

2. Bilder im »goldenen Rahmen des Wortes«

Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle* in *Die Grenzboten*

Dass ein Text Wilhelm Raabes erster Untersuchungsgegenstand dieser Studie ist, scheint kaum verwunderlich. Die enorme Produktivität des Autors beim Verfassen für den periodischen Literaturmarkt bestimmter Erzählungen und Romane und seine Bereitwilligkeit bei der Veröffentlichung in der illustrierten Zeitschriftenpresse sind hinlänglich bekannt. So sah er sich als »alljährlich zu Markte ziehender Autor« (Parr, »Literaturbetrieb« 323), blieb mehreren für ihn lukrativen Publikationsorganen wie *Westermann's illustrierte deutsche Monats-Hefte* über Jahrzehnte hinweg treu und war sich seiner Position als Schriftsteller im »System der Massenmedien« (Günther, *Vorhof* 262) durchaus bewusst. Neben dieser Affinität zum Zeitschriftenmarkt sind es allerdings noch weitere, in Raabes spezifischem Verständnis von Realismus und dem literarischen Schreiben verborgen liegende Faktoren, die sein Werk sowohl für diese Studie als auch die an mediengeschichtlichen Transformationsprozessen interessierte Literaturwissenschaft im Allgemeinen zu einem prominenten Untersuchungsobjekt machen. Denn vor allem sein Spätwerk zeichnet sich zum einen durch eine stete und konsequente selbstreflexive Thematisierung des literarischen Schreibens und der Abbildung von Wirklichkeit aus. Zum anderen setzt es sich in vielfältiger Form mit der »radikalen Verwandlung der Lebenswelt im Zeichen beschleunigter Modernisierung« (Götsche, »Realismusverständnis« 20) auseinander und trägt damit zur literarischen Beobachtung gesellschaftlicher Veränderungsprozesse bei. So stellen auch für Raabes Texte die massenmediale Zirkulation von Wissen sowie die zunehmende Prominenz visueller Medien und der an diesen geschulten Wahrnehmungs- und Abbildungsparadigmen einen entscheidenden literaturgeschichtlichen Kontext dar und es gestaltet sich als gewinnbringende Aufgabe der Forschung, ihre vielfältigen Interferenzen mit diesem Kontext herauszuarbeiten.

Ein Text aus Raabes Werk, den man in der Vergangenheit vor allem auf seine kritische Auseinandersetzung mit Prozessen der Modernisierung und Industrialisierung hin befragt hat, ist auch der 1884 erschienene Roman *Pfisters Mühle*. Primäres Interpretationsraster für den Roman stellte zunächst die diesen auf der Handlungsebene prägende Umweltproblematik dar (z.B. Bayerl; Denkler; Limmer-

Kneitz; Thums). Fragen zum poetologischen Gehalt des Textes (z.B. S. Wilke) sowie seinem Umgang mit dem Themenkomplex der Erinnerung und der Bewahrung des Vergangenen beschäftigten die Forschung der letzten Jahrzehnte ebenso (z.B. Götsche *Zeitreflexion*; Tausch »Pfisters Mühle«).¹ Prominent besprochen wurde *Pfisters Mühle* auch in Natalie Mosers 2015 erschienener Monografie zu Raabes narrativ inszenierten Bilddiskursen. Hier erscheint der Roman durch seine Thematisierung von Bildern und der eigenen formalen Verfasstheit als Sammlung dem Emblem analoger, narrativ erzeugter Bild-Text-Kombinationen und Versuch der Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen des literarischen Erzählens, insbesondere bezüglich der Abbildbarkeit des Narrationsprozesses (vgl. Moser 203-17).

Die bei Moser sowie auch anderen vorherigen Interpretinnen und Interpreten im Mittelpunkt des Interesses stehende Bild-Thematik soll auch hier primärer Gegenstand der Untersuchung sein. Denn in auffälliger Deutlichkeit markiert Raabe in diesem Roman durch die leitmotivisch verwendete Frage »Wo bleiben alle die Bilder?«² (30), dass Bildlichkeit als ein zentrales Problemfeld des Textes zu verstehen ist. Die explizite und in diesem Fall geradezu exzessive Erwähnung des Bildes durch den Text zeigt an, dass dieser sich in Form einer intermedialen Reflexion (vgl. Rajewsky 78-180) zum Bild als konkurrierendes Zeichensystem in Beziehung setzt. Aber über die semiotische Differenz hinaus, die u.a. auch bei Moser im Zentrum steht, ist in die Auseinandersetzung des Romans mit dem Visuellen eine tieferliegende Reflexion grundlegender Veränderungen der Medienkultur sowie des literarischen Marktes im 19. Jahrhundert eingeschrieben. Bisher größtenteils vernachlässigt wurde nämlich die Einbindung des Romans in die periodische Presse sowie seine konkrete Erscheinungsform als Zeitschriftenvorabdruck. Ein mediengeschichtlich informierter Ansatz muss von der ursprünglichen Publikationsform des Werkes ausgehen und dieses als Teil einer entstehenden Kultur massenmedialer Unterhaltung begreifen. Das Bild avanciert in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Medium der sich konstituierenden Populärtultur, wodurch Raabes Thematisierung des Visuellen weit über die seit der Antike verhandelte Bild-Text-Differenz hinaus eine kritische Auseinandersetzung mit dem soziokulturellen Kontext seiner Literaturproduktion anzeigen.

1 Vgl. auch die Forschungsüberblicke in Parr, »Pfisters Mühle« 201 und Tausch, »Pfisters Mühle« 186-88.

2 *Pfisters Mühle* wird in diesem Kapitel nach der Braunschweiger Ausgabe der sämtlichen Werke Wilhelm Raabes (siehe Literaturverzeichnis) durch Angabe lediglich der jeweiligen Seitenzahl in Klammern zitiert. Auf ein Zitieren des Zeitschriftenvorabdrucks des Romans wird hier aufgrund der leichteren Nachprüfbarkeit und Auffindbarkeit des Textes in der Braunschweiger Ausgabe verzichtet. Abweichungen zwischen Zeitschriftenvorabdruck und der endgültigen Fassung des Romans sind minimal und primär orthographischer Natur, sodass sich aus dieser Entscheidung keine Konsequenzen für die Interpretation des Werkes ergeben.

Pfisters Mühle erschien während des vierten Quartals des Jahres 1884 in der Zeitschrift *Die Grenzboten*, die sich im Untertitel zu dieser Zeit als »Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst« beschrieb. Gegründet 1841 avancierte die teils wöchentlich, teils zweiwöchentlich erscheinende Zeitschrift in den Jahren bis zur Reichsgründung zum primären Publikationsorgan der Theoretiker des programmaticischen Realismus (vgl. Thormann 38-39). Denn die Herausgebertätigkeit Gustav Freytags und Julian Schmidts in den Jahren von 1848 bis 1870 bestimmte die Ausrichtung des Journals, nicht zuletzt als Plattform programmatischer Essays und Traktate zur Literatur (vgl. Papiór). Bis zu ihrer Einstellung im Jahre 1923 fungierte die Zeitschrift weiterhin als Forum für Kommentare zum politischen und sozialen Leben sowie ökonomischen und ästhetischen Fragen (vgl. Thormann 38). Im Unterschied zur illustrierten Presse veröffentlichten *Die Grenzboten* im hier relevanten Zeitraum weder Bilder oder Illustrationen noch Reklame und begnügten sich in visueller Hinsicht mit einer in einzelnen Sektionen der Zeitschrift wieder auftauchenden Titelvignette.³

Öffnet man den vierten Quartalsband der *Grenzboten* des Jahres 1884 so eröffnet sich das Bild des »diffusen Enzyklopädismus« (Kinzel 671), den Ulrich Kinzel als generelles Merkmal der Bildungs- und Unterhaltungspresse dieser Zeit herausarbeitete. Gegen das »Auseinandertreiben der Wissens- und Erfahrungsbereiche in der Moderne« (Kinzel 671) stellt die Zeitschrift einen Ort der Versammlung heterogener Diskurse und Wissensfragmente zur Verfügung: so gliedert sich das Inhaltsverzeichnis der *Grenzboten*-Quartalsausgabe in die Bereiche »Politik. Volkswirtschaft. Rechtspflege«, »Theologie. Geschichte. Völkerkunde. Naturwissenschaft«, »Literaturwissenschaft«, »Kunstwissenschaft und Kunstpfllege«, »Notizen« und »Literatur«, wobei *Pfisters Mühle* als einziger Roman dieses Quartals in fragmentierter Form zwischen den einzelnen Texten der Rubriken abgedruckt ist (vgl. »Inhalts-Verzeichnis«). Das komplexe Nebeneinander verschiedenster Inhalte und Textgenres, vom Aufsatz über »Schiller und Bürger« über ein Traktat »Zur Börsensteuer« bis hin zu Artikeln mit globalem Interesse wie »Der Aufruhr im Sudan«, prägt also das unmittelbare Umfeld der Distribution und Rezeption des Textes (vgl. »Inhalts-Verzeichnis«).

Raabes Roman ist damit zwar in ein zeittypisches Journal eingebettet, scheint dabei aber von der zunehmenden Bildlichkeit der Medienkultur wenig affiziert zu sein. Doch seine Publikationsgeschichte zeichnet ein anderes Bild. *Pfisters Mühle* wurde ursprünglich nicht für *Die Grenzboten* konzipiert, sondern von Raabe u.a. für illustrierte Zeitschriften wie *Westermann's illustrierte deutsche Monats-Hefte* für geeignet befunden, obgleich diese den Text ablehnten (vgl. Parr, »Pfisters Mühle« 201). *Pfisters Mühle* sollte also nicht auf einen Beitrag für die bilderlosen *Grenzboten* reduziert werden, sondern auch im Kontext des Medienformats illustrierte

3 Zur Zeitschrift *Die Grenzboten* vgl. u.a. Thormann; Papiór; Jost/Kauffmann; Böttcher.

Zeitschrift sowie der visuellen Unterhaltungskultur seiner Zeit betrachtet werden. Denn so erschließt sich eine komplexe und ambivalente Selbstpositionierung des Romans, der sich zum einen als am System der massenmediale Bild- und Informationszirkulation partizipierend begreift und sich zum anderen kritisch von diesem distanziert. *Pfisters Mühle* wird so als ein zeitkritischer Roman lesbar, der unter dem Deckmantel der Industrialisierungskritik ebenso moderne Medienkritik formuliert. Der Text setzt sich sowohl in seiner formalen Beschaffenheit als auch durch einen Visualitätsdiskurs intensiv mit Bildlichkeit, der zunehmenden Repräsentation der Wirklichkeit durch medial zirkulierende Bilder, der Konditionierung von Rezipientinnen und Rezipienten durch visuelle Medien und der prekären Position von Schriftstellerinnen und Schriftstellern zwischen künstlerischem Autonomieanspruch und kommerziellem Schreiben auseinander.

Neben dem Aufzeigen von intermedialen Referenzen auf Aspekte der visuellen Kultur ist es zur Kontextualisierung von *Pfisters Mühle* im massenmediale Kommunikationssystem notwendig, den Text stets innerhalb des diskursiven Gefüges seiner unmittelbaren Publikationsumgebung in den *Grenzboten* zu verorten. Der Roman soll dabei nicht zuletzt als Reflexions- und Beobachtungsmedium erfasst werden, das von Wissens- und Diskursfragmenten durchzogen ist, die sowohl seine formale als auch inhaltliche Konstitution beeinflussen.⁴ Dabei soll es weniger darum gehen, intertextuelle Verweise auf zeitgenössisch vorhandene Wissensbestände erschöpfend zu identifizieren. Vielmehr muss die konkrete Positionierung des Textes in der Polyphonie der Aussagen und Diskurse der *Grenzboten*-Ausgabe als die Interpretation mitbestimmender Faktor ernstgenommen werden. Denn nur so erschließen sich auch die in der Buchform nicht mehr wahrnehmbaren Eigenheiten der Textgestalt, welche den Kommunikationsprozess zwischen Autor, Text und Leser/Leserin nachhaltig beeinflussen. Einleitend soll das Verhältnis zwischen dem Roman und einigen der ihn umgebenden Paratexte betrachtet werden, da sich für seine Interpretation relevante Themen – etwa die zunehmende Prominenz der Naturwissenschaften und damit verbundene Ängste um den >Verfall< der traditionellen Poesie – so in ihrer unmittelbaren Präsenz im Produktions- und Rezeptionsumfeld des Textes lokalisieren lassen. Sodann soll wie erörtert der Bild- und Wahrnehmungsdiskurs im Mittelpunkt stehen, wobei zunächst die textinterne Frage nach den Bildern in ihrer medienhistorischen Spezifizität behandelt wird. Mit einer Analyse des im Roman stattfindenden Dialogprozesses und der Figur Emmy Pfister wird sodann Raabes Darstellung und Kritik der zeitgenössischen Medienkonsumentinnen und -konsumenten Gegenstand der Untersuchung sein, sodass daran anknüpfend die Selbstreflexion des Textes hinsichtlich seiner Einbindung

4 Die besondere Affinität dieses Romans zur Aufnahme und Hybridisierung heterogener Text- und Wissensfragmente wurde in der Forschung bereits häufig kommentiert (vgl. etwa Kaiser 104-05; Honold, »*Pfisters Mühle*« 126-41; Thürmer 85).

in den periodischen Literaturmarkt betrachtet werden kann. Stets wird dabei im Sinne von Daniela Gretz' Konzept des »medialen Realismus« der Roman zum einen als Ort der Integration und Dekonstruktion von Zeitschriftenwissen, zum anderen als Medium der Reflexion der von Zeitschriften geleisteten Realitätskonstruktionen begriffen und seine »Überblendung von Diskursen« (Gretz, »Wissen« 122) aus seinem paratextuellen Umfeld mitberücksichtigt.

2.1 Pfisters Mühle und die Diskurse der Grenzboten: Naturwissenschaft und Literatur

Das Grundthema des Romans *Pfisters Mühle* ist, wie der Erzähler selbst konstatiert, der »Übergang[] der deutschen Nation aus einem Bauernvolk in einen Industriestaat« (114). Die Industrialisierung und Modernisierung im deutschen Kaiserreich mit all ihren Konsequenzen bilden also sowohl den historischen Kontext als auch das inhaltliche Zentrum des Textes. Es geht, wie bereits Denkler erläuterte, um die »zivilisatorisch bedingte[n] Umweltveränderungen« (Denkler 236), welche die »Zerstörung des historisch Gewachsenen« (Denkler 236) und der Natur mit sich bringen, kurz: die »Begleit- und Folgeerscheinungen jener Fortschrittsgesinnung« (Denkler 236) der Gründerzeit.

Eingebettet ist diese Grundthematik in eine Geschichte über persönlichen Verlust, Erinnerungen und Neuanfang. Der im Berlin der Gründerzeit ansässige Gymnasiallehrer Eberhard Pfister kehrt mit seiner jungen Ehefrau Emmy für einen Sommer lang nach »Pfisters Mühle«, der ehemaligen Gastwirtschaft seines Vaters Bertram Pfister, zurück. Diente die Mühle in der Vergangenheit als beliebtes Ausflugsziel vor allem für Stadtbewohnerinnen und -bewohner, war sie bereits vor einiger Zeit durch die Abwasser der nahegelegenen Zuckerrübenfabrik Krickeroode unwirtlich geworden und ist nun, nach dem Tod des Vaters, von Eberhard an die Betreiber einer Fabrik verkauft worden, die auf dem ehemaligen Mühlengelände entstehen soll. Denn durch seine Heirat mit Emmy, die Tochter eines Berliner Rechnungsrates und eine lebensfrohe Einwohnerin der florierenden Großstadt ist, steht Eberhard eine vielversprechende Zukunft in Berlin bevor. Zuvor allerdings erzählt er seiner Frau während des Sommers zunächst mündlich von seiner Kindheit in der Mühle und ihrem allmählichen Verfall. Zugleich werden die »lustigen und traurigen, tröstlichen, warnenden, belehrenden Erinnerungen« (37) auf den 22 Blättern eines »Sommerferienheftes« schriftlich fixiert, das Raabes Leserinnen und Lesern als Roman mit dem Titel *Pfisters Mühle* vorliegt. Bevor das Paar kurz vor den Abrissarbeiten nach Berlin zurückkehrt, erfahren wir so von Eberhards Ausbildung im Gebiet der klassischen Philologie, als deren Grundstein seine Lateinstunden mit dem humanistisch gebildeten Freund des Hauses Adam Asche gelten. Während Eberhard die philologische Laufbahn weiterverfolgt, verlegt sich

Letzterer nach abgeschlossener Promotion auf die Naturwissenschaften. Dies befähigt ihn nicht nur dazu, den Grund für das bald aufkommende Geruchsproblem in Pfisters Mühle anhand einer Untersuchung des Wassers chemisch zu bestimmen, sondern ermöglicht ihm auch eine erfolgreiche Karriere in der chemischen Fleckenreinigung. So findet man ihn am Ende als erfolgreichen Fabrikbesitzer und Freund des jungen Ehepaars Pfister in Berlin wieder, während Bertram Pfister vor seinem Tod zwar einen Prozess gegen Krickerode gewinnen, den Verfall der Mühle allerdings nicht aufhalten kann, an dessen Ende der Verkauf durch Eberhard steht.

