-rouge scheint es hier erneut die deutlich markierte Sichtbarkeit und ›Lesbarkeit‹ des ›Anderen‹ zu sein, die zu seiner Unterlegenheit führen, da ihm, im Gegensatz zum weißen Europäer, die Fähigkeit zum Verbergen oder Verstellen abgesprochen wird.¹⁸ Durch Hautfarbe und Bemalung aus weißer Perspektive deutlich auf ›Sichtbarkeit‹ festgelegt, ist der Indianer Opfer eines unaufhaltbaren weißen Blicks, dessen Resultat ebenso wie in der Rahmenhandlung die Reduzierung zum Objekt ist: der »Dacotah« wird nach seiner Tötung mit einem »Bündel Lederflicken« (22) verglichen.

Diese kurze Szene macht an dieser Stelle der Erzählung unmissverständlich deutlich, dass Chatillons Begegnung mit den Indianern auf eine gewaltsame Konfrontation hin angelegt ist und ein Indianer-Leben für ihn nur sehr wenig Wert besitzt, es sei denn, der oder die ›Fremde‹ lässt sich, wie etwa im Falle Fleur-rouges, zur Assimilation an seinen Weltentwurf bewegen. In Vorbereitung seines Plans gräbt Chatillon nun zuerst die zuvor verscharerten Whisky-Fässer aus und begibt sich sodann in die Nähe des Dacotah-Lagers, wo er die entmenschlichende Beschreibung der Indianer fortsetzt: »Es waren ihrer vierzehn, und lauter Gestalten, Sacre-mille-tonnerre! als hätte sich eine Gesellschaft bemalte Teufel aus der Hölle dorthin verirrt gehabt« (24). Die kulturelle Praxis der Bemalung wird weiter dämonisiert, sodass seine Beschreibung an die Darstellungen fremder Völker in illustrierten Zeitschriften erinnert, in denen stets ein höchstmöglicher Grad an schockierender ›Andersartigkeit‹ zur Unterhaltung des Publikums zu zeigen versucht wurde (vgl. Gebhardt 523-29). Die Dacotahs, so gibt der Erzähler zu verstehen, seien nicht auf der selben Kulturstufe einzuordnen wie die weißen Trapper.

Dies verdeutlicht auch die Beschreibung ihrer Reaktion auf Chatillons sodann erfolgenden Versuch, zur Rettung seiner Kameraden zunächst Interesse an einem Warentausch vorzutäuschen, indem er seinen Whisky als Tauschware anbietet. Da die Indianer kein Interesse an einem ehrlichen Tauschgeschäft zu haben scheinen, liegt auf beiden Seiten eine Täuschungsabsicht vor. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass die Dacotahs, wie oben bereits angesprochen, aus der Sicht Chatillons zu keiner Täuschung fähig sind: »Scheinbar stimmten sie [die Indianer – W.B.] indessen zu; [...] aber während sie dies thaten, blitzte schon eine unbezähmbare Gier aus ihren Augen. [...] Lächerlich war es dabei, wie sie sich bemühten, immer noch einen Schein von Vorsicht zu beobachten [...]« (25). Aus der Perspektive des Trappers sind die Indianer lesbar wie ein offenes Buch und jeder Versuch, ihre wahren Absichten zu verbergen, erscheint als eine schlecht gespielte Komödie. Ganz anders verhält es sich allerdings bei Chatillon selbst und seinen Kollegen:

18 Zur in den Postcolonial Studies intensiv diskutierten ›Sichtbarkeit‹ von Andersartigkeit vgl. etwa Frantz Fanons einflussreichen Essay »The Fact of Blackness« (vgl. Fanon).

Sie fragten mich nämlich, ob ich beim Bauen der Hütte behülflich gewesen wäre, und als ich dies verneinte, stellten sie mich meinen Kameraden gegenüber, um aus unserm Benehmen zu ermessen, ob wir bekannt miteinander seien oder gar zusammen gehörten. Sie erreichten denn auch weiter nichts, als daß Baptist, Lewis und ich die Achseln zuckten, uns gegenseitig stumm und kalt in die Augen schauten, worauf ich, um die Täuschung zu vervollständigen, mich mit allen Zeichen der größten Bewunderung Fleur-rouge zuwendete und zu verstehen gab, daß ich noch nie in meinem Leben solch unvergleichlich schöne Squaw gesehen habe. (25)