Diese kurze Inhaltsangabe verdeutlicht, dass der Text über die bloße Umweltthematik hinaus in einen breitgefächerten Diskursraum eingebettet ist, in dem sich zahlreiche Problemstellungen und Debatten seiner Zeit überlagern, etwa die Konkurrenz der Bildungs- und Wissenschaftsbereiche Philologie und Naturwissenschaft, die C.P. Snow in den 1950er Jahren als Konfrontation der »zwei Kulturen« beschreiben wird (vgl. Snow).⁵ Der Text erzeugt so eine Vielstimmigkeit, nimmt verschiedenste Diskurse in sich auf, bringt sie in einen Dialog und regt durch die Verarbeitung dieser Aussageformationen und Wissensbestände in Form von Figuren und Handlungselementen die Rezipientinnen und Rezipienten zu einer kritischen Positionierung an. In ähnlicher Form inszenieren sich auch die zeitgenössischen Periodika durchaus bewusst als Archive, welche den Überfluss an publiziertem Wissen in einen enzyklopädischen Speicher überführen können und damit zur weiteren Diskussion und Aktualisierung verfügbar machen (vgl. Gretz, »Archen« 89-92). Sie nehmen damit selbst die Rolle einer Vermittlungsinstanz zwischen Spezialdiskursen ein. Der mit der Debatte der »zwei Kulturen« angesprochene zunehmende Antagonismus zwischen den Naturwissenschaften und dem klassisch-humanistischen Bildungszweig lässt sich so ebenfalls bereits durch einen Blick auf das Inhaltsverzeichnis der *Grenzboten* wiederfinden. Beide Wissenschaftsbereiche sind repräsentiert, da die Zeitschrift, ähnlich wie von Gretz für die *Gartenlaube* belegt, ihren Gegensatz als enzyklopädischer Universalspeicher in sich aufzunehmen versucht (vgl. Gretz, »Archen« 95).⁶ So lohnt es sich für die Interpretation des Romans, auch das paratextuelle Umfeld in den *Grenzboten* mit heranzuziehen.

Ein Beispiel dafür ist der 1884 anonym in einer der selben Ausgaben der *Grenzboten* wie Teile von *Pfisters Mühle* veröffentlichte Essay »Populäre Naturwissenschaft«. Dieser beschuldigt die Naturwissenschaften, der kulturellen Weiterentwicklung und »Vervollkommenung« der Nation im Weg zu stehen. Die zunehmende Dominanz des naturwissenschaftlichen Denkens bezeichnet der

5 Zur Bedeutung der Semantik der »zwei Kulturen« in *Pfisters Mühle* vgl. u.a. Teich.

6 Auf die Rahmung und Kontextualisierung der einzelnen Abschnitte von *Pfisters Mühle* durch nicht-fiktionale Beiträge in den *Grenzboten*, die ähnliche Diskurse aufgreifen, wies bereits Nicolas Pethes hin (vgl. Pethes 82-84).

Verfasser als »ein[en] unverzeihliche[n] Eingriff in den Schatz unserer Gesamtbildung« (»Populäre Naturwissenschaft« 567) und beruft sich im Kontrast dazu auf die Ideale des Humanismus. Besonders die sogenannte »mechanische Weltanschauung« (»Populäre Naturwissenschaft« 574) und ihre Übertragung auf andere, speziell geistige und sittliche Lebensbereiche ist Gegenstand dieser Kritik. Denn die Naturwissenschaft basiere lediglich auf dem Erforschen und Beschreiben von »gesetzmäßige[n] Beziehungen« (»Populäre Naturwissenschaft« 570), Kausalzusammenhängen und messbaren Größen, was sich auf das »seelische Leben« (»Populäre Naturwissenschaft« 572) übertragen allerdings als fatal erweise und zur Sinnentleerung und ›Entzauberung‹ der Welt beitrage. Dies führe zu einem Verfall idealistischer Werte und einer verhängnisvollen Ökonomisierung des Denkens, wie der Verfasser oder die Verfasserin ausführt: »War es bisher ein Kennzeichen edler Naturen, weniger zu fordern als man durfte und mehr zu geben als man mußte, so sind wir heute praktisch und wissen genau, daß jede Wirkung ihrer Ursache hübsch proportional sein muß« (»Populäre Naturwissenschaft« 573). Im Ganzen sieht sich dieser Beitrag als Warnung vor der epistemologischen Dominanz eines hegemonieanstrebenenden naturwissenschaftlichen Modells zur Welterklärung.

Die Präsenz dieses Paratextes in direkter Nähe zum Roman lässt die Auseinandersetzung mit dem Evidenz- und Wahrheitsanspruch der Naturwissenschaften in *Pfisters Mühle* als eine zeittypische Tendenz erkennen, die Erkenntnisse über Mentalitäten sowohl der Produzentinnen und Produzenten der Zeitschrift als auch ihres Lektürepublikums ermöglicht. Im Roman findet eine Verhandlung dieser Thematik vornehmlich anhand der Figur Adam Asche statt, der nach seiner Abkehr von der humanistischen Bildung den Anspruch erhebt, »dem Weltgeheimnis« (59) durch chemische Fleckenreinigung auf die Schliche zu kommen. »[S]o geht man im zweiten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts zur Wahrheit!« (58) lautet der Leitspruch seiner Experimente, die mit Attributen der mephistophelialen Hexenküche charakterisiert sind (vgl. Kaiser 101; Thums 156):

Mit einem langen hölzernen Löffel fuhr er in den Kessel vor ihm, vermehrte durch längeres Suchen und Rühren Gedämpf und Gedüft um ein erkleckliches, holte ein unheimliches Etwas empor, packte das brühheiße Scheußliche mit abgehärtet verwogener Gelehrtenfaust [...] und sprach [...]: [...] Vater Pfister, halten Sie sich die Nase zu, aber stören Sie gefälligst das Mysterium nicht. (58)

Das Bild Adam Asches, der in seiner Waschküche versucht, »die Welt aus den Angeln zu heben« (60), karikiert den Geltungsanspruch der Naturwissenschaften ebenso wie es ihn bekräftigt. Dennoch wird im Laufe des Textes unmissverständlich deutlich, dass der einstige Lateinlehrer und Mentor des Protagonisten Eberhard diesen aufgrund seines Lebensweges an unmittelbarer ›Nützlichkeit‹ bei Weitem übertrifft (vgl. Winkler 37). Explizit wird die Inferiorität des Philologen Eber-

hard gegenüber des Industriellen und Wissenschaftlers Asche von Bertram Pfister selbst betont, wenn er sich angesichts der Evidenzkraft von Asches Mikroskop wünscht, er hätte seinen Sohn »weniger auf das Griechische und Lateinische dres-sieren lassen und mehr auf Ihr [Asches – W.B.] Vergrößerungsglas« (92).

Asche handelt, wie er selbst einräumt, »im eigenen industriellen Interesse« (89) und es sind letztendlich ökonomische Gründe, die ihn dazu bewegen, das Problem der Pfisters zu erforschen. Denn mit beinahe schockierender Konsequenz lässt er verlauten, trotz seiner Hilfsbereitschaft selbst vorzuhaben, einen Fluss »so infam als möglich zu verunreinigen« (67), um sein Reinigungsunternehmen zu etablieren. So erscheint auch hier die naturwissenschaftliche Weltsicht als eine, die dazu tendiert, ökonomische Effizienz über moralische Werte zu stellen und so zum Zerfall traditioneller Normvorstellungen beizutragen. Dennoch bleibt selbst der Charakter Adam Asche von jener Ambivalenz und Uneindeutigkeit geprägt, die für den gesamten Roman kennzeichnend ist (vgl. Kaiser 103). Denn sein Unternehmer- und Wissenschaftlertum trägt trotz allem die Signatur seiner ursprünglichen Bildung im klassisch-humanistischen Bereich. Schließlich darf er sich, trotz ungeklärter bleibender Umstände seiner Promotion, einen »Doktor der Philosophie« (40) nennen. Dies zeigt auch sein Sprachgebrauch an, der mit Verweisen auf mythische und literarische Topoi und Wissensbestände durchsetzt ist. Ohne diese kommt ein Adam Asche nicht aus, auch dann nicht, wenn es lediglich den Plan zur Gründung einer Fabrik zu artikulieren gilt:

Non olet, wie der römische Allezeitmehrer sagte. Ich werde es durchsetzen, und wie Mr. François Marie Arouet, genannt de Voltaire, werde ich Geld machen, um meine Meinung und jedem Lumpen das, was er wert ist, sagen zu können. Im nächsten Frühjahr legen wir den Grundstein zu A. A. Asches eigenem Erdenlap-penlumpenundfetenreinigungsinstitut am Ufer der grauen Spree. (141)

Die sprachlichen Gewohnheiten des baldigen Fabrikbesitzers amalgamieren ›modernes‹ und ›traditionelles‹ Wissen.⁷ Sein Sprechen leistet so eine Zusammenführung des Heterogenen auf diskursiver Ebene, wie sie ebenso von den Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts vorgeführt wird. Die kulturpessimistischen Stimmen, die den Roman umgeben, lassen sich in seiner Handlung zwar wiederfinden, sind allerdings in einen über die Komplexität der Charaktere funktionierenden diskursiven Aushandlungsprozess eingebunden, der zur Relativierung und Differenzierung des kulturellen Antagonismus führt. Pfisters *Mühle* begibt sich damit auch in ein dialogisches Verhältnis zur Programmatik der *Grenzboten* unter der Leitung von

⁷ Zur Position von Adam Asche zwischen humanistischer Tradition und naturwissenschaftlich-kapitalistischer Moderne sowie seinem Sprachgebrauch, der heterogene Diskursfragmente in hybrider Form zusammenführt, vgl. auch die Deutungen von Dawidowski 453-57; S. Wilke 204; Winkler 28-39; Eckhoff 152-53; Thürmer 81.

Johannes Grunow, der die Zeitschrift auf die Vermittlung und Reintegration ausdifferenzierten und disparaten Wissens zum Zwecke der Konstruktion eines »einheitlichen nationalen Kulturbewußtseins« verpflichtete (Jost/Kauffmann 36). Als Hybridfigur, die naturwissenschaftliches und philologisches Wissen sprachlich und lebenspraktisch in sich vereint, verweist Asche zwar zum einen auf jenen Gedanken der Zusammenführung des deutschen Geisteslebens, zeigt allerdings durch das Konfliktverhältnis beider intellektueller Pole, das in seinem Handeln sichtbar wird, ebenso die tendenzielle Widersprüchlichkeit der Wissensorganisation in den *Grenzboten*, die sich aus ihrer Präsentation teils stark polarisierender Aussagen unter dem Banner der ›kulturellen Einheit‹ ergibt.

Am Ende des Romans wird klar, dass Asche trotz seines Erfolgs als Fabrikbesitzer zuweilen eines literarischen Ausgleiches bedarf, den er in der Lektüre des Homers findet (178). Dies verweist nicht zuletzt auf die Frage nach der Funktion von Kunst und Literatur in einer Gesellschaft, die sich zunehmend des industriellen Fortschritts verpflichtet.⁸ Diese wird außerhalb des Romans u.a. in einem weiteren anonym veröffentlichten Artikel in den *Grenzboten* des vierten Quartals 1884 erörtert, dessen Titel »Dichtung und Gegenwart« lautet und der sich beinahe wie eine Fortsetzung zu »Populäre Naturwissenschaft« liest. Der Autor attestiert der Gegenwart einen Mangel an »poetische[m] Leben[]« (»Dichtung und Gegenwart« 173), da die meisten talentierten Schriftstellerinnen und Schriftsteller noch vor der Erlangung wahrer Meisterschaft in »Manier« oder »gewerbsmäßige[] Produktion« (»Dichtung und Gegenwart« 173) verfielen. Vor allem Letzteres, die Notwendigkeit zum Broterwerb scheint die Wurzel des Übels zu sein. Denn in der Gegenwart »absorbirt [sic!] der Beruf alle Kräfte« (»Dichtung und Gegenwart« 174) und eine »einseitig praktische Richtung« (»Dichtung und Gegenwart« 174) bestimme die Gemüter, deren Fokussierung auf den »Kampf ums Dasein« (»Dichtung und Gegenwart« 174) zu einer »Einförmigkeit des Denkens und Empfindens führt« (»Dichtung und Gegenwart« 174). Die »Beherrschung des modernen Geistes durch die Naturwissenschaften« (»Dichtung und Gegenwart« 176) führe »alle Zartheit der Empfindung tödend und den gesamten Inhalt des Lebens aufs schnödeste verflachend« (»Dichtung und Gegenwart« 176) zu einer verhängnisvollen Degeneration des künstlerischen Lebens. Nach der Auffassung des Autors oder der Autorin gehe es in der Poesie nach dem Vorbild der Klassik darum, »die Überwindung und Versöhnung der modernen Gegensätze« (»Dichtung und Gegenwart« 174) zu befördern und diese in einer »höheren Einheit« (»Dichtung und Gegenwart« 174) aufzulösen. In der Gegenwart sei allerdings kaum einer der marktabhängigen und mechanisch

8 Zahlreiche Interpretinnen und Interpreten des Textes weisen die Frage nach dem gesellschaftlichen ›Ort‹ und Stellenwert der Poesie als sein zentrales Anliegen aus, vgl. etwa Dawidowski 440; Winkler 21; Götsche, *Zeitreflexion* 105-06.

denkenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller in der Lage, dem Auseinanderdriften der Lebens- und Erfahrungsbereiche in der Moderne entgegenzuwirken.

Spezialisierung und Ausdifferenzierung, Marktabhängigkeit und wissenschaftlich-ökonomisches Denken werden also auch in der unmittelbaren paratextuellen Umgebung von *Pfisters Mühle* als Faktoren interpretiert, welche Literatur, Poesie und traditionelle Weltbilder in eine prekäre Lage bringen. Literatur bleibt allerdings nicht auf die Rolle des Ausgleiches von Modernisierungsschäden festgelegt, wie es Asches Homer-Lektüre andeutet, sondern steht in vielschichtiger Weise im Fokus des Romans, der sich auch zu den Stimmen aus den *Grenzboten* in ein ambivalentes Verhältnis setzt. Eindeutigster Repräsentant der Poesie ist die Figur Felix Lippoldes, ein einst berühmter Dichter, der allerdings in den letzten Jahren von Pfisters Mühle nur noch als schwindsüchtige und alkoholkranke Gestalt erscheint. In dem »Hohenstaufen- und Französische-Revolutions-Dramatiker« (82) ist ein Schriftstellertypus der Vormärz-Zeit porträtiert, der unfähig ist, sich den Anforderungen der Gegenwart anzupassen.⁹ »[S]ie hatten beide ihre guten Tage hinter sich, der Müller und der Poet« (106–07) konstatiert Eberhard und parallelisiert damit den Verfall von Pfisters Mühle mit jenem des Felix Lippoldes. Beide verlieren in der Moderne die »Quellen und Ströme ihres Daseins« (107), denn so wie die Industrie den Fluss als Lebensader der Mühle verschmutzt, erfordert der Zeitgeist der Gründerzeit eine Form von Literatur, die Lippoldes nicht zu produzieren imstande ist. So ertrinkt er letztendlich im verschmutzten Gewässer und besiegt mit seinem Tod das endgültige Ende der Zeiten von sorglosen Müllern und idealistischen Berufspoeten. In der oben zitierten Aussage klingt zudem die tradierte motivische Verbindung des Flusses mit der Poesie und dem Erzählen an. Um die Mühle rankt sich eine Motivik des Poetischen und des Gesangs (vgl. Dunu 170), sodass in ihrem Untergang bereits von Beginn an ein parallel stattfindender Niedergang der Poesie impliziert ist.

Ob die Literatur in der industrialisierten Moderne nun aber tatsächlich dem Untergang geweiht ist oder etwa Eberhard durch das Schreiben des Sommerferienheftes, wie Dawidowski vorschlägt, die Position eines zukunftsfähigen Schriftstellers einnehmen kann (vgl. Dawidowski 457), wird an späterer Stelle zu erörtern sein. Festzuhalten bleibt zunächst, dass sich durch eine hier schlaglichtartig vorgeführte Berücksichtigung der spezifischen paratextuellen Umgebung in den *Grenzboten* die Aktualität und Präsenz von Debatten über die zunehmende Modernisierung, den Aufstieg der Naturwissenschaften und die Entwicklung der Literatur in *Pfisters Mühle* in einer medienhistorisch kontextualisierten Form erschließen lässt. Der Literatur obliegt als spielerischem Experimentierfeld der Welterzeugung die Aufgabe, Knoten- und Sammelpunkte divergierender und spezialisierter Einzeldiskurse zur Verfügung zu stellen und so die Möglichkeit alternativer Sichtweisen auf

⁹ Zur Interpretation der Figur vgl. u.a. Dawidowski 453–54; Winkler 27–28; Eckhoff 147.

zeitgenössische Phänomene offenzuhalten. Pfisters *Mühle* gelingt diese Integration von und geschickte Navigation zwischen Diskurspositionen in besonderem Maße und ist essentieller Bestandteil der den Text bestimmenden Modernisierungsreflexion. Dies soll im Folgenden vor allem anhand der Auseinandersetzung des Textes mit visuellen Medien und der zunehmenden Visualisierung der Alltags- und Populärkultur gezeigt werden. Denn die Frage nach dem Status von Kunst in der modernisierten Lebenswelt ist in diesem Roman essentiell mit dem Problemfeld der Bildlichkeit und visuellen Wahrnehmung verknüpft.

2.2 Bilderflut und goldene Rahmen: der Visualitätsdiskurs

Bereits das erste von Eberhard Pfister beschriebene ›Blatt‹, d.h. der unmittelbare Beginn des Romans, thematisiert explizit den Nexus zwischen massenmedialer Bildberichterstattung und poetischer Imagination. Unter dem Titel »Von alten und neuen Wundern« (7) wird hier die Frage aufgeworfen, wo »im letzten Viertel dieses neunzehnten Jahrhunderts« (7) das »alte romantische Land« (7) zu suchen sei, das der »Hippogryph« – eine Anspielung auf Wielands *Oberon* und Symbol der Poesie – einst durchquerte. In entfernten Weltgegenden wie Bagdad oder »am Hofe des Sultans von Babylon« (7) ist dieses nicht mehr zu finden, denn

[w]er dort nicht selber gewesen ist, der kennt *das* doch viel zu genau aus Photographien, Holzschnitten nach Photographien, Konsularberichten, aus den Telegrammen der Kölnischen Zeitung, um es dort noch zu suchen. Wir verlegen keine Wundergeschichten mehr in den Orient. Wir haben unsren Hippogryphen um die ganze Erde gefagt und sind auf ihm zum Ausgangspunkte zurückgekommen. (7)

In den einstigen Gegenden der Poesie »sind Eisenschienen gelegt und Telegraphenstangen auf gepflanzt« (8), und »Papiermühlen« sowie andere »nützlichere ›Etablissements‹« (8) prägen das Landschaftsbild.

Die Passage diagnostiziert einen Verlust künstlerisch anregender Erfahrungen und poetischer Imaginationen, der auf mediale Veränderungen im Zuge der Modernisierung zurückzuführen ist.¹⁰ Die mit den »Eisenschienen« angesprochene Eisenbahn sticht als zentrales Symbol des technischen Fortschritts und aufgrund ihres Potentials der »Vernichtung des materiellen Widerstands von Raum und Zeit« (Wetzel 31) besonders ins Auge.¹¹ Während die Eisenbahn die entferntesten Orte er-

¹⁰ Zu dieser Deutung des »ersten Blatts« vgl. auch Dunu 154-55; Götsche, *Zeitreflexion* 105-09; Winkler 21.

¹¹ Vgl. hierzu auch den von Roland Berbig und Dirk Götsche herausgegebenen Sammelband *Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*, insbesondere die Einleitung: Berbig/Götsche 1-2.

schließbar macht, entfremdet sie jedoch durch ihre Geschwindigkeit die Reisenden von der durchquerten Welt und vernichtet so laut Virilio den »Boden der Erfahrung« (Virilio 170) durch die Reduzierung der Orte zum Transitraum. Die »Telegraphenstangen« fungieren dabei als ein analoges Symbol der ›Entzauberung‹ der Welt, da sie Räume, die einst Gegenstand poetischer Vorstellungen waren, durch das Mittel der in rasender Geschwindigkeit verbreiteten Informationen ihrer Mysterien berauben und scheinbar problemlos der Allgemeinheit zugänglich machen. Der Beginn von Pfisters *Mühle* weist damit auch auf die von Walter Benjamin in seinem 1936 publizierten Essay *Der Erzähler* etablierte Unterscheidung zwischen ›Erfahrung‹ und ›Information‹ voraus, die den Verlust eines poetisch produktiven, rezeptiven Verhältnisses zur Umwelt diagnostiziert, der mit der Etablierung stark beschleunigter Raumdurchquerung und Wissensdistribution einhergeht (vgl. Benjamin, »Erzähler« 109-14).

Eine besondere Bedeutung kommt in dieser Passage jedoch Bildmedien zu, welche diese Erschließung und damit ›Entpoetisierung‹ des Fremden ermöglichen. Zunächst wird die Fotografie als Speichermedium des Wissens über die Ferne angesprochen, allerdings gilt die »explizite intermediale Referenz« (Wolf 29) auch dem Medienformat der illustrierten Presse. Denn die Erwähnung von »Holzschnitten nach Photographien« ist ein klarer Hinweis auf die Bilddistributionstechnik der illustrierten Zeitschriften, in welchen der Holzschnitt in seiner modernisierten, reproduzierbaren Form über weite Teile des 19. Jahrhunderts hinweg dominierte, während im Autotypieverfahren abgedruckte Fotografien erst um die Jahrhundertwende allmählich zum Standard avancierten (vgl. von Graevenitz, »Wissen und Sehen« 152; von Graevenitz, *Fontane* 204). Wie Gerhart von Graevenitz erläutert hatten »die illustrierten Zeitschriften und Familienblätter« den programmatischen Anspruch, »ein Simultanbild aus Bildern des Entferntesten und Nahen zusammen[zu]setzen« (von Graevenitz, »Wissen und Sehen« 152), mit Hilfe ihrer Bildkapazität also eine Simulation einst entlegener, dem Durchschnittsbürger unerreichbarer Orte zu erzeugen. Das Bedürfnis, eines »Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden« (Benjamin, *Kunstwerk* 18), welches laut Benjamin die Rezipientinnen und Rezipienten in der entstehenden ›Massenkultur‹ charakterisiert, wird so im Zeitschriftenwesen sowohl angeschürt als auch befriedigt. Die ebenfalls durch die erwähnten »Papiermühlen« und »Telegramme der Kölnischen Zeitung« motivisch evozierte Presse wird in Raabes Romanprolog, den er seiner Figur, dem Philologen Eberhard Pfister in die Feder legt, also als maßgeblicher Verursacher der massenmedialen »Bilderflut« (von Graevenitz, *Fontane* 31) identifiziert, die für die prekäre Lage des Poetischen in der Welt verantwortlich ist.

Sodann geht der Sommerferienheftschreiber seiner Frage nach dem Verbleib des »romantischen Landes« weiter auf den Grund. Sein logischer Schluss: wenn die Ferne als Quelle der Imagination nicht mehr zu gebrauchen ist, so ist nun das

›Nahe‹ und Vertraute an der Reihe, Ort der Poesie zu sein: »wir aber erfahren mit nicht unberechtigtem Erstaunen, wie uns jetzt der ›Vorwelt Wunder‹, die wir in weiter Ferne vergeblich suchten, so nahe – dicht unter die Nase gelegt worden sind im Laufe der Zeiten und unter veränderten Umständen« (8). Berbig und Götsche sehen in dieser Thematisierung der massenmedialen Erschließung der Ferne bei gleichzeitiger perspektivischer ›Rückkehr‹ in das eigene, vertraute Umfeld eine Verdeutlichung grundlegender Aspekte des Erzählers im poetischen Realismus. Denn substantielle Modernisierungserfahrungen werden in dieser Literatur zwar durchaus verarbeitet, als zentraler Schauplatz sowie Dreh- und Angelpunkt der Narration dient jedoch zumeist das Heimische (vgl. Berbig/Götsche 2). Die am Beginn von *Pfisters Mühle* identifizierbare Verhandlung von ›Nähe und Ferne‹ in Verbindung mit Fragen nach der ›Kunstfähigkeit‹ der modernen Zeit und den an massenmedialen Visualisierungen geschulten Mustern der Wahrnehmung und Informationsverarbeitung lässt sich allerdings nicht durch einen Verweis auf allgemeine Tendenzen der Literaturepoche hinlänglich erklären. Vielmehr ist es essentiell, diese mit dem im intermedialen Verweisraum des Textes präsenten Mediенformat der illustrierten Zeitschrift in Verbindung zu bringen, auf das sich Raabe hier bezieht. Gretz hat darauf hingewiesen, dass

das produktive Wechselseitverhältnis von Nähe und Ferne, Eigenem und Fremdem, Zentrum und Peripherie für die Zeitschriften insofern strukturbildend ist, als sich über Abgrenzungs- und Normalisierungsprozesse für diese eine identitätsstiftende Funktion als Selbstverständigungsmedium des deutschen Bürgertums ergibt. (Gretz, »Kanonische Texte« 189)

In der Auseinandersetzung des Textes mit der Spannung zwischen medialer Modernisierung und traditionellen Vorstellungen vom ›Poetischen‹ liegt also eine intermediale und selbstreflexive Hinterfragung des massenmedialen Distributionssystems verborgen, dem der Roman angehört und dem Raabe einen Großteil seines literarischen Erfolges verdankt.

Die zentralen Themen der Zeitschriften waren sowohl fremde Kulturen als auch die »Zeugen einer zurückgedrängten oder absterbenden Kultur im eigenen Land« (Kinzel 693), also jene Orte, die ähnlich wie Pfisters Mühle den Veränderungen der Moderne zum Opfer fallen und gerade deshalb zu einem romantisierenden Erinnerungsprozess einladen. Wenn Eberhard also sein Sommerferienheft mit einer Diskussion von Ferne, Nähe und poetischem Schreiben einleitet, bereitet dies nicht nur den folgenden Verlauf der Narration vor, in der die materiell so gut wie verlorene Heimat des Schreibenden poetisiert wird, sondern setzt das Schreibunterfangen zugleich einer selbstreflexiven Brechung aus, indem dasselbe mit der Programmatik der Zeitschriftenpresse assoziiert wird. Einerseits wird das Vorhandensein der »Vorwelt der Wunder« im Heimischen angepriesen und der Leser zum gemeinsamen Entdecken der Mühlenvergangenheit eingeladen. Andererseits schreibt sich

der Erzähler mit der Verhandlung der Modernisierung in der Sphäre des Heimischen bewusst in eine Tradition des massenmedialen Erzählens und der Bildberichterstattung ein, die er doch eigentlich kritisierte, da sie die mediale Repräsentation der Ferne an die Stelle der Erfahrung rückt: »Die Zeitschriften fungieren als eine optische Apparatur, ihre Perspektivierungskünste lassen die Zwillingsgestalten des Eigenen und des Fremden im Innen zirkulieren, so daß die Welt als eine Extension des Hauses gesehen werden kann« (Kinzel 693). Die Zeitschriften und ihre Illustrationen spiegeln die Erscheinungen der Außenwelt im Vertrauten und Heimischen, um den Leserinnen und Lesern die Illusion des Fremden bei gleichzeitiger Unbeweglichkeit ihrer Perspektive zu ermöglichen. »Zehn Schritte weit von unserer Tür« (8) liegen auch laut Eberhard jene Wunder, die es zu schauen gilt, womit *Pfisters Mühle* das Heimische ebenso als Dreh- und Angelpunkt seiner literarischen Wirklichkeit ausweist.¹²

Die *Grenzboten*-Ausgaben als paratextuelle Umgebung, in der sich der Text befindet, verleihen dieser Lesart weitere Plausibilität. Denn hier finden sich neben den erwähnten Beiträgen zu wissenschaftlichen, politischen und ästhetischen Belangen auch zahlreiche Artikel, die der Neugier des Publikums nach dem Fremden Rechnung tragen, darunter Berichte über »Das südafrikanische Reich der Engländer«, den »Aufruhr im Sudan« oder »Die Zustände in der Campagna« (vgl. »Inhaltsverzeichnis«). Auch bilderlose Zeitschriften wie *Die Grenzboten* partizipieren somit an der medialen Erschließung der Fremde, die sich in der illustrierten Presse entsprechend zuspitzt. So ist *Pfisters Mühle* auf mehreren Ebenen von seiner Ausrichtung auf diesen massenmedialen Publikationskontext geprägt und setzt sich sowohl mit der illustrierten Zeitschriftenpresse im Allgemeinen als auch den Rezeptionsgewohnheiten der *Grenzboten*-Leserinnen und -Lesern kritisch auseinander.

Über diese im ersten Blatt identifizierte anfängliche Thematisierung massenmedialer Formen der Visualisierung hinaus durchzieht den Text eine konstante Auseinandersetzung mit dem Medium des Bildes als Möglichkeit der Erinnerungsfixierung und Repräsentation von Wirklichkeit. Die Interpretation dieses Bilddiskurses soll auch hier zunächst eine Betrachtung der den Roman umgebenden Paratexte leiten, welche seine Rezeption im ursprünglichen historischen Kontext mitbestimmten. Auf den Seiten direkt vor dem fünften Abschnitt des Textes erschien der erste Teil eines Artikels mit dem Titel »Fortschritte in der Photographie«. Dieser vom zu seiner Zeit durchaus bekannten Fotografie-Theoretiker und Piktorialisten Fritz Anders verfasste Essay machte seine Leserinnen und Leser im ersten Teil mit dem damals neuen Trockenplattenverfahren zur Herstellung von Fotografien, im zweiten Teil mit neuen Kopier- und Druckverfahren vertraut. Als einer zentralen

¹² Zur Beschränkung des Romans auf die ›heimischen‹ Schauplätze vgl. auch Kaiser 105 und S. Wilke 206.

medialen Innovation des 19. Jahrhunderts wurde der Fotografie und ihrer Signifikanz sowohl für die Programmatik als auch die Schreibpraxis des poetischen Realismus in der Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte viel Aufmerksamkeit zuteil. Während geleitet von Plumpes Thesen zunächst primär die Bedeutung des Mediums als Gegenstand der programmativen Abgrenzung im Mittelpunkt der Forschung stand (vgl. Koppen; Plumpe *Photographie*), haben neuere Arbeiten wie etwa Sabina Beckers Studie den Einfluss der Fotografie sowohl auf die literarischen Visualisierungstechniken realistischer Texte als auch deren Umgang mit Bildern, Blickstrukturen und Erinnerungsfixierung nachgewiesen (vgl. S. Becker; Krauss; Köhnen 374-416). Als Konkurrenzmedium, das die höhere Verfügbarkeit von Bildern entscheidend mit zu verantworten hatte, stellt die Fotografie auch für Pfisters *Mühle* einen zentralen intermedialen Bezugspunkt dar.