Im direkten Kontrast zur Schmierenkomödie der Indianer betont Chatillons Erzählung das meisterhafte Schauspieltalent, das den weißen Trappern innwohne. Im Geschlechter- und Kolonialdiskurs der abendländischen Kultur spätestens seit der Aufklärung wurde den Frauen und den sogenannten ›Wilden‹, d.h. als kulturell ›unterentwickelt‹ wahrgenommenen Völkern, die Fähigkeit zur Verstellung häufig in ähnlicher Weise abgesprochen, da diese als zu ›naturnah‹ galten, um eine Distanz zwischen ihrem ›Innersten‹ und ihrer äußeren Fassade schaffen zu können (vgl. Weigel 118-42).¹⁹ Diese exotisierende Zuschreibung konnte dabei auch im positiven Gewand daherkommen, verriet sie doch die Sehnsucht nach einem verlorenen geglaubten ›Naturzustand‹ der Aufrichtigkeit und Authentizität. In dieser Szene der Erzählung dient die Kontrastierung von gelingender und scheiternder Verstellung dem Trapper allerdings primär zur Distinktion. Europäische, männliche Rationalität und Klugheit führen aus Chatillons Sicht letztlich zum Sieg über die ›undisziplinierten Wilden‹.

Als einen seiner Hauptkritikpunkte an ›indianischem Verhalten‹ führt der Erzähler sodann die Disziplin- und Maßlosigkeit, die sich ihm zufolge schon in den kaum verborgenen »gierigen Augen« der Dacotahs ankündigten, im letzten Teil der Erzählung weiter aus. Die als notorisch unehrlich beschriebenen Dacotahs fesseln trotz seiner scheinbar freundlichen Absicht den Trapper Chatillon und machen sich rücksichtslos über den mitgebrachten Whisky her. Dies aber ist nicht allein Teil des Befreiungsplans des Protagonisten, sondern gibt diesem auch Anlass dazu, seine entmenschlichende Beschreibung der Dacotahs auf ihren Höhepunkt zu treiben. Kurz nachdem sich der Häuptling kurz in einer Maßreglung des Trinkprozesses versuchte, heißt es:

Nunmehr aber war er nicht länger im Stande, die thierische Gier seiner Genossen zu zügeln; wie hungrige Wölfe auf ihre Beute, so stürzten sie über die Behälter her; kein Laut wurde dabei gesprochen, und in weniger Zeit, als ich gebrauche, es Euch zu schildern, kauerte Jeder abgesondert von den Andern, mit langen Zügen den unverfälschten Whisky in sich hineintrinkend. [...] Nein, das war kein Trinken mehr, das war ein Schlingen, und so nachsichtig und freundlich ich sonst auch

¹⁹ Vgl. hierzu auch Doane, »Masquerade« 43-50.

immer über die Wilden gedacht habe, in jener Stunde widerten sie mich an, wie eben so viele unvernünftige Bestien. (27-28)

Die Dacotahs werden in der Beschreibung Chatillons zu tierähnlichen Kreaturen herabgestuft. Ihr Trinken dient aus dieser Sicht allein der Befriedigung ›animalischer‹ Bedürfnisse und ist in keinen sozialen Sinnhorizont mehr eingebunden, was auch durch die Absenz von Sprache oder Konversationen verdeutlicht wird. Der beschriebene Ekel des Erzählers erinnert dabei an Berichte über Grausamkeiten und Kuriositäten aus der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts, in denen ›fremde Völker‹ und indigene Kulturen u.a. als maßlos und triebhaft dargestellt wurden, sodass sich das westliche Publikum am in Wort und Bild präsentierten ›Exotischen‹ und Ekelerregenden ihrer Lebenswelt ergötzen konnte (vgl. Gebhardt 523-29). Die Indianer-Darstellung der Erzählung perpetuiert damit gängige Repräsentationsmuster und behauptet eine kulturelle Rückständigkeit der sogenannten ›Wilden‹, die im Kolonialdiskurs eine Legitimation von Besitz- und Machtansprüchen unter dem Deckmantel der intendierten Herbeiführung ›kultureller Besserung‹ ermöglichte.