Der *Grenzboten*-Artikel von Fritz Anders bietet einen wertvollen Einblick in diese Konkurrenzsituation, die sich nicht zuletzt durch die unmittelbare Nachbarschaft der Texte zuspielt. Anders preist das Trockenplattenverfahren als neuen Standard an, der es zulässt, fotografische Abbildungen einfacher und sicherer zu produzieren, sodass die Fotografie nun zum »Gemeingut« (Anders, »Negativaufnahme« 280) avancieren und auch Laien verfügbar werden kann. Kernargument ist dabei der enorme Fortschritt im Bereich der Augenblicks- und Momentfotografie, denn dieser habe »künstlerische, sogar wissenschaftliche Bedeutung« (Anders, »Negativaufnahme« 281):

Gegenwärtig arbeitet man mit 1/50 Sekunde und kann unter Anwendung besonders scharfen Lichtes die Beleuchtung bis auf 1/100 Sekunde kürzen. Bei so kurzen Belichtungszeiten ist eine feste Stellung für den Apparat nicht mehr nötig; man kann ihn einfach in die Hand nehmen, ja selbst von Eisenbahnzügen aus ist es gelungen, scharfe Aufnahmen zu machen. (Anders, »Negativaufnahme« 280)

Der technische Fortschritt führt dazu, dass das fotografische Auge beweglich wird. War für fotografische Aufnahmen in der Vergangenheit absoluter Stillstand für einen längeren Zeitraum notwendig, sei diese Immobilität nun aufgehoben und die Kamera könne nicht nur in die Hände der Allgemeinheit übergehen, sondern direkt an der Bewegung, am bewegten Leben teilhaben. Diese neue Dynamik beseitige laut Anders die »Unnatur in Haltung und Falte« (Anders, »Negativaufnahme« 281) bei Atelieraufnahmen und setze an ihre Stelle das mühelose Abbilden der »unbefangenen Natur« (Anders, »Negativaufnahme« 281). Die Momentaufnahme diene so als ein »Korrektiv künstlerischer Tätigkeit« (Anders, »Negativaufnahme« 281). Vor allem diese Formulierung lässt erkennen, dass Anders hier die Debatte um die Kunstfähigkeit der Fotografie bewusst aufgreift und die neuen technischen Inno-

vationen gegen das gängige Argument, die Fotografie würde die Realität in einer unnatürlichen Künstlichkeit und Statik wiedergeben, ins Felde führt.¹³

Seine nachfolgenden Argumentationsschritte spitzen diese Thesen noch weiter zu und behaupten, die Momentfotografie ermögliche einen privilegierten Zugang zur Wirklichkeit. Dazu wird der althergebrachte Vergleich zwischen Auge und fotografischem Apparat aufgerufen und zu einer direkten Konkurrenz stilisiert: »das Auge arbeitet mit der feuchten Platte. Auch dies natürliche Verfahren ist durch die Trockenplatte überholt worden« (Anders, »Negativaufnahme« 281). Durch seine Trägheit bei der Aufnahme und weiteren Verarbeitung von Lichteindrücken erscheine das menschliche Auge als unzulänglich. Zu schnelle Bewegungen könne es nicht aufnehmen, was sich auf die Darstellung von Bewegungen in der Kunst auswirke:

Ein laufender Knabe wird stets so abgebildet, daß das eine Bein nach vorne gebogen, das andre nach hinten geschwungen wird, obgleich dies doch nur ein Bewegungsmoment neben vielen andern ist. Aber nur dieser, nämlich der Wendepunkt der Bewegung, an welchem dieselbe einen Augenblick ruht, wird wirklich deutlich wahrgenommen, alles andre ist undeutlich und verwischt. (Anders, »Negativaufnahme« 281)

Worauf sich Anders hier implizit bezieht ist die zuerst von G.E. Lessing beschriebene und u.a. von Goethe wieder aufgegriffene Darstellungskonvention des »fruchtbaren Augenblicks«, des Moments einer Bewegung also, der den Betrachterinnen und Betrachtern die Möglichkeit der Imagination eines Bewegungsablaufes bietet, obwohl nur ein statisches Bild gezeigt wird (vgl. Lessing 115-29). Lessing hatte die Malerei als sich statisch im Raum entfaltende Kunst auf die Darstellung von Gegenständen, nicht aber von Handlungen festgelegt, allerdings mit der Möglichkeit, Handlungen durch den »fruchtbaren Augenblick« anzudeuten. Anders führt diese Maxime der bildlichen Darstellung auf nichts Anderes als die Unzulänglichkeit des Auges zurück und plädiert damit für eine Befreiung der visuellen Kunst aus ihrer vormals beschränkten Position. Denn die Momentfotografie könne nicht nur einen deutlichen, sondern scheinbar alle Bewegungsmomente abbilden, übertrüfe damit das menschliche Auge und ermöglche ein unmittelbareres Einfangen von Realität:

Als man die Photographie zu Hilfe nahm und durch Momentaufnahme den Gallopsprung eines Pferdes in acht Bilder zerlegte, fand es sich, daß das Pferd Stellungen annimmt, die uns völlig unbekannt waren. [...] Ein photographirter [sic!] Blitz hat einen viel verzweigteren und lange nicht so eckigen Gang, als er sich unserm Auge darstellt. So haben wir in der Trockenplatte das authentische Protokoll

¹³ Zur Debatte über die Kunstmöglichkeit der Fotografie vgl. u.a. Stiegler und Plumpe *Photographie*.

von dem, was unser Auge sieht und während des Sehens vergißt. (Anders, »Negativaufnahme« 282)

Deutlich zu erkennen ist hier eine Anspielung auf die bahnbrechenden Serienfotografien von Eadweard Muybridge, mit denen er bereits im Jahre 1878 die Bewegungsabläufe eines Pferdes beim Galopp auf nie dagewesene Art analysieren konnte und damit auch Abbildungskonventionen in den Künsten nachhaltig infrage stellte (vgl. Köhnen 455-57). Wie sein Berufen auf diesen historischen Meilenstein im Bereich des Erkenntnisgewinns durch die Fotografie zu verstehen gibt, geht es Anders also um nichts Geringeres als einen mit erneuertem Selbstbewusstsein formulierten Dominanzanspruch des technischen Sehens über das menschliche Sehvermögen. Nur wenige Jahre bevor sich die Filmmamera die Trägheit des Auges zu Nutze machen wird, um nicht mehr nur Bewegungen zu analysieren, sondern auch neuartige Illusionen zu erzeugen, preist Anders in diesem Zeitschriftenartikel höchst emphatisch die Evidenz technisch produzierter und reproduzierbarer Bilder sowie ihre revolutionäre Bedeutung für Kunst und Wissenschaft an. Dieses Argument wird im zweiten Teil des Artikels unter dem Titel »Die Kopier- und Druckverfahren« mit Bezug auf die Massenmedien ausgeweitet, in denen die multiplizierbaren Bilder zirkulieren und sich als ›Bilderflut‹ in den Alltag der wachsenden Bevölkerung des Deutschen Kaiserreichs einschreiben (vgl. Anders »Kopier- und Druckverfahren«).

Diese zufällige unmittelbare Nachbarschaft des Romans *Pfisters Mühle* und des technikwissenschaftlichen Essays von Fritz Anders demonstriert den enormen Konkurrenzdruck, dem die Texte des Realismus durch die »starke Kontextualisierung« (Günter, »Medien des Realismus« 54) in den Zeitschriften ausgesetzt waren. Denn wie hier demonstriert genügt ein Blick auf die unmittelbare paratextuelle Umgebung des Vorabdrucks, um zu erkennen, dass die Konkurrenz zwischen der sich als ›realistisch‹ bezeichnenden Literatur und den neuen visuellen Medien im 19. Jahrhundert nicht als eine abstrakte und in sich abgeschlossene Debatte zu verstehen ist, sondern sich teils wöchentlich aufs Neue in der Presse und den illustrierten Zeitschriften abspielte, in denen Leserinnen und Leser einen Roman Raabes auf den selben Seiten wie zahlreiche Illustrationen oder die Evidenz von visuellen Medien anpreisende Artikel rezipieren konnten. Wenn Medien wie die Fotografie den Anspruch erheben, das menschliche Auge zu übertreffen sowie die ›unvermittelte‹ Wirklichkeit zeigen zu können, und ihre Bilder obendrein für jedermann verfügbar in der Presse zirkulieren lassen – ebenfalls 1884 erscheint die erste per Autotypieverfahren abgedruckte Fotografie in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* (vgl. S. Becker 46) –, ist eine Literatur, welche die selben Distributionswege wie jene Bildmedien nutzt, zur Positionierung im medialen Konkurrenzkampf gezwungen.

In *Pfisters Mühle* geschieht dies in einem komplexen und sowohl Form als auch Inhalt des Romans mitbestimmenden Bilddiskurs. Dieser manifestiert sich zunächst am deutlichsten in der immer wieder vom Erzähler wiederholten, leitmotivischen Frage: »Wo bleiben alle die Bilder?« (30). Anlässlich des Besuchs einer Kunstaustellung wirft Emmy diese Frage auf, die sich also zunächst auf materielle Gemälde bezieht, schon bald allerdings eine weitere Bedeutungsdimension gewinnt. Denn das Problem der Bilder und ihres Verbleibs wird vom Erzähler gerade deshalb als Leitmotiv instrumentalisiert, da es sich ebenso auf die Bilder der Erinnerung, die er im Sommerferienheft festzuhalten bestrebt ist, beziehen lässt. So bezeichnet er seinen Schreibprozess als das Fixieren von Erinnerungen, die er »dauerhaft in bleibenden Bildern in goldenem Rahmen zusammensuchte und -trug« (37). Die Blätter des Sommerferienheftes, die nicht zuletzt auch für eine Rahmung, d.h. Gliederung des Textes sorgen, fallen also motivisch mit dem Medium des Bildes zusammen und stehen so in einem intermedialen Spannungsverhältnis zum Visuellen.¹⁴ Größtenteils ohne Bezug auf den mediengeschichtlichen Kontext des Romans beschrieb Natalie Moser in ihrer Monografie zu Raabes narrativ inszenierten Bilddiskursen jene Bildmotivik in *Pfisters Mühle* als Referenz auf die tradierte Darstellungsform des Emblems (vgl. Moser 220-21). Als Anhaltpunkt dient ihr dabei der für Raabe eher untypische Umstand, dass die einzelnen ›Blätter‹ des Heftes mit einem einleitenden Titel versehen sind. Diesen assoziert sie mit der *inscriptio* – der klassischen Emblem-Überschrift (vgl. Moser 213). So kann in ihrer Lesart der Text an die Stelle des Bildes, der *pictura*, treten, sodass ein Bild-Text-Arrangement entsteht, das einen Metadiskurs über die Darstellungsmöglichkeiten von Bild und Text anhand einer Verbildlichung von Geschriebenem ermöglicht (vgl. Moser 213). Im Folgenden soll allerdings eine alternative Deutung der Romanstruktur vorgeschlagen werden, in der die kontextuelle Rahmung des Textes im Veröffentlichungsmodus der illustrierten Zeitschriften als eigentlicher Bezugspunkt jener Auseinandersetzung mit Visualität betrachtet wird.

Ein Blick auf die Zeitschriftenpresse, welche in der Tat »gerahmte« Bilder in regelmäßigen Abständen einem immer größer werdenden Publikum zuführte, lässt die von der Erzählerfigur Eberhard verwendete Metaphorik des Schreibens von Bildern in einem neuen Licht erscheinen. Raabe steuerte ebenfalls Texte zur illustrierten Zeitschrift *Über Land und Meer* bei, in der er etwa die Erzählungen *Die Gänse von Bützow* (1866) und *Im Siegeskranze* (1866) veröffentlichte. Die von Friedrich Wilhelm Hackländer gegründete und von 1858-1923 wöchentlich im Stuttgarter Verlag von

¹⁴ An einer anderen Stelle bezeichnet Eberhard sein Schreibunternehmen als das Vorhaben, »Bilder, die einst Leben, Licht, Form und Farbe hatten, mir im Nachträumen solange als möglich fest[zu]halten« (164). Zur bildlichen Verfasstheit des Romans vgl. auch Kaiser, der die »tableauhaften Situationsschilderungen« (Kaiser 87) und »Neigung zum Stillstellen der Ereignisabläufe« (Kaiser 87) hervorhebt, sowie Moser 212-21.

Eduard Hallberger erscheinende Zeitschrift bezeichnete sich als »Allgemeine Illustrierte Zeitung« und war wie viele Publikationen des selben Typs der Unterhaltung und Belehrung verpflichtet (vgl. Günter, »Medien des Realismus« 47). Charakteristisch für *Über Land und Meer* ist allerdings die Dominanz der Bilder:

Sehen wurde wichtiger als Lesen, wobei die Texte als erweiterte Bildunterschriften fungierten, während die Bilder ganze Doppelseiten füllten. Kriegsberichterstattung, naturwissenschaftliche Abhandlung, Erzählung und Holzstich vereinten sich im Genre-Bild, dessen Programm in der szenischen Auflösung komplexer Zusammenhänge, in der Aneinanderreihung kurzer, übersichtlicher Geschichten bestand. (Günter, »Medien des Realismus« 47-48)

Die Zeitschrift produziert also in geradezu prototypischer Form eben jene ›Bilderflut‹, die der oben diskutierte Romanprolog »Von alten und neuen Wundern« für den Verfall des Poetischen in der Welt verantwortlich machte. Die mediale Berichterstattung hat im wörtlichen Sinne ›über Land und Meer‹ hinweg die entlegensten Orte der Welt einem Massenpublikum als Bild konsumierbar dargeboten. *Über Land und Meer* ist also ein mögliches Bezugsobjekt für den Bilddiskurs in *Pfisters Mühle* und zentral ist in diesem Zusammenhang vor allem die vielzitierte Aussage aus dem einleitenden Programm-Artikel der Zeitschrift, die stark an eben jenes erste ›Blatt‹ des Romans erinnert. In der ersten Ausgabe heißt es nämlich:

»Ueber Land und Meer« schwingt sich der Gedanke mit des Blitzes Schnelligkeit und des Blitzes Zündkraft, seit der Draht des Telegraphen die entferntesten Pole der Erde verbindet. »Ueber Land und Meer« soll darum das Blatt heißen, das seine Leser durch Bilder-Telegramme mit allen Welttheilen zu verbinden die große Aufgabe sich gestellt hat. Seit das Reisen sich zum Flug durch weite Länderstrecken umgestaltet, seit der Erdball sich mit seinem eisernen Schienenbande umgürtet, seit die Meere von zahlreichen Riesendampfern durchfurcht werden, seit die größte Erfindung des Jahrhunderts uns erlaubt, selbst dem kühnsten Reisenden noch die Gedanken vorzuschleudern, seit man unter den schäumenden Wogen des Meeres die Länder durch gigantische Taue verbindet, Riesennerven gleich, die den getrennten Organismus des Kolosse verbinden, um jede Idee allen Theilen des gewaltigen Erdkörpers zu gleicher Zeit mitzutheilen, seit die endlosen Flächen der Wüste, die Palmwälder Indiens, die Eisregionen des Nordens, die Urwälder Amerikas keine Entfernung mehr für uns bieten, hat die Literatur einen Umschwung erlebt, wie nie zuvor und vielleicht nie wieder. (Prospectus 1)

Auch hier werden die »Eisenschienen«, die »Telegraphenmasten« und weitere Kommunikations- und Fortbewegungsmittel der Moderne beschrieben und für eine Veränderung der Literatur verantwortlich gemacht, wobei hier im engeren Sinne die Literatur in illustrierten Journalen gemeint ist. Denn weiter heißt es:

das Wort genügt fortan nicht mehr für die That, bloße Schilderung konnte die Anschauung nicht mehr ersetzen. Das Auge wollte das lebendige Bild vor sich sehen, Wort und Bild mußten sich verbinden, dem stolzen Geiste zu genügen, der Ost und West, Süd und Nord in einem Momente gegenwärtig hatte, dem die Fremde so vertraut wie die Heimat geworden, und der, was das Wort seiner Phantasie vor das Innere geführt, zum Bilde verkörpert sehen wollte. Diesen doppelten Forderungen unserer Zeit zu genügen, was ist und was geschieht im lebendigen Bilde durch Feder und Stift zu vergegenwärtigen, – das ist's, was sich unser Journal zur Aufgabe gestellt, und darum stehen an seiner Spitze die Worte: »Ueber Land und Meer,« denn über Land und Meer soll der Leser mit uns wandern und segeln, und was er mit uns schaut, wollen wir mit dem goldenen Rahmen des Wortes umfassen, daß der Beschauer an einer Reihe von Bildern auf- und nieder zu wandern glaube. (Prospectus 2)

Die Kombination von Bild und Text, so der »Prospectus«, ist einzig in der Lage, den Ansprüchen des Publikums in Zeiten der neuen Medienkultur gerecht zu werden. Für die Simulation der Welterkundung, die von zuhause aus vorgenommen werden kann, bedarf es im Verständnis des 19. Jahrhunderts vor allem bildlicher Darstellungen (vgl. Kinzel 682-701). Im Roman *Pfisters Mühle*, dessen Prolog den Nexus von visueller Medienkultur und Journalkultur in ähnlicher Form aufruft, wird vor allem eine Schlüsselformulierung aus diesem »Prospectus« aufgegriffen: »was er [der Leser – W.B.] mit uns schaut, wollen wir mit dem goldenen Rahmen des Wortes umfassen« (Prospectus 2). Denn auch der Protagonist und Erzähler Eberhard möchte, wie bereits zitiert, sein Heft als »bleibende[] Bilder[] in goldenem Rahmen« (37) verstanden wissen. Die Metaphorik der »goldenen Rahmen« verbindet beide Formulierungen, wobei in der Zeitschrift der Text als Rahmen für tatsächliche Bilder fungiert und bei Eberhard sowohl Rahmen als auch ›Bildinhalt‹ als Texte zu verstehen sind. Mosers These der Übernahme der Bildfunktion durch den Text in den Blättern von *Pfisters Mühle* ist also durchaus plausibel. Anstatt allein auf die Form des Emblems ist es allerdings wahrscheinlicher, dass jene Formulierung des Schreibenden sowie die formale Strukturierung des Heftes ebenso auf das Massenmedium der illustrierten Zeitschrift verweisen, zu dem sich der Text, wie zuvor beleuchtet, ohnehin positioniert.¹⁵ Das am visuellen Medium des Bildes orientierte und durch eine Bildüberschrift gerahmte Format der Sommerferienheft-Blätter erscheint so als Anspielung auf die Bild-Text-Kombinationen in Zeitschriften wie *Über Land und Meer*, in denen Texte ihre bedeutungstragende Funktion teilweise verloren und zum typographischen Rahmen reduziert wurden (vgl. Kinzel 682-83).

¹⁵ Der Umstand, dass das ›Sommerferienheft‹ bereits aufgrund dieses Titels eher mit periodischen Publikationen als mit der Buchform assoziiert ist, wurde in der Forschung bereits benannt, allerdings noch nicht umfassend als Faktor für die Interpretation des Textes herangezogen (vgl. Kaiser 83; Honold, »Pfisters Mühle« 125).

Wenn in den Zeitschriften »der Text als Fläche das Bild rahmt« (Kinzel 682), entstehen zwar neuartige Formen des Emblems, in denen der Text als *inscriptio* fungiert. Das Verhältnis zwischen Text und Bild wird allerdings nachhaltig verunsichert, da sich die Bilder zunehmend ›verselbstständigen‹ und oft nicht mehr direkt neben oder in Kombination mit dem dazugehörigen Text abgedruckt werden (vgl. Schöberl 228). Indem Raabe seinen Roman in episodischen ›Blättern‹ verfasst, die als Bilder mit einer dazugehörigen Überschrift konzipiert sind und in ihrer Episodenhaftigkeit nicht zuletzt auf den fragmentierenden Veröffentlichungsmodus von Texten in der periodischen Presse verweisen, deutet er eine medienkritische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Bild und Text unter massenmedialen Bedingungen an, die sich auf diegetischer Ebene fortsetzt.¹⁶

Ein Blick auf die Schlüsselszene in der Kunstausstellung, welche die Frage »Wo bleiben alle die Bilder?« einführt, verschafft hier weitere Klarheit. Emmy begleitet diese Frage mit einer Artikulation von Unverständnis hinsichtlich der Funktion von in Museen fixierter Kunst:

Man begegnet ihnen [den Bildern – W.B.] doch nie wieder außerhalb dieser Wände. Meine Bekannten haben noch nie eines von ihnen gekauft. Und immer malen die Herren Maler andere, wenn es auch von Jahr zu Jahr so ziemlich immer die nämlichen bleiben. [...] Aber vielleicht werden sie übers Meer verschickt, nach fremden Weltteilen, wo die Leute mehr Geld für so was haben und mehr Gelegenheit an den Wänden und wo auch die Fliegen im Sommer nicht so unangenehm werden. (31)

Die Unbeweglichkeit der Bilder in der Ausstellung und ihr Anspruch auf einmalige, stationäre Kunsterfahrung können bei der Betrachtung durch die Großstädterin nur jenes Unverständnis auslösen, das die berühmte Leitfrage provoziert. Sie werden weder gekauft und in die Zirkulation von ökonomischem Kapital einbezogen, noch bieten sie wirklich etwas Neues, da sie doch ›immer die nämlichen bleiben‹ (31). Als Ausweg sieht Emmy nur die tatsächliche Mobilität der Bilder, ihr Verschicken nach ›fremden Weltteilen‹ (31), jene Gegenden also, aus denen die illustrierte Presse im Gegenzug unterhaltende und belehrende Bilder zu senden verspricht. Der Funktionswandel des Bildes in Zeiten seiner Reproduzierbarkeit (vgl. Benjamin *Kunstwerk*), seine Verselbstständigung im massenmedialen und ökonomisierten Kommunikationsnetzwerk kündigt sich hier an (vgl. Schöberl 228). Denn in der modernen Medienkultur verliert das einzeln für sich stehende Bild an Bedeutung und muss vielmehr in die Zirkulationslogik der Unterhaltungsindustrie ein-

¹⁶ Auch Nicolas Pethes wies auf die Verbindung zwischen der ›Blatt-Struktur von Pfisters Mühle und dem medialen Format des Journals hin (vgl. Pethes 82-83). Zur Anpassung literarischer Texte an die zunehmende ›Bildlichkeit‹ der Journaloberfläche und die aus der Serialisierung resultierende ›episodische‹ Form von Journalinhalten vgl. auch McGillen 55-58.

gebunden sein, die selbst das Museum erfasst, wie Jonathan Crary im Anschluss an Benjamin darlegt:

The meanings and effects of any single image are always adjacent to this over-loaded and plural sensory environment and to the observer who inhabited it. Benjamin, for example, saw the art museum in the mid-nineteenth century as simply one of many dream spaces, experienced and traversed by an observer no differently from arcades, botanical gardens, wax museums, casinos, railway stations, and department stores. (Crary, *Techniques* 23)

Gleichzeitig verweist »Wo bleiben alle die Bilder?« auf ein »Zu viel«, eine Überfrachtung der Welt mit Bildmedien, für die Eberhard allerdings eine Erklärung und Lösung bereithält: »Es sind nur die Umrisse und die Farben, welche wechseln; Rahmen und Leinwand bleiben. Jaja, mein armes Kind, es würde uns, die wir selber vorübergehen, den Raum arg beschränken im Leben, wenn alle Bilder blieben!« (32).

Die ›Bilderflut‹, die aus der Herauslösung des Bildes aus dem exklusiven Kontext des Museums resultiert, basiert auf einem einfachen Prinzip, das Rahmen und Grundfläche als statische und Bildinhalte als dynamisch-wechselnde Elemente konzipiert (vgl. Moser 217-35). So können sich die Bilder stets erneuern, während sie doch unter den selben Bedingungen rezipiert werden. Genau dies geschieht aber in der illustrierten Zeitschrift, die beständig im »Rahmen des Wortes« neue visuelle Eindrücke präsentiert. Denn Neuheit gilt als das oberste Postulat des populären Pressewesens: »sowohl die (allgemeingültigen) Gesetze des ökonomischen, als auch die des symbolischen Marktes verlangen nicht nur die Produktion von Allgemeingültigkeiten und Wahrheiten, sondern auch von Neuheiten« (Helmstetter, *Geburt* 238). Im Mediensystem des späten 19. Jahrhunderts können die Bilder nicht einfach »die nämlichen bleiben« (31), bedürfen aber bei ständigem Wechsel dennoch der Einfassung durch den Text und der Zeitschrift als Bildträger. Überträgt man Eberhards Maxime zurück auf die Emblem-Struktur des Zeitschriftenlayouts, auf die die Emblem-Struktur seines Heftes anspielt, erscheint somit der Text als konstantes und das Bild als dynamisches Element. Wenn Eberhard an anderer Stelle einräumt, »daß es eine Täuschung des Menschen ist, wenn er glaubt, daß die Bilder der Welt um ihn her stehenbleiben« (42) manifestiert sich folgerichtig der selbstreflexive Blick des Romans auf eine Medienkultur, in der die Bilder aus der Kontrolle des Textes geraten. Es sind die sich stets erneuernden Bilder, die im »Jahrhundert des Auges« (S. Becker 35) ein Massenpublikum begeistern und die tradierte Vorherrschaft der Schrift herausfordern.

Ein markantes Sinnbild für die dynamisierte Bilderzirkulation, zu der nicht nur die Presse, sondern auch die zahlreichen anderen optischen Medien der Zeit beigetragen haben, kreiert Eberhard gegen Ende des Romans. Hier reisen er und Emmy nach beendigtem Sommerurlaub im Eilzug nach Berlin zurück. Die Schlüs-

selszene markiert dabei nicht nur den Beginn der Abrissarbeiten an der Mühle, also den Verlust der materiellen Substanz des bedeutungsgeladenen Ortes, sondern auch das scheinbare Ende der Frage nach den Bildern:

Wir stiegen gerade in den Wagen, [...] als die erste Kastanie unter der Axt fiel. [...] und dann – war Pfisters Mühle nur noch in dem, was ich mit mir führte auf diesem rasselnden, klierrenden, klappernden Eilzuge, vorbei an dem Raum und an der Zeit. Da brauchte ich wohl nicht mehr zu fragen: Wo bleiben alle die Bilder? ... Die von ihnen, welche bleiben, lassen sich am besten wohl betrachten im Halbtraum vom Fenster eines an der bunten, wechselnden Welt vorüberfliegenden Eisenbahnwagens. (156)

Als »Sinnbild moderner Zeiterfahrung« (Götsche, *Zeitreflexion* 107) instrumentalisiert die Szene erneut das Motiv der Eisenbahn als zentrales Symbol der Neuformatierung von Raum und Zeit in der Moderne. Aber auch für die spätestens seit Lessings *Laokoon* mit räumlicher Darstellung einerseits und mit sequenzieller Darstellung andererseits assoziierten Repräsentationsformen Bild und Text bedeutet diese Beschleunigungserfahrung im Zuge des technischen Fortschritts eine Umstellung. Paul Virilio beschreibt die Eisenbahn bzw. die modernen Fortbewegungsmittel auch als Bildprojektoren – vergleichbar mit einem Filmprojektor –, die phantasmagorische Schauspiele erzeugen, indem sie die Landschaft als schnell vorbeirauschende Bilderfluten durch die Rahmung ihrer Fenster zur Betrachtung darbieten (vgl. Virilio 166-85). Auch hier wiederholt sich also die Gleichzeitigkeit von statischer Rahmung und bewegtem Bildinhalt, die auf eine Dynamik der Bilder hinweist, die sie aus der Beschränkung des Lessingschen Diktums befreit. Die sich stets erneuernden, zirkulierenden Bilder kolonisieren die Sphäre der Zeit, da sie nicht mehr auf Dauerhaftigkeit, sondern auf die serielle und periodische Distribution ausgelegt sind, die auf schnelle Entwertung und Erneuerung visueller Informationen abzielt. Auch Texte sind in diesen ständigen Erneuerungsprozess eingebunden, bleiben aus typographischer Sicht in ihrer Funktion als Rahmung aber »immer die nämlichen« (31), sind also das die dynamischen Bilder einfassende statische Element. So veranschaulicht der Blick aus dem Eisenbahnfenster, den Eberhard hier als Symbol des Wandels und des Überwindens des Alten verwendet, eben jene Befreiung des Bildes aus der Statik des singulären Augenblicks, auf die der von Fritz Anders verfasste *Grenzboten*-Artikel ebenfalls abzielte, indem er die Momentfotografie als Möglichkeit der Bewegungsdarstellung anpries, die sogar »von Eisenbahnzügen aus« (Anders, »Negativaufnahme« 280) erfolgen kann. Sowohl Anders als auch Raabe in *Pfisters Mühle* prognostizieren so in ihrer jeweils eigenen Weise, allerdings beide unter Zuhilfenahme des Motivkomplexes ›Eisenbahn‹, eine Dynamisierung der Bildproduktion und -rezeption, die nicht zuletzt auf die bald erfolgende Erfindung des Films vorausweist.

Der Bild- und Visualisierungsdiskurs in *Pfisters Mühle* ist also, wie demonstriert wurde, nur durch eine Betrachtung seiner engen Verbindung mit dem mediengeschichtlichen und soziokulturellen Kontext des Textes vollends zu entschlüsseln und kann zudem mit Hilfe der Paratexte, welchen den Zeitschriftenvorabdruck umgeben, näher beleuchtet werden. Als literarisches Reflexionsmedium zeichnet Raabes Roman das Bild einer Medienkultur der zunehmenden Visualisierung und Bildlichkeit, an der der Text durch seine bildanaloge Form zwar partizipiert, diese zugleich jedoch auf der Ebene der textinternen Diskurse kritisch hinterfragt. Aber nicht nur die neuen Bildkulturen und massenmedialen Kommunikationsnetze sind Gegenstand dieser Reflexionen, sondern ebenfalls die sich mit ihnen in enger Wechselwirkung verändernden Formen der Wahrnehmung und des Sehens. Durch eine Untersuchung des Verhältnisses und der Interaktion zwischen Eberhard und Emmy Pfister erschließt sich diese Dimension des Texts, der ebenfalls eine sich verändernde Rezeptionskultur abbildet, die weitreichende Folgen für das literarische Schreiben mit sich bringt.

2.3 Dialoge mit Emmy: die Zeitschriftenleserin und die moderne Unterhaltungsliteratur

Die Rolle Emmys im sich auf Pfisters Mühle entfaltenden Erzählprozess ist in bisherigen Untersuchungen des Textes zwar berücksichtigt worden, allerdings hat man die Bedeutung der lebensfrohen Städterin tendenziell dem zentralen Erinnerungs- und Schreibunternehmen Eberhards untergeordnet. Für eine Lesart des Textes, welche diesen als in die ›Visualisierungsschübe‹ (vgl. Wilke 306–10) und die Entstehung einer Unterhaltungs- und Populärliteratur am Ende des 19. Jahrhunderts eingebunden begreift, muss die weibliche Dialogpartnerin des Erzählers und Schreibenden jedoch von zentralem Interesse sein. Denn sie ist Grundbedingung für das Erzählen: ohne Emmy gäbe es keine Notwendigkeit, die Geschichte von Pfisters Mühle in der spezifischen Weise aufzuarbeiten, die für Eberhard kennzeichnend ist. Zumindest wäre das mündliche Erzählen mit Emmys Abwesenheit überflüssig und der Protagonist könnte sich als in Isolation Schreibender präsentieren, wie es schon Raabes erster Erzähler Johannes Wacholder in *Die Chronik der Sperlingsgasse* getan hatte. Da der Autor sich allerdings dagegen entschieden hat, Eberhard ebenso wie Wacholder in die Abgeschiedenheit der Dachstube zu verbannen, muss dem die Verschriftlichung vorbereitenden Dialog eine zentrale Bedeutung innewohnen. Denn dieser ist es, der die Gestalt des Sommerferienheftes letztendlich prägt und so ist es Emmy, die durch ihr Verhalten das Erzählen und somit den Text signifikant beeinflusst.