Sinken die Dacotahs beim ersten Trinken aus Chatillons Sicht bereits zu Tieren herab, geht ihr sozialer Zusammenhalt sodann gänzlich zu Bruch. Gelang es dem Häuptling zu Beginn noch, den größten Anteil des Whiskys für sich zu reservieren, wird ihm schon bald das Fass entrissen, sodass das Gelage fortgesetzt werden kann (28). Eine derartige Auflösung bestehender Hierarchien und Sozialstrukturen dürfte von den Leserinnen und Lesern von Trowitzsch's *Volkskalender* als Merkmal eines ernstlichen ›Kulturmangels‹ interpretiert worden sein. Das hemmungslose Trinken nimmt immer dramatischere Züge an:

Man muß dergleichen gesehen haben, um es zu glauben, und heute noch schaudert mir die Haut, wenn ich daran denke. Die dreizehn Männer bildeten im vollen Sinne des Wortes einen Haufen brauner menschlicher Glieder, die sich so eng durcheinander wanden, daß man die einzelnen Gestalten gar nicht von einander zu unterscheiden vermochte. Ich selbst sah nur ausgestreckte bewaffnete Arme, die sich hoben und senkten, unbekümmert darum, wohin sie trafen [...]. (30)

Die Dacotahs verschmelzen in dieser Beschreibung zu einem scheußlichen Gebilde, dem keine Menschlichkeit mehr zugesprochen werden kann. Als »ein Haufen Glieder« verlieren sie sowohl Individualität als auch Subjektivität und lassen sich nur noch als Kollektiv beschreiben, wie es in populären Kolonialberichten, die ganze Völker auf exotisierende und generalisierende Weise charakterisierten, ebenso üblich war (vgl. Bachmann-Medick 184-92). Die Verschmelzung der Gestalten lässt im Sinne Michail Bachtins einen ›grotesken Körper‹ entstehen, der sich in einem transitorischen Zustand zwischen Tod und Leben befindet (vgl. Bakhtin 18-46). Denn die Indianer fügen sich im Rausch teils tödliche Verletzungen zu, ohne

darüber reflektieren zu können. Das Groteske verortet die Darstellung des Gelages in der Tradition einer von Bakhtin als »karnevalessk« beschriebenen Gegenkultur, die der auf das Rationale fixierten europäischen Kultur der Aufklärung antagonistisch gegenübersteht (vgl. Bakhtin 8-46). Die Indianer werden so als verdrängtes ›Anderes‹ der westlichen Zivilisation lesbar, das in diesem Fall Entsetzen auslöst und im populären Amerikadiskurs des 19. Jahrhunderts in dieser Form häufig präsent ist. Auch anhand dieser Darstellung wird sichtbar, wie sich im *imperial gaze* aus psychoanalytischer Sicht die Sehnsucht nach dem vor-zivilisatorischen ›Naturzustand‹ und die Angst vor diesem unkontrollierbaren Unterbewussten überlagern, sodass das ›Andere‹ zwecks der Stärkung der Subjektposition der Betrachterinnen und Betrachter bzw. Rezipientinnen und Rezipienten letztlich auf deutlich markierte Inferiorität festgelegt wird (vgl. Kaplan xviii).

Chatillons Beschreibung wird auch hier von einer Illustration begleitet (Abb. 9). Dargestellt sind die Dacotahs im Kampf um das Fass, rauend ineinander verkeilt und mit Messern, Tomahawks und Speeren aufeinander einstechend. Das Bild ist auf der rechten Hälfte der Doppelseite zu finden und unterstützt die bildliche Imagination jener Vorgänge, die auf der linken Hälfte der Doppelseite im Text geschildert wurden. In der Tradition des von Lessing formulierten Darstellungsideals des »fruchtbaren Augenblicks« ist ein Moment dargestellt, der für die Betrachterinnen und Betrachter eine Bewegung erahnen lässt, ohne dass diese tatsächlich stattfindet (vgl. Lessing 115-29). Hier wirkt zudem die sprachliche Beschreibung unterstützend und verleiht der Illustration, die der Vorstellungskraft eine Möglichkeit der Verbildung der Geschehnisse anbietet, Leben und Dynamik.