Da in der Erzählkonstellation Emmy die Rolle des Publikums für die später verschriftlichten Gedanken Eberhards einnimmt, erscheint diese konstitutive Aus-

gangssituation von *Pfisters Mühle* auch als ein Kommentar auf die Rolle der Frau in der entstehenden Unterhaltungs- und Populätkultur im 19. Jahrhundert. Denn verstehen wir Eberhard als von Raabe als fiktiven Stellvertreter eingesetzten Autor des als Sommerferienheft bezeichneten Textes, der außerhalb der diegetischen Welt letztlich in der Zeitschriftenpresse zirkulieren soll, ist zu bemerken, dass dieser sowohl im fiktiven Dialog mit einer Frau entstand als auch in schriftlicher Form zu einem Großteil von Frauen rezipiert werden könnte. Literatur- und Familienzeitschriften richteten sich in immer größerer Intensität auch an ein weibliches Publikum. Bereits ab der Mitte des Jahrhunderts lässt sich eine derartige Bedeutsamkeit der weiblichen Leserschaft feststellen, dass Frauen im Bewusstsein der am Zeitschriftenmarkt partizipierenden Literatinnen und Literaten als entscheidende Zielgruppe gelten (vgl. Günter, *Vorhof* 239–40). In ihrer mediengeschichtlichen Studie zur Literatur des 19. Jahrhunderts äußert Manuela Günter deshalb gar die Vermutung, der »gesamte belletristische Markt« der Zeit sei womöglich »auf dieses Publikum und seine Interessen hin ausgerichtet« (Günter, *Vorhof* 240). Dies leuchtet umso mehr ein, betrachtet man zudem den immensen Erfolg von Autorinnen in den Familienzeitschriften, allen voran selbstredend E. Marlitt in der *Gartenlaube*.¹⁷

Die sich mit intensivierter Geschwindigkeit durchsetzende Alphabetisierung und die im Zuge modernisierter Arbeitsroutinen zunehmende Freizeit ermöglichten Frauen aus bürgerlichen und aristokratischen Kreisen zunehmend die umfangliche Lektüre von Printmedien (vgl. Günter, *Vorhof* 240). Daher ist es kein Zufall, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenfalls jene Debatten um die entstehende Populär- und ›Massenkultur‹ ihren Anfang nehmen, welche insbesondere von einer geschlechtlichen Dimension geprägt sind. In seinem Aufsatz »Mass Culture as Woman« beschreibt Andreas Huyssen diese »gender inscription in the mass culture debate« (Huyssen 189) anhand des Kontrastes zwischen der Selbstdisziplinierung G. Flauberts und seiner Figur Madame Bovary: »woman (Madame Bovary) is positioned as a reader of inferior literature – subjective, emotional and passive – while man (Flaubert) emerges as writer of genuine, authentic literature – objective, ironic, and in control of his aesthetic means« (Huyssen 189–90). Die Entstehung der modernen ›Kulturindustrien‹ wurde durch einen teils bis heute persistenten Diskurs über die ›Feminisierung‹ der Populätkultur begleitet, der sich in besonders intensiver Form auf die Zeitschriften- und Fortsetzungsliteratur bezieht und diese als minderwertig, weil ›weiblich-dominiert‹ einstuft. Das weibliche Lektürepublikum sowie die populären Autorinnen galten als Konsumentinnen bzw. Produzentinnen einer Literatur, der es an Originalität mangelt, die unnatürlich emotiona-

17 Zur Rolle von Frauen sowohl als Produzentinnen als auch Rezipientinnen im periodischen Literaturmarkt sowie in der entstehenden Populätkultur vgl. auch Belgum 119–42; Kontje 183–202.

lisierte und schematische Handlungsmuster verwende und die keine ästhetische oder philosophische Tiefe besitze (vgl. Huyssen 188–201).

Vor dem Hintergrund dieses Diskurses entstand auch die Figur Emmy Pfister in Raabes hier untersuchtem Roman. Die im Folgenden vertretene These lautet daher, dass Raabe in dieser Figur zum Teil eine – im Verständnis einiger Zeitgenossinnen und Zeitgenossen – ‚typische‘ durch die Unterhaltungsmedien ihrer Zeit geprägte Rezipientin von Zeitschriftenliteratur karikativ gestaltete. Denn indem er diese Figur sodann mit einem Schreibenden interagieren ließ, war es möglich, eben jene Mechanismen abzubilden, welche Literatur in den Massenmedien modifizieren und zur Veränderung anregen. Der Schreibprozess Eberhards stellt also im Kleinen einen Prozess der Wechselwirkung zwischen Autorinnen/Autoren und Publikum dar, der sich in der periodischen Presse in ähnlicher Form vollzieht und zuletzt zur Entstehung moderner Unterhaltungs- und Zeitschriftenliteratur beiträgt. Dabei ist Raabe als Autor selbstredend stets auch als Akteur im gender-politisch aufgeladenen Diskurs um Populär- und ‚Massenkultur‘ zu begreifen, der geschlechtliche Stereotype fortschreibt und zur Profilierung des eigenen Schreibens instrumentalisiert. Es zeigt sich hier das Bemühen, am lukrativen Geschäft der Publikation in Zeitschriften teilzuhaben, sich aber zugleich eine gewisse ästhetische Autonomie und Distinktion als Schriftsteller, im Sinne eines normativen Verständnisses von männlicher Autorschaft, zu bewahren. Die Spannung zwischen der Abhängigkeit vom literarischen Markt und künstlerischen Ansprüchen beschäftigte Raabe zeitlebens und auch seine Texte spiegeln seine Versuche wider, diese beiden Pole miteinander zu versöhnen.¹⁸

Auch Dawidowski nannte die Figur Emmy eine Manifestation der Leserschaft in Zeiten des »kulturindustriellen Massenkonsums« (Dawidowski 457), welche für die »Mehr Fachcodierung« (Dawidowski 457) des Textes verantwortlich zu machen sei (vgl. auch Götsche, *Zeitreflexion* 107). So würde das Erzählen zum einen auf einer sentimental, auf Emmy ausgerichteten, zum anderen auf einer bildungsbürgerlichen Ebene stattfinden, auf der intellektuell anspruchsvollere Implikationen des Erzählten diskutiert werden (vgl. Dawidowski 457). Diese Einschätzung bezieht sich auch auf die eingangs erwähnte und in der Forschung durchaus präsente These der generellen »doppelten Codierung« realistischer Literatur (vgl. Butzer »doppelte Codierung«; Gretz, »Kanonische Texte« 188–89). Emmys Rolle als Adressatin der Erzählung von Pfisters Mühle auf die Begründung einer dann im Text zu

¹⁸ Zu Raabes vielfältigen Strategien der Vereinbarung von Berufsschriftstellertum und Kunstautonomie vgl. Parr, »Literaturbetrieb« 322–27. Auch Rudolf Helmstetter sieht in seiner Untersuchung Fontanes in der Suche des Autors nach literarischer Autonomie im kommerziellen Zeitschriftenmarkt einen entscheidenden Faktor für die Entwicklung einer neuartigen Form des Realismus in seinen Texten (vgl. Helmstetter, *Geburt* 9). Zur Marktabhängigkeit als die Literatur mitbestimmenden Faktor vgl. u.a. Butzer »doppelte Codierung« und Schrader.

beobachtenden Koexistenz von trivialen und anspruchsvollen Erzählinhalten und -strukturen zu reduzieren übersieht allerdings die Komplexität der dialogischen Interaktion zwischen Eberhard und Emmy und schreibt letztlich Geschlechterkli-schees der Populärkultur-Debatte fort. Stattdessen soll gezeigt werden, dass we-niger die »doppelte Codierung« des Textes, sondern die Charakterisierung der Fi-geur Emmy und ihres Wahrnehmungsmodus sowie die Darstellung des Dialogs des Ehepaars Erkenntnisse über die Positionierung des Textes in der Medienkultur seiner Zeit ermöglichen.

Auch hier lohnt sich zunächst ein Blick in die Ausgaben der *Grenzboten* von 1884, in denen *Pfisters Mühle* neben vielen anderen Texten einen Platz fand. Dort erschien auch ein vom späteren Nietzsche-Herausgeber und kulturkritischen Schriftsteller Fritz Koegel verfasster Aufsatz mit dem Titel »Frauen- und Goldschnitt-Literatur«. Wie schon im zuvor erwähnten Essay »Dichtung und Gegenwart« wird hier eben-falls der Verfall der zeitgenössischen Literatur diagnostiziert, allerdings sind es diesmal nicht die Naturwissenschaften, welche für diesen Niedergang verantwort-lich gemacht werden, sondern die Frauen. Beginnend mit der Feststellung, dass »schöne Literatur jetzt etwas unter dem Pantoffel steht« (Koegel 466), da von hun-derttausenden Lesern »sicher dreiviertel Leserinnen« (Koegel 466) seien, malt Koe-gel das Bild eines weiblich dominerten Literaturmarktes, der Gehalt und Substanz jeglicher Texte negativ beeinträchtigt:

Von der leitenden geistigen Stellung, die sie im vorigen Jahrhundert einnahm, als sie die Gesamtbildung der Nation umfaßte, ist die schöne Literatur allmäh-lich herabgestiegen. Die großen, allgemeinen Interessen des öffentlichen Volks-lebens sind anderer Art, die Literatur fließt als ein Flüßchen für sich neben dem großen Strome der sozialen, politischen und wissenschaftlichen Fragen her. Im abgeschlossenen Lese- und Gesellschaftszimmer unter dem Schutze der Frauen, die dem öffentlichen Leben fernstehen, hat sie ihren Ort gefunden. (Koegel 466)

Ähnlich wie in *Pfisters Mühle* tritt hier die Fluss-Metapher für die erzählenden Küns-te ein und ebenfalls in gewisser Ähnlichkeit zum Roman markiert der Kontrast zwischen dem kraftvollen Strom und dem kleinen, degenerierten Flüsschen ei-nen Verfallsprozess. Literatur fände als unbedeutender Nebenfluss ihren Ort im Trivialen und könne nicht länger eine Signifikanz für die »ernsteren«, öffentlichen Belange des gesellschaftlichen Lebens beanspruchen. »Das Publikum erzieht sich seine Poeten« (Koegel 466), und da dieses Publikum vornehmlich aus Frauen be-stehe, seien es die »Miniatyr- und Modepoeten« (Koegel 467), wie Koegel sie nennt, die den Markt dominieren. Ergebnis und Folge dieses Umstands sei die tiefgrei-fende »Verweiblichung« und damit Entwertung der Literatur, da sie mit »blassen Schablonenerzählungen« (Koegel 469) aufwarte, in denen die »gefühlsselige Emp-findestamkeit« (Koegel 467), der »zarte Backfischton« (Koegel 467) sowie die »ver-schnörkelte Formküstelei« (Koegel 467) vorherrsche und »mädchenhafte Männer-

gestalten« (Koegel 468) in »Wein- und Liebesmärchen« (Koegel 467) auftreten. Zu diesem Stil und der Konvention des »glückliche[n] Endschicksal[s]« (Koegel 468) zwängen die Frauen die zeitgenössischen Poeten, da nur diejenigen, welche ihren Geschmack bedienen, »gerühmt und gekauft werden« (Koegel 467).

Bemerkenswert an diesem an Polemik und aggressiver Geschlechterpolitik kaum zu überbietenden Aufsatz ist seine unmittelbare Gleichsetzung von Publikumsgeschmack und herrschendem literarischen Stil. Im sich stark ausdifferenzierenden und expandierenden literarischen Markt des späten 19. Jahrhunderts erscheinen die Präferenzen und damit auch Kaufentscheidungen der Rezipientinnen und Rezipienten im Bewusstsein einiger Zeitgenossinnen und Zeitgenossen als ausschlaggebender Faktor zur Bestimmung des allgemeinen ›Zustands‹ der gesamten literarischen Produktion. Zum anderen verdeutlicht die Präsenz dieses Artikels in der unmittelbaren Veröffentlichungsumgebung von *Pfisters Mühle* die Brisanz des geschlechterpolitischen Populärkultur-Diskurses im Umfeld des Textes und seiner Rezeption. Wenn auch die zeitgenössischen Leserinnen und Leser der *Grenzboten* die analoge Verwendung der Fluss-Metapher für die Poesie in Roman und Artikel womöglich überlesen mögen, schärft der Paratext doch die Aufmerksamkeit für Referenzen auf diesen kulturkritischen Diskurs innerhalb des Romans, welche sich am deutlichsten in der Figur Emmy Pfister finden lassen.

Deren primäre Funktion innerhalb des Textes ist, wie bereits erwähnt, die Etablierung einer Form von Dialogizität, welche den Erzähl- und Schreibprozess Eberhards ermöglicht. »Ich habe es meiner Frau ziemlich genau von Mund zu Ohr erzählt« (37) reflektiert Letzterer über die dem Schreiben vorgesetzte Ebene des mündlichen Aufarbeitens von Erlebtem. Auch Tausch wies auf die Signifikanz der in Emmy personifizierten Beobachterebene im Schreibakt hin, welche von den Leserinnen und Lesern zudem wahrgenommen und in die Bewertung des Gelesenen einbezogen wird:

Erfordert sein [Eberhards – W.B.] Vorhaben an sich den Monolog als literarische Form, so bedingt die Anwesenheit einer alles andere als wertneutralen Beobachterin eine Adressatenbezogenheit der Erzählung, die dem Monologischen immer wieder in die Quere kommt – und just darin vom Leser der Erzählung beobachtet werden kann. (Tausch, »Pfisters Mühle« 191)

Einwürfe, Kommentare und Reaktionen von Emmy, welche Tausch zudem als Einbruch der Gegenwart in das nostalgisch anmutende Erinnerungsunternehmen wertet (vgl. Tausch, »Pfisters Mühle« 188-89), strukturieren und fragmentieren nicht nur das Erzählen und Schreiben, sondern machen diesen Umstand auch unmissverständlich sichtbar und so zu einem entscheidenden Aspekt für die Interpretation des Textes. Emmy übt zum einen Einfluss auf inhaltliche Schwerpunkte der Narration aus. Zum anderen haben die ihr gewidmeten Passagen und Dialoge auch insofern eine strukturbildende Funktion, als sie durch Anregungen

zur Beendigung oder Wiederaufnahme des Erzählers den Episoden-Rhythmus bestimmen, dem der Text durch die Blatt-Struktur ohnehin unterliegt.

Klingt die Bedeutung des Dialogs zwischen Autorinnen/Autoren und Publikum im System massenmedialer Literaturproduktion schon in Koegels Aufsatz an, finden sich noch deutlich mehr Parallelen zu der in *Pfisters Mühle* porträtierten Gesprächssituation in der Funktionsweise zeitgenössischer Familienzeitschriften. So vertritt etwa Claudia Stockinger in Bezug auf *Die Gartenlaube* die These, »das Format als populärkulturelles Massenmedium [Hervh. im Orig.]« präge »eine ganz eigene Form von Interaktivität aus [Hervh. im Orig.]« (Stockinger, *Gartenlaube* 199). Denn durch den periodischen Erscheinungsrhythmus und die prinzipiell auf Dialog ausgerichtete Aufmachung der Zeitschrift entstehen neuartige Möglichkeiten der Kooperation zwischen Autorinnen/Autoren und Publikum: »Die Leser gestalteten das Blatt mit – indem sie Aussagen kritisierten und korrigierten, Initiativen (wie Spendenaufrufe u.a.) anregten, Beiträge einforderten oder selbst welche beisteuerten« (Stockinger, *Gartenlaube* 198). *Die Gartenlaube* inszeniert die Leserinnen und Leser als Dialogpartnerinnen und -partner, die in ein inniges und anhaltendes Treueverhältnis eingebunden sind und über einen längeren Zeitraum hinweg an den innerhalb der Zeitschrift geführten Debatten sowohl passiv als auch aktiv teilhaben (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 196). Dieses Verhältnis war von einer Rhetorik der Intimität umgeben und stabilisiert – Stichwort ist die häufig in der Zeitschrift auftauchende Rede von der »Liebe der Leser« (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 190–98) – und ging dabei so weit, dass Stockinger dieses mit Bezug auf Luhmanns *Liebe als Passion* als »intimisierte literarische Kommunikation« (Stockinger, *Gartenlaube* 196) beschreibt. Die Liebesrhetorik verleiht dem Publikum den Status von Partnerinnen und Partnern, deren Bestätigung und Partizipation für ein Funktionieren des Kommunikationsprozesses essentiell sind.

So verwundert es nicht, wenn *Pfisters Mühle* die dialogische Interaktion zwischen Schreibendem und Publikum als ein Gespräch zwischen Eheleuten inszeniert. Das von der *Gartenlaube* paradigmatisch vertretene und von anderen Zeitschriften in ähnlicher Form übernommene Modell der Dialogizität stand hier Pate. Denn so wie in der Ehe aus systemtheoretischer Perspektive die permanente gegenseitige Vergewisserung und Affirmation der Gefühle vonnöten ist (vgl. Luhmann, *Liebe* 21–39), ist im periodischen Literaturmarkt ebenso eine permanente Feedback-Schleife essentiell für den andauernden Erfolg eines Autors oder einer Autorin. Das Modell des isolierten und vom Publikum entfremdeten Schreibenden, dessen ›Lied‹, wie Goethe in der Zueignung zum *Faust* formulierte, der »unbekannten Menge« (Goethe 11, Vers 21) ertönt, wird abgelöst. Stattdessen entsteht eine neue, wiedergefundene Nähe zwischen Autorinnen/Autoren und Publikum unter

den Bedingungen massenmedialer Kommunikation.¹⁹ In der *Gartenlaube* waren es Rubriken wie der *Briefkasten* oder *Blätter und Blüthen*, welche Dialogizität nachlesbar dokumentierten (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 210-18). Und auch Koegel bezieht sich auf diese Form der Interaktivität, wenn er beklagt, dass selbst politische Zeitungen heutzutage »unterm Strich« eine Plauderecke für »Allerweltsunterhaltung« (Koegel 469) eingerichtet haben, wie es vor allem von Frauen begehrt werden würde. Wieder fällt in diesem Paratext also die Identifikation von Konventionen der zeitgenössischen Populärkultur mit der geschlechtlich konnotierten Kritik derselben zusammen. Unterhaltung und Publikumsdialog in der Presse werden von Koegel als spezifisch weiblich abgetan und für die Zersetzung des hochkulturellen Status von Literatur mitverantwortlich gemacht.

Emmy Pfister verkörpert sowohl diese Geschlechterklischees als auch das interaktiv partizipierende weibliche Publikum. Bereits das erste Blatt demonstriert ihren Einfluss auf das Schreiben, wenn von Eberhard schriftlich der Moment wiedergegeben wird, an dem sie ihn mit ihrem Ausruf »Was schreibst du denn da eigentlich so eifrig, Mäuschen?« (9) aus seiner melancholischen Anfangsreflexion herausreißt und damit seine Aufmerksamkeit zurück auf die Gegenwart lenkt. Die »ernüchternden und auch komischen Unterbrechungen« (Winkler 25) reichen von Rückfragen über die Herkunft von zitierten Versen (112), über die ökonomische Ausstattung des Paars betreffende Fragen wie etwa die Höhe von Emmys Haushaltsgeld (112), bis hin zu Forderungen, beim Erzählen besonders spannende Passagen wie Liebesgeschichten und Todesfälle zu priorisieren (42, 138). Nur im Detail lässt sich allerdings zeigen, wie Raabe diese Figur als Personifikation der Literatur beeinflussenden Publikumsinteraktion lesbar machte. Denn es ist vor allem Emmys (gängige Klischees bedienender) Modus der Wahrnehmung, der die zeitkritische Dimension des porträtierten Dialogs verdeutlicht.

Entscheidend ist dabei ihre enge Verknüpfung mit dem Motiv der Großstadt. Der rasante Anstieg der Stadtbevölkerung und die Entstehung von Großstädten sind als zentrale Möglichkeitsbedingungen des poetischen Realismus im Allgemeinen zu betrachten und auch für Raabes Werk von besonderer Relevanz (vgl. Nies 43). Die Stadt wird zu einem Erfahrungsraum, in dem visuelle Reize u.a. durch die Weiterentwicklung von Bildreproduktionstechnologien zu allgegenwärtigen Begleitern werden, wie etwa Vinken erläutert: »zum ersten Mal erobert das Bild als Reklame die Straße; im öffentlichen Raum wird das Plakat allgegenwärtig. Durch die aufkommenden Modeillustrierten dringen reproduzierte Bilder in einer bisher nie dagewesenen Weise in die Salons noch der entlegensten Provinz

¹⁹ Das Modell der zur Interaktivität ermächtigten Leserinnen und Leser ist selbstverständlich im historischen Kontext des 19. Jahrhunderts zu betrachten und weist damit nach wie vor erhebliche Einschränkungen auf, die von Faktoren wie sozialem Stand, Bildungsstand, Geschlecht etc. bestimmt werden (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 189-219).

vor« (Vinken 398). Die Dichte an visuellen Informationen nimmt in den Städten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts radikal zu, wozu auch das beschleunigte Lebenstempo und die neuen Möglichkeiten der Zerstreuung in den Theatern, Panoramen, zoologischen Gärten etc. beitragen.

In *Pfisters Mühle* gewinnt das Wahrnehmungsmodell Großstadt vor allem durch die Thematisierung des zukünftigen Lebens des Paares in Berlin an Gestalt. Dieses steht als unvermeidlicher und allgemein mit Vorfreude erwarteter Ziel- und Endpunkt am Horizont von Eberhards Erzählung. Es wird so als Zukunft, die bereits mit deutlicher Präsenz in die Gegenwart hineinragt, gegen die nostalgische Anziehungskraft des Vergangenen in Stellung gebracht. So konstatiert Eberhard bereits früh im Roman in bewusster Distanzierung von der Tradition der Mühlenbesitzer und mit Blick auf seine junge Ehefrau:

Das Kind ist reizend; und gesund und jung sind wir beide, und Berlin ist eine große Stadt, und man kann es darin zu vielem bringen, wenn man die Augen offen und auch seine übrigen vier Sinne beisammen behält und nicht ganz ohne Grütze im Kopfe ist. Wir zwei haben die Welt und unsere hübschesten, feinsten und würdigsten und wertvollsten Hoffnungen in ausgesuchter Fülle noch vor uns; wir haben das volle Recht, die Mühle als nichts weiter als das uns nächstliegende Wunder der Vorwelt zu nehmen. (15)

Diese Thematisierung der Berliner Zukunft ist insofern signifikant, als sie das erfolgreiche Etablieren in der Großstadt unter die Bedingung der Geistesgegenwart stellt: nicht nur Verstand muss dafür vorhanden sein, die Funktionsfähigkeit der Sinne ist ebenso vonnöten, wobei vor allem das ›Offenhalten der Augen‹ hervorgehoben wird (vgl. Dawidowski 450). In dieser frühen Anspielung auf die Berliner Lebenssituation scheint damit auch ein Bewusstsein für die mit dieser verbundenen Anforderungen an die Verarbeitungsfähigkeit von Sinneseindrücken auf.

Wiederholt nimmt der Sehsinn eine prominente Rolle ein, wenn von Berlin die Rede ist, sodass die Stadt im Weltentwurf von *Pfisters Mühle* zur Chiffre eines visuellen Wahrnehmungsmodells wird, das durch rasch wechselnde Eindrücke gekennzeichnet ist.²⁰ So befindet sich Eberhard an seinem »ersten Tag[] in der Hauptstadt« (126) in einem Zustand, den er als »[b]etäubt« (126) und »willenlos« (126) beschreibt. Gegen diese Betäubung durch die Sinnesreize der, in den Worten des Sommerferienheftschrifters, »große[n], unruhige[n] Stadt Berlin« (119) hilft nur die rücksichtslose Fokussierung auf die Kontrolle über den Sehsinn, das Offenhalten der Augen, wie Eberhard nach der Rückkehr nach Berlin feststellt: »Ich hielt sie aber mit Gewalt offen, die Augen; ich hatte zu wenig Zeit mehr, mich dem

²⁰ Vgl. hierzu die einflussreichen Beschreibungen der entstehenden Großstadtkultur und ihrer Wahrnehmungsanforderungen von Walter Benjamin und Georg Simmel (vgl. Benjamin *Kunstwerk*; Simmel).

Traum hinzugeben und mit dem Vergangenen zu spielen – die Tage in Pfisters Mühle waren vorüber, und Arbeit und Sorge der Gegenwart traten in ihr volles, hartes Recht« (161). Eberhard registriert hier die hohen Anforderungen der Großstadt an das Nervensystem des Individuums und muss sich daher bewusst dazu zwingen, diesen Wahrnehmungsmodus einzuüben. Emmy hingegen ist durch den endgültigen Abschied von Pfisters Mühle und die dauerhafte Übersiedlung nach Berlin zurück in ihr Element versetzt: »Gott sei Dank!« seufzte Frau Emmy Pfister, sich aufrichtend und die Äuglein reibend. Gluhäugig, dann – fröhlich und glücklich blickte das Kind umher» (162). Die Rückkehr in die gewohnte Umgebung der Großstadt wird hier durch Emmys Akt des Umsehens besiegt und als glückliches Wiederfinden einer gewohnten Dichte visueller Informationen markiert, welche die junge Frau in der ländlichen Umgebung für lange Zeit entbehren musste. »Sie war während meines Sommerferientraumes nicht in ihrem Elemente gewesen, und nun fand sie sich wieder darin« (163), resümiert Eberhard am Ende dieser Szene des endgültigen Übergangs in das Berliner Leben, während Christine, die an das Landleben gewöhnte ältliche Bedienstete der Pfisters, wie Eberhard bei seinem ersten Hauptstadtaufenthalt »betäubt, willenlos in das Gewühl der Großstadt starr[te]« (163).

Während Eberhard und Christine zu Beginn angesichts urbaner Sinnesreize mit Betäubung und Willenlosigkeit reagierten, zeigt Emmy eine vollkommene Angepasstheit an die Großstadt. Emmys Konditionierung auf den urbanen Informations- und Reizüberschuss führt auch zu ihrer oft beschriebenen Unempfänglichkeit für Eberhards Versuche der Vergangenheitsvermittlung.²¹ Während das Leben in der Mühle für Eberhard als »ein konzentriertestes Dasein« (18) erscheint, das sich an seinem persönlichen Erinnerungsort kristallisiert, birgt es für Emmy nur einen Reiz als »neues, liebliches, ungewohntes – unbekanntes Leben« (18). In Anlehnung an den im 19. Jahrhundert entstehenden Massentourismus, der Stadtbewohnerinnen und -bewohnern immer entlegenere Orte als Urlaubslokalitäten erschließt (vgl. Hachtmann 66-98), gewinnt das neue Umfeld für sie lediglich an Bedeutung, weil es Veränderung und kurzzeitige Zerstreuung verspricht. Durch Emmys Erwähnung alternativer und zur Entstehungszeit des Textes höchst populärer Urlaubsorte wie »Baden-Baden, Wiesbaden und Baden bei Wien« (33) sowie ihren Vergleich der Mühlenferien mit Aufenthalten in »Thüringen, im Harz oder in der Ramsau« (136) verweist der Text auf Emmys Wahrnehmung der Mühle als austauschbares Freizeiterlebnis. So sieht sie diese als visuelle Attraktion, die ihre Attraktivität verliert, sobald der Reiz des Neuen verflogen ist, ähnlich wie es für die Rezeption von Illustrationen und Informationen in Zeitschriften beschrieben wurde (vgl. Günter, »Medien des Realismus« 54). Denn Orte werden

²¹ Vgl. u.a. Kaiser 82 und Winkler 24-25.

auch dort häufig als schnell konsumierbare Bilder präsentiert und als Kommunikationsgegenstand auf den Wert der kurzlebigen »Information« (vgl. Benjamin, »Erzähler« 110) reduziert. Während Räume für Eberhard als Projektionsflächen für Erinnerungen dienen und so im Prozess des Erzählens zu Erinnerungsorten transformiert werden (vgl. Assmann 298–343), erschließt sich für Emmy diese Dimension nicht, da ihre Wahrnehmung auf Informationen im Benjamin'schen Sinne beschränkt bleibt und sie die Erzählung, die der semantischen Codierung eines Ortes notwendig vorausgehen muss, daher kaum wahrnimmt (vgl. Benjamin, »Erzähler« 110–14). So begreift die junge Frau Pfister es nicht, wenn Eberhard sie »hier und dort mit hinzog, wo es – wo es ja eigentlich gar nichts zu sehen gab und wohin auch der Weg eigentlich gar nicht hübsch [...] war« (110). Emmy bleibt auf den Unterhaltungswert der Umgebung fixiert, deren tiefere Sinndimension sie aber vernachlässigt. Auch geschichtsträchtige Orte wie die Verschanzungen aus dem Dreißigjährigen Krieg (110–11) werden von ihr daher lediglich auf der Ebene ihrer gegenwärtigen Präsenz betrachtet, während sie die Geschichte des Ortes als »nur den Gelehrten dunkel gegenwärtig« (111) abtut.

Erwähnt wurde bereits Emmys Unverständnis gegenüber der ›Unbeweglichkeit‹ der Bilder in der Kunstausstellungsszene und ihre Präferenz für die Vorstellung zirkulierender Bilder, die »übers Meer [...], nach fremden Weltteilen« (31) verschickt werden. Berücksichtigt werden muss zudem, dass der Text dieser ersten Szene der Begegnung mit Bildern einen weiteren, ebenfalls zur Charakterisierung Emmys beitragenden Akt der ›Bildbetrachtung‹ an die Seite stellt. Denn gleich nach dem Ausstellungsbesuch findet sie sich im »warmen Sonnenschein der menschenwimmelnden Straße« (32) wieder. Hier scheint sie erneut in ihrem Element zu sein, wodurch sich eine Kontrastierung der stationären Kunstausstellungsbilder und der wechselnden visuellen Eindrücke in der Großstadt erkennen lässt. Die Dynamik der Bilder im urbanen Raum wird sodann allerdings durch einen Akt der stationären Beobachtung stillgestellt: Emmy vergleicht von einer Konditorei aus »das Hin- und Herwogen der Tagesmoden draußen vor den glänzenden Riesenspiegelscheiben mit den Bildern in ihrer Modenzeitung« (32). Die Erwähnung dieser Vergleichspraxis dient der Veranschaulichung des durch illustrierte Zeitschriften und die Großstadtumgebung mitgeformten Wahrnehmungsmodus der Berlinerin. Der Alltag bietet Emmy in den »menschenwimmelnden« Straßen bewegliche ›Bilder‹ an, welche nach der wechselnden Mode gestaltete Bilder in Druckerzeugnissen sowohl nachahmen als auch von diesen nachgeahmt werden. Ihre Sehpraxis formt die wahrgenommene Wirklichkeit im gerahmten Blick durch die »Riesen-Spiegelscheiben« (32) der Konditorei in Bilder um, die auf nichts Anderes verweisen als die medial produzierten Bilder im Massenmedium Zeitschrift. Das Bild der in der Großstadt beheimateten Frau, die sich in einem Café mit dem Blick durch das Fenster an visuellen Eindrücken berauscht und dabei unterhaltendes Schrifttum rezipiert, ist keine Erfindung Raabes, sondern ein gängiges Motiv im

damaligen Diskurs über Frauen und Populärkultur. Fast identisch finden wir dieses auch direkt neben Pfisters Mühle in den *Grenzboten*, nämlich erneut in Koegels Artikel »Frauen- und Goldschnitt-Literatur«, der das »Lesezimmer« der Frauen als Symbol für den Zustand der gegenwärtigen Literatur beschreibt: »Freilich dies Lesezimmer liegt nahe genug an der Straße [...], es gleicht den großen Lesecafés, aus denen man durch thürengroße Fensterscheiben das Promenadenleben vorbeiströmen sieht« (Koegel 466).

Signifikant ist jedoch, dass dieses Bild bei Raabe um den Vergleich mit Bildern in der Modenzeitschrift erweitert und so als Versinnbildlichung des Bedeutungsverlusts eines tradierten Modells von visueller Wahrnehmung lesbar wird, das von einer Übereinstimmung des Gesehenen mit einem realen Referenten ausgeht. Dieser Wandel der Konzeptualisierung des Sehaktes wurde unter anderem von Jonathan Crary in seinem Buch *Techniques of the Observer* (1990) beschrieben: »vision is redefined as a capacity for being affected by sensations that have no necessary link to a referent, thus imperiling any coherent system of meaning« (Crary, *Techniques* 91). Laut Crary gilt ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Körper bzw. die Sinnesorgane des oder der Sehenden als der Ort, an dem visuelle Eindrücke überhaupt erst entstehen, womit nicht mehr notwendigerweise von nachweislich gegebenen, räumlich lokalisierbaren Objekten als Quellen der Sinnesreize ausgegangen wird (vgl. Crary, *Techniques* 24). Sowohl Ursache als auch Folge dieses Paradigmas des »subjektiven Sehens« (Crary, *Techniques* 9) ist die zunehmende Verbreitung medial erzeugter Bilder und optischer Illusionsangebote. Emmys Vergleich der Modebilder der Zeitschrift mit den Modebildern der »menschenwimmelnden Straße« (32) illustriert ein Modell des Sehens, das als Effekt von Stimulation gedacht wird und nicht zum ›Realen‹ bzw. einer etwaigen hinter den Erscheinungen liegenden Wirklichkeit vordringt. Zudem repräsentieren die Modenzeitschriften eine Form der Bilderzirkulation im Kontext kapitalistischer Marktmechanismen, die laut Crary im Zuge der Neukonzeption der visuellen Wahrnehmung auftritt und Konsumbedürfnisse auslöst:

the imperatives of capitalist modernization, while demolishing the field of classical vision, generated techniques for imposing visual attentiveness, rationalizing sensation, and managing perception. They were disciplinary techniques that required a notion of visual experience as instrumental, modifiable, and essentially abstract, and that never allowed a real world to acquire solidity or permanence.
(Crary, *Techniques* 24)

Diese moderne Auffassung vom Sehen ermögliche und begünstige das massenmediale Prinzip der stets ›neuen‹, wechselnden visuellen Stimuli, das letztlich in ein System der Rezipientenkontrolle und Konsumsteuerung mündet. Wie Crary im Anschluss an Walter Benjamin ausführt, wirke die kapitalistische Logik der ständigen Waren- und Bilderzirkulation auf das Sehen ein, erschwere dem Subjekt ein

kontemplatives, reflektiertes Betrachten und fördere letztlich seine Anfälligkeit für Manipulation: »[t]here is never a pure access to a single object; vision is always multiple, adjacent to and overlapping with other objects, desires, and vectors« (Crary, *Techniques* 20).