Dabei ist festzuhalten, dass im Bild kein einziger Körper vollständig abgebildet ist. Vielmehr ist im Sinne der Beschreibung Chatillons ein Konglomerat fragmentierter Glieder zu erkennen, das den Verlust des ganzheitlichen Subjektstatus der Indianer unterstreicht. Die »lange[n], blutende[n] Schnittwunden« (30), von denen hier die Rede ist, legen zudem nahe, dass jene Fragmentierung der Körper durchaus auch als eine wortwörtliche verstanden werden kann. So wie bei der von Mulvey beschriebenen fetischistischen Skopophilie oder der geschlechtlich kodierten Ekphrasis ein männlicher Blick vorherrscht bzw. inszeniert wird, der weibliche Körper metaphorisch in Einzelteile zerlegt, lädt die Illustration zu einem imperialen Sehen ein, das eine aus psychoanalytischer Sicht fetischisierende Fragmentierung des Betrachteten, in diesem Fall das zugleich faszinierende und bedrohliche ›Fremde‹, ebenso zulässt (vgl. Mulvey; McAllister 402; Werner). Die bildliche Darstellung der trinkenden Indianer im Kalender wird so als ihre Inszenierung für den zugleich begehrenden und beherrschenden europäischen Blick erkennbar.

Als besonders hervorgehoben erscheint ein Indianer in der rechten oberen Bildmitte, der im Begriff ist, einen Speer in sein Auge versenkt zu bekommen, sollte sich die statische Szene in Bewegung setzen. Den Betrachterinnen und Betrachtern ist die Imagination dieser Blendung selbst überlassen. Trowitzsch's *Volksskalen-*

Abb. 9: *Der Kampf um den Whisky*



Illustration von »G.B.« in *Trowitzsch's Volkskalender*, Jg. 43, 1870,
S. 75.

der bedient damit zum einen das auf Gewalt und Blutvergießen fixierte Unterhaltungsbedürfnis, das man dem Publikum häufig unterstellte. Zum anderen kommt der Augen-Symbolik eine besondere Signifikanz zu, da Machtstrukturen innerhalb der Erzählung, wie oben dargelegt wurde, optisch codiert sind. Wenn also Châtillon sein besonders gutes Auge Potenz und Stärke verleiht, zeigt der Verlust des Sehsinns bei diesem Indianer im Umkehrschluss einen Machtverlust auf Seiten der Dacotahs an. Sie erinnern damit an jenen greisen Ottoe-Indianer aus der Rahmenhandlung, dessen Augen geschlossen blieben, sodass er als Objekt der Betrachtung für den sinnierenden Erzähler herhalten konnte. Ebenso verliert der Dacotah in der Illustration gerade die Fähigkeit, Subjekt eines Blickes zu sein, und wird so ausschließlich zum Objekt fremder Blicke.

Die auf diese Weise symbolisierte gänzliche Entmachtung der Dacotahs ist nach dem Saufgelage evident. Entweder schlafend oder aber versehentlich getötet können sie gegen die Flucht der gefangenen Weißen keinen Widerstand mehr leisten. Schlüssel zu dieser Flucht ist selbstredend Fleur-rouge als zentrale Figur, über die in der Erzählung eine Versöhnung des Indianischen und Europäischen angedeutet ist. Bereits während des Gelages hatte sie die Gefangenen vor einem wütenden Angriff des Häuptlings – ihres Vaters – geschützt. Die dazugehörige Illustration zeigt die Indianerin mit erhobenen Händen zwischen den Gefangenen und ihrem angreifenden Vater (Abb. 10). Vor dem schwarzen Hintergrund erscheint ihr Kopf dabei von einem weißen Lichtschein umgeben, sodass die Abbildung an eine christliche Heiligendarstellung erinnert. Folgerichtig beschreibt Chatillon alle dem Saufgelage folgenden Handlungen Fleur-rouges als einen Ausdruck von »christliche[m] Gefühl« (32), das ihr trotz ihres Heidentums innenwohne. Die symbolische ›Christianisierung‹, die der Erzähler hier vornimmt, ist Teil der Aneignungsstrategie, im Zuge derer er die Indianerin – und damit symbolisch das ›Fremde‹ – in die eigene kulturelle Sphäre hintüberzieht. Denn in Fleur-rouge, die, wie er darlegt, »in ihrem süßen Herzen neben der Gefügigkeit eines Kindes, den Muth und die Berechnungsgabe eines erfahrenen Mannes barg« (32), hat der Text das Potential einer Harmonisierung des Indianischen und des Europäischen von Beginn an angelegt. Sie befindet sich laut der Beschreibung Chatillons zwar im kindlichen ›Naturzustand‹, der mit den ›Wilden‹ assoziiert wird, sei aber auch zu intellektuellen Leistungen fähig, was ihre neu gewonnene Fähigkeit der Verstellung gegenüber ihrer Dacotah-Verwandtschaft während der Konfrontation mit Chatillon bereits andeutete. Die Figur macht von der ersten Begegnung mit dem Trapper an eine Entwicklung durch, im Zuge derer sie scheinbar jene Selbstreflexivität und Berechnungsgabe erwirbt, die im Kolonialdiskurs sonst für weiße Europäer reserviert ist.

Fleur-rouges Eroberung durch Chatillon wird durch ihr Lösen der Fesseln der Gefangenen und die nochmalige Einwilligung, mit ihnen zu ziehen, besiegelt. Die letzte Illustration der Erzählung verbildlicht den Aufbruch der Trapper (Abb. 11). Während im Vordergrund die entweder toten oder sturzbetrunkenen Indianer abgebildet sind, befinden sich in der Bildmitte bereits die gesattelten Pferde nebst einem der sie führenden Kameraden, und schließlich im Hintergrund und visuellen Zentrum der Darstellung Chatillon und Fleur-rouge, wie sie Seite an Seite aus der Szene reiten. Chatillon führt dabei eine wegweisende Geste aus, was seine führende und dominierende Rolle in dieser Beziehung unterstreicht. Am Ende der Erzählung betont der Trapper erneut den überaus glücklichen Charakter der kurz darauf geschlossenen Ehe. Diese ging mit einem dauerhaften Frieden zwischen den Weißen und den Dacotahs sowie einer baldigen Versöhnung von Fleur-rouge und ihrem Vater einher. Allerdings bleibt die Ehe kinderlos und das glückliche Ende wird vom Tod Fleur-rouges an »Blättern« nach zwölf Jahren überschattet,

Abb. 10: *Fleur-rouge als Schutzenjel*

Illustration von »G.B.« in Trowitzsch's Volkskalender,
Jg. 43, 1870, S. 73.

sodass das Erzählen in einem melancholischen Ton und mit jener bereits zitierten Endreflexion des Rahmenerzählers ausklingt.

Letztlich wird die Erzählung *Fleur-rouge* so als literarische Darstellung der symbolischen Eroberung des ›Fremden‹ durch seine Domestizierung lesbar. Das, wie häufig geschehen, als ›wilde Frau‹ personifizierte Amerika, so die Kernaussage, ließe sich durch die Aufnahme europäischen Einflusses in eine glückliche Zukunft führen (vgl. Weigel 123–24). Allerdings wird diese Botschaft, wie etwa Pfeiffer hervorhebt, dennoch auch in ihrer Ambivalenz dargestellt, da die im Text gezeigte tödliche Wirkung von importierten Krankheiten und nicht zuletzt die Gefahr des Alkohols auf die allmähliche vollständige Verdrängung der indianischen Kultur hinweisen (vgl. Pfeiffer, »New World« 177). Trotzdem zeigt die Erzählung, so

Abb. 11: *Der Aufbruch*

Illustration von »G.B.« in *Trowitzsch's Volkskalender*,
Jg. 43, 1870, S. 77.

etwa Grewling, einen »idyllic ideal type of German colonialism: through the voluntary submission of the native woman, the white man gains legitimate access to the foreign land« (Grewling 152). Deutlichster Ausdruck der Kolonialfantasie ist dabei die Ehe zwischen dem Trapper und der Indianerin. Die Gründung einer so-genannten »inter-racial family« (Grewling 173) ist laut Grewling ein häufiges Motiv in Möllhausers Werk und versinnbildlicht ein harmonisches Lösungsmodell für die Rassen- und Territorialkonflikte, das allerdings nur dann zu funktionieren scheint, wenn sich die indianische Frau dem Werte- und Kultursystem des weißen Mannes anpasst (vgl. Grewling 155-75). Auch wenn Chatillons Identität als durchaus ›hybrid‹ beschrieben wird, da er etwa »indianische[] Gamaschen und Mokassins« (5) trägt, deuten die Charakterisierung Fleur-rouges und der kolonialistische Ton des

Erzählens letztlich dennoch primär auf eine Festigung des europäischen Machtanspruchs als Hauptziel der Erzählung hin.