Die durch Modenzeitungen und die wechselnden Eindrücke der Promenade, welche wiederum auf die Modenzeitungen zurückverweisen, stimulierte Emmy erscheint im medienkritischen Diskurs des Romans als Sinnbild für das Wahrnehmungsmodell der modernen Stadtbewohnerinnen und -bewohner, welches durch die Lust am Neuen als Prinzip des Konsums und den Verlust eines Bezugs zum ›Realen‹ gekennzeichnet zu sein scheint. In einer früheren Szene, in der Emmy einen Storch betrachtet, wird dieses Problem der Diskrepanz zwischen Realem und Gesehenem bereits angedeutet. Denn hier löst nach intensiver Betrachtung die ›Echtheit‹ des Gesehenen bei Emmy Überraschen aus und wird für sie nur mit Bezug auf das Bildaufgebot der Stadt beschreibbar: »manchmal guckt er [der Storch – W.B.] auch hier herüber, als wollte er sagen: Siehst du, ich stehe nicht bloß im Bilderbuche und sitze im Zoologischen Garten gegen eine halbe Mark Eintrittsgeld an Wochentagen, sondern – « (13). Sogleich wirft Eberhard ein: »Ich bin eine Wirklichkeit, eine wirkliche, wahrhaftige Wirklichkeit« (13). Während Eberhard als Philologe eine traditionell männlich konnotierte Rationalität verkörpert und sich die Fähigkeit zuspricht, die Wirklichkeit als ›wirkliche Wirklichkeit‹ zu erkennen und zu bezeichnen, wird Emmys unsicheres Verhältnis zur Wirklichkeit ausgestellt und wie oben bemerkt als prekäre weibliche Eigenschaft inszeniert. Parallelen zu Koegels polemischem Aufsatz finden sich hier ebenfalls, da auch dieser die Bildverliebtheit als spezifische Untugend einer weiblichen Leserschaft abtut, die »Modebeilagen« (Koegel 469), »bunte[] Blätter« (Koegel 469) und »mächtige[] Bilder[]« (Koegel 470) höher schätzt als seriöses Schrifttum. Die Assoziation des Weiblichen mit dem Bildlichen und Emotionalen sowie des Männlichen mit Schriftlichkeit und Rationalität ist ein tradiertes Denkmuster in der westlichen Kulturgeschichte (vgl. Doane, »Masquerade« 41–50). Ebenso wie der kulturkritische Essay Koegels ruft Raabes Erzählerfigur eben jenes Kategorisierungsmodell auf, um in der Figur der Großstädterin und jungen Ehefrau als problematisch angesehene Wahrnehmungskonventionen seiner Gegenwart abzubilden.²² So zeigt sich eine geschlechtsspezifische Polemik des Textes, die auch als Teil von Raabes Strategie der Distinktion auf dem Literaturmarkt angesehen werden kann.

Auch Emmys Interesse an Eberhards Erzählung scheint dezidiert durch das mediale Umfeld beeinflusst, mit welchem sie in Berlin vermutlich seit früher Kindheit konfrontiert war. Die kurzweiligen Romanzen der in Zeitschriften publizierten

22 Zur Verknüpfung von ›Frau und Bild‹ in *Pfisters Mühle* vgl. auch Moser 229–30.

Unterhaltungsliteratur gewöhnten ihr eine sentimentale Rezeptionshaltung an,²³ aufgrund derer sie die »Liebesgeschichte« (42) zwischen Adam Asche und Albertine Lippoldes als besonders hörenswert empfindet, sodass sie wiederholt nach einer Priorisierung derselben verlangt. Es sind, wie auch Koegel erläutert, die »minnigen Sachen« (Koegel 468), welche die Aufmerksamkeit des weiblichen Publikums scheinbar mehr fesseln als ernstere Angelegenheiten, was nicht selten Frustration bei Eberhard auslöst. Ebenso erweckt das tragische Ende des Poeten Felix Lippoldes das Interesse der Großstädterin, die den Fund einer Leiche »zu schrecklich interessant« (138) findet. Denn Mord- und Todesfälle werden in der Unterhaltungspresse des 19. Jahrhunderts zunehmend als ›Sensationen‹ für ein an solchen interessiertes Publikum dargeboten, nicht selten begleitet durch Realitätsnähe versprechende Abbildungen.²⁴ Der in ihren Augen »romantisch[e] und interessant[e]« (139) Todesfall kam Emmy bereits durch ihren aus der Zeitung vorlesenden Vater zu Ohren. Sodann verlangt sie von Eberhard eine Beschreibung desselben, die das Ereignis »so genau und so ins einzelne wie nur möglich« (144) rekonstruiert, was dem Erzähler, der »das alles so deutlich« (149) malt, auch zu gelingen scheint. Das Erzählen soll hier also die Evokation einer bildanalogen Vorstellung im Bewusstsein der Zuhörerin leisten, die das Bedürfnis nach Informationen und Sensationen befriedigt. So spielt Eberhard auf die ebenso von Koegel kritisierte »Schilderungssucht« (Koegel 469) in der Literatur an, die auf den Einfluss von Rezipientinnen und ihre Präferenz für das Visuelle zurückzuführen sei.

Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch Emmys Vorliebe dafür, Texte vorgelesen zu bekommen. Nicht nur ihrem Vater lauscht sie wie erwähnt bei seinem Vorlesen aus der Zeitung Informationen ab, auch Eberhard bittet sie mehrmals entweder um eine direkte mündliche Erzählung oder um das Vorlesen.²⁵ Nie aber lässt sie in irgendeiner Form den Wunsch erkennen, etwas selbst zu lesen, sei es die Zeitung oder das Sommerferienheft. Zum einen bietet die Konzeption der Figur als Karikatur der zeitgenössischen Rezipientinnen periodischen Schrifttums einen möglichen Erklärungsansatz für diesen Umstand an. Denn die Forschung zu illustrierten Familienzeitschriften hat belegt, dass die Praxis des Vorlesens im Kreis der Familie auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch weit verbreitet und eine nicht zu unterschätzende Form der Rezeption von Literatur und Wissen war (vgl. Helmstetter, *Geburt* 57; Schöberl 220). So könnte Emmys Präferenz für das

23 Zur Popularität kurzweiliger Liebesgeschichten in den Zeitschriften vgl. etwa Helmstetter, *Geburt* 108-27.

24 Die Vorliebe der Presse für »das ›Sensationelle‹ oder Unterhaltende« (»Die Presse im Gerichtsaal« 161) sowie »den Skandal« (»Die Presse im Gerichtsaal« 161) wird ebenfalls im Artikel »Die Presse im Gerichtsaal« verhandelt, der in den gleichen Ausgaben der *Grenzboten* wie *Pfisters Mühle* erschien. Zur Popularität von Kriminal- und Mordgeschichten vgl. u.a. Menzel.

25 Vgl. etwa die Seiten 164 und 33.

Zuhören beim Vorlesen auf diese Rezeptionsart anspielen, welche zudem im Ruf stand, vor allem von jungen Frauen favorisiert zu werden, um einen Zugang zu Texten zu erhalten, ohne dass die Anstrengung des eigenen Lesens unternommen werden muss (vgl. E. Becker 396). Auch hier schwingt also eine stereotypisierende Auffassung von Frauen als passive Rezipientinnen mit, die sich in das klischeebeladene Bild der Emmy Pfister passend einfügt. Texte werden von ihr nicht selbst erschlossen, sondern von der Stimme eines männlichen Erzählers oder Vorlesenden vermittelt, der die Inhalte und ihre Präsentation steuern und beeinflussen kann. Zugleich ist das Motiv des Vorlesens allerdings mit einem weiteren zentralen Aspekt der Wahrnehmungsproblematik verbunden: nämlich dem der Aufmerksamkeit.

Bereits früh im Text wird deutlich, dass Aufmerksamkeit in Verbindung mit Emmy als eine wiederkehrende Problemstellung angelegt ist. So zeigt sie nur an den Erzählungen lebhaftes Interesse, welche einen direkten Bezug zur Gegenwart haben und reagiert zuweilen auf Eberhards Erzählen mit baldigem Einschlafen (vgl. Winkler 24). Assoziative Themenwechsel bleiben ebenfalls nicht aus, wenn sie etwa ganz plötzlich inmitten von Eberhards Erzählung von der Mühlenvergangenheit die Pläne des neuen Architekten zu loben beginnt (131). Explizit wird diese »Aufmerksamkeitsschwäche« unmittelbar vor der Rückreise nach Berlin thematisiert:

»Den Rest mußt du mir doch lieber im Eisenbahnwagen erzählen, oder noch besser zu Hause im ganzen und der Ordnung nach vorlesen«, meinte Emmy, als wir in meines Vaters Hause uns zum allerletzten Male schlafen legten. Sie erinnerte sich, todmüde von dem fröhlichen Abend, nicht daran, daß sie im Eisenbahnwagen stets leicht Kopfweh bekommt und unfähig wird, auf das Interessanteste hinzuhorchen. (156)

Die Eisenbahn erscheint als besondere Herausforderung für die Aufmerksamkeitsfähigkeit und macht das bewusste Rezipieren unmöglich, da sie, wie bereits beschrieben, eine visuelle Überforderung produziert. Auch hier signalisiert sie zudem als Symbol des Modernisierungsprozesses ein zeitgenössischbrisantes Problemfeld. Aufmerksamkeit sowie ihr Gegenteil die Unaufmerksamkeit sind laut Jonathan Crary im 19. Jahrhundert permanent Gegenstand diskursiver Auseinandersetzungen, da die moderne Medienkultur laut einiger Stimmen zu einer Krise der Aufmerksamkeit führte und Regulierungsmaßnahmen notwendig machte:

It is possible to see one crucial aspect of modernity as an ongoing crisis of attentiveness, in which the changing configurations of capitalism continually push attention and distraction to new limits and thresholds, with an endless sequence of new products, sources of stimulation, and streams of information, and then

respond with new methods of managing and regulating perception. (Crary, *Suspensions* 13-14)

Aufmerksamkeit, im 19. Jahrhundert verstanden als »the relative capacity of a subject to selectively isolate certain contents of a sensory field at the expense of others in the interest of maintaining an orderly and productive world« (Crary, *Suspensions* 17), erscheint so als ein Kernproblem des durch die neue Medienumgebung geprägten modernen Menschen. Pfisters Mühle nutzt das Motiv der Reizüberflutung durch die Eisenbahn, um den Aspekt der permanenten Gefährdung der Aufmerksamkeit durch eine zu hohe Informationsdichte in sein Porträt der zeitgenössischen Rezipientinnen und Rezipienten von Schrift- und Bildmedien zu integrieren. Wieder ist es Emmy, die als Sinnbild der ›konzentrationsunfähigen‹ Leserinnen und Leser (oder im Falle des Vorlesens Zuhörerinnen und Zuhörer) der (illustrierten) Presse herhalten muss.²⁶ Doch selbst Eberhard kann während der Zugfahrt nur »im Halbtraum vom Fenster eines an der bunten, wechselnden Welt vorüberfliegenden Eisenbahnwagens« (156) den Erinnerungsbildern von Pfisters Mühle nachhängen. Das bewusste Rezipieren weicht dem »Halbtraum« als einer nur noch mit halber Geistesgegenwart verbundenen Form der Wahrnehmung und illustriert das schon von Walter Benjamin pointiert beschriebene Problem der Unmöglichkeit des reflektierten Betrachtens angesichts der Bilderfluten der Moderne (vgl. Benjamin, *Kunstwerk* 44-51). Auch die illustrierten Zeitschriften trugen zu dieser Bilderflut bei, welche laut Kinzel eine ›stumpfe‹ Form der Aufmerksamkeit generierte, die zunehmend an die Stelle der Anschaulichkeit trat (vgl. Kinzel 683). Aufmerksamkeitsschwäche, wie sie Emmy kennzeichnet, ist daher in diesem Roman immer auch als ein Verweis auf die visuellen Massenmedien, allen voran die illustrierte Presse, lesbar, welche laut einiger medienkritischer Betrachtungsweisen Leserinnen und Leser bzw. Betrachterinnen und Betrachter hervorbrachte, deren Wahrnehmungsmodus auf schnelle und beständig wechselnde Eindrücke ausgelegt war. Raabe macht diese Wahrnehmungsveränderungen sowie ihre Konsequenzen für die literarische Kommunikation zum Gegenstand seiner Zeitkritik.

All dies verdeutlicht, dass der Visualitäts- und Wahrnehmungsdiskurs in *Pfisters Mühle* maßgeblich mit der Figur Emmy Pfister verknüpft ist. Eberhard hat es mit einer Zuhörerin zu tun, deren Aufmerksamkeit stets unverlässlich bleibt und deren Interesse dem ›Neuen‹, visuell Ansprechenden und oberflächlich Interessanten mehr gilt als der substanzellen Bedeutung der Mühle als Erinnerungsort und Eberhards Verbundenheit mit derselben. Zugleich ist jedoch zu bemerken, dass

26 Dawidowski sieht die Zugfahrten in *Pfisters Mühle* ebenfalls als Momente, in denen das Scheitern des ›Verstehens‹ zwischen dem Erzähler Eberhard und seiner Zuhörerin offenbar wird (vgl. Dawidowski 449-50).

Emmy im Text auch als ein Sinnbild der Zukunftsfähigkeit erscheint. Ihre Präsenz steht für das neue Leben in Berlin, das sich Eberhard eben gerade deshalb aufbaute, weil ein Festhalten an der Mühle unter den Bedingungen der Industrialisierung unmöglich wurde. Ihr pragmatischer Blick in die Zukunft verweist auf das Kommende und Bleibende, d.h. die Großstadterfahrung, die nicht durch den Modernisierungsprozess gefährdet ist, weil sie ein Teil desselben ist. Anspielungen auf eine mögliche Schwangerschaft Emmys und während der Ferien stattfindenden Geschlechtsverkehr – man denke etwa an den Storch als »wirkliche Wirklichkeit« (13) – verweisen zudem auf die ›Fruchtbarkeit‹ als Emmy auszeichnende Eigenschaft. Emmy, so scheint es, zieht Eberhard in die Gegenwart hinüber und unterstützt den Bruch mit der Vergangenheit sowie den Eintritt in das Neue, was letztlich auch als Ziel des Sommerferienschreibaufenthaltes zu verstehen ist.²⁷

Akzeptanz erscheint letztlich als primäre Reaktion der Protagonisten des Romans auf die einschneidenden Veränderungen ihrer Lebenswelt (vgl. Denkler 238–41). Emmys Präsenz begünstigt diesen ›Blick nach vorn‹ und ermöglicht auch, dass in Eberhards Schreibakt potentiell moderne Unterhaltungsliteratur entstehen könnte. Ihre Unterbrechungen strukturieren und fragmentieren die Erzählung und lassen sie die Form annehmen, die für die Fortsetzungslogik des Zeitschriftenmarktes geeignet ist (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 125–57). Die Blätter des Heftes verfügen über die Prägnanz und Einprägsamkeit eines ›Bildes‹, wie Eberhard betont, und sind gerade deshalb letztendlich auch für Rezipientinnen wie Emmy leicht konsumierbar, die sich schon darauf freut, aus diesen in Berlin vorgelesen zu bekommen. Emmys Eingriffe in das Erzählen und ihre Dialoge mit dem Erzählenden bedeuten eine