So bleibt festzuhalten, dass Möllhausen mit *Fleur-rouge* einen Text vorlegt, der die signifikanten Wechselbeziehungen seines Schreibens mit der illustrierten Presse, in welcher er veröffentlichte, deutlich nachweisbar macht. Die Erzählung, so lässt sich schlussfolgern, ist auf die Erwartungshaltung eines Publikums zugeschnitten worden, das an Illustrationen und Beschreibungen des ›Fremden‹ in den Massenmedien gewöhnt war und daher mit den etablierten Repräsentationsmustern der Zeit umzugehen wusste. Die Exotisierung des ›Anderen‹ geht nach diesen Darstellungsschemata mit seiner symbolischen Eroberung und Domestizierung Hand in Hand, die mit Hilfe einer kolonialen Fantasie erfolgen, die einen Nexus zwischen dem Weiblichen und dem ›Unzivilisierten/Wilden‹ behauptet (vgl. Weigel 118–42). Möllhausens Werk perpetuiert so eine Form des Umgangs mit dem ›Fremden‹ auf Basis einer Überzeugung von der Überlegenheit des ›Eigenen‹, die mutmaßlich ganz im Sinne des Publikums von *Trowitzsch's Volkskalender* unmittelbar vor der Reichsgründung war und dessen nationales Selbstbewusstsein stärkte. Dabei entwickelt die Erzählung sowohl eine Visualitätsmotivik als auch eine Form der Darstellung des ›Fremden‹, die sich ebenso wie die in den Text integrierten Illustrationen, die im intermedialen Verbund mit der Erzählung wirken, an den bildlichen und schriftlichen Darstellungsmustern der Unterhaltungspresse orientierten. Beide evozieren den imperialen Blick eines Publikums, das Selbstbestätigung und Herrschaftsfantasien aus der Betrachtung des ›Anderen‹ schöpft. Dass optische Medien und an diesen geschulte Erzählverfahren den Kontext des Textes darstellen, zeigt auch die äußerst signifikante Rahmenhandlung, in der das Erzählen in einen größeren medienkulturellen Zusammenhang gestellt und als visuelle Stimulation der Einbildungskraft der Leserinnen und Leser ausgewiesen wird. Möllhausens Text beweist damit entgegen gängiger Klischees über Unterhaltungsliteratur eine ausgeprägte Selbstreflexivität, die Ausdruck der Auseinandersetzung mit medialen Umbrucherscheinungen und namentlich dem tiefgreifenden Visualisierungsschub der Medienkultur am Ende des 19. Jahrhunderts ist.

4.7 Resümee

In diesem Kapitel wurde anhand einer Betrachtung der literarischen Amerikaimpressionen in einem Werk von Balduin Möllhausen der für die Journalkultur des späten 19. Jahrhunderts prägende Aushandlungsprozess der Bedeutungen von ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ näher untersucht. In den zu Massenmedien avancierenden Printmedien entwickelte sich ein kolonialer Diskurs, in dem fremde Länder und Kulturen zu Projektionsflächen für verschiedenste Sehnsüchte wurden, die von Alltagsflucht über die Lust am ›Exotischen‹ bis hin zu Besitz- und Eroberungs-

fantasien reichten und letztlich der Konstruktion einer deutsch-nationalistischen kollektiven Identität dienten. Als Unterhaltungsliteratur des sogenannten ›exotischen‹ Genres waren Möllhausens Texte Teil dieses Diskurses und partizipierten allein schon durch ihren Fokus auf ein im Verschwinden begriffenes, ›wildes und unberührtes‹ Amerika an den medialen Imaginationen der Fremde, die den sich in Abgrenzung zu seinem ›Anderen‹ vollziehenden Konstitutionsprozess eines machtfixierten, weiß-europäisch-männlichen Selbstverständnisses dokumentieren.

Möllhausens häufig beschriebener bildlicher Schreibstil konnte dabei durch eine medienhistorisch kontextualisierte Analyse u.a. auf die Interaktion des Autors mit der illustrierten Presse zurückgeführt werden. Denn hier etablierten sich Formen der Darstellung des ›Fremden‹, die insbesondere auf seine Visualisierung in Bild und Text setzten. Der dabei präsente imperiale Blick, der sich das ›Andere‹ im Prozess seiner visuellen Erschließung aneignet und seinem Machtanspruch unterwirft, ist ebenso in den Texten Möllhausens zu beobachten, die ähnlich wie die Journale um das ›Illustrieren‹ Amerikas bemüht waren und dies dabei stets auf Basis der Überzeugung von der Überlegenheit des Europäischen taten. Eine exemplarische Betrachtung der Erzählung *Fleur-rouge* im illustrierten Kalender der Berliner Firma Trowitzsch & Sohn hat gezeigt, wie sich die in den Printmedien etablierten Paradigmen der Darstellung des ›Fremden‹ in den Text einschreiben und dieser im intermedialen Kontext des Kalenders eine koloniale Fantasie entwickelt, die optisch kodiert ist und sich teilweise über Bild-Text-Intermedialität konstituiert.

Die Spannung zwischen ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ durchzog *Trowitzsch's Volkskalender*, der als ein Druckerzeugnis beschrieben wurde, das im volkstümlichen Anstrich daher kam und zugleich eine bildungsbürgerliche, preußisch-patriotische Ausrichtung zu erkennen gab. Möllhausens Erzählung lieferte dabei gerade jene Form der unterhaltenden ›Exotik‹, die zur Festigung des (prä)kolonialen Perspektivismus und imperialen Sehens im Kalender vonnöten war. In der Geschichte über den Trapper Chatillon und die Indianerin Fleur-rouge wird ein klares Macht- und Zivilisationsgefälle aufgebaut: der Europäer erscheint als intellektuell überlegen, geistesgegenwärtig und etabliert einen nie hinterfragten Besitzanspruch, während die Indianer als triebhaft, unzivilisiert und komplexeren Formen des kalkulierten Vorgehens gegenüber machtlos erscheinen. In der rücksichtslosen Eroberung der Indianerin durch den Trapper zeigt sich zudem ein auch in der Presse tradiertes Muster der Personifizierung und Versinnbildlichung im kolonialen Sinne begehrter Gebiete als weibliche Liebespartnerinnen, die sich dem Besitzanspruch eines männlichen Gegenübers zu beugen hätten. Dabei artikuliert der Text seine kolonialistische Macht demonstration nicht nur im Zusammenspiel mit zahlreichen Illustrationen, die bekannte Darstellungsschemata der illustrierten Presse aufgreifen. Er entwickelt auch eine Motivik des Sehens und der visuellen Wahrnehmung, die von eben diesen kolonialen Machtstrukturen geprägt ist und in der Gegen-

überstellung von Betrachtenden und Betrachteten das Verhältnis zwischen beherrschendem Subjekt und beherrschtem Objekt spiegelt, das die mediale Amerika- und Kolonialberichterstattung dieser Zeit mit Hilfe einer ähnlichen Symbolik perpetuierte.

Entgegen der geläufigen Annahmen über (›exotische‹) Unterhaltungsliteratur wurde in der Analyse allerdings auch sichtbar, wie sich Möllhausens Erzählung im Sinne des »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8–11) selbstreflexiv mit der Form der Wirklichkeitskonstruktion im illustrierten Kalender und zugleich mit seiner eigenen auseinandersetzt. Der eigentlichen Haupthandlung ist eine Rahmenhandlung vorgeschaltet, die nicht nur das Erzählen im Kontext der Populärkultur thematisiert, sondern auch die kolonialistischen Prämissen, auf denen dieses fußt, herausarbeitet und es so – ohne an dieser Stelle eine Autorintention zu unterstellen – einer potentiellen Kritik verfügbar macht. Zudem verweist die Rahmenhandlung auf eine bestimmte Konzeption des Erzählers an sich, der zufolge dieses nicht nur als durch visuelle Eindrücke inspiriert, sondern auch als visuelle Stimulation der Einbildungskraft einer an optische Medien gewöhnten Leserschaft begriffen wird. Auch in Möllhausens Text lässt sich somit ein selbstreflexives ›Medienwissen‹ nachweisen, das für eine Phase des Realismus charakteristisch ist, in der sich dieser in eine von Bildern dominierte Unterhaltungskultur eingebettet sieht und daher sein eigenes Verständnis von Wirklichkeitsdarstellung und Sinnerzeugung zunehmend hinterfragt.

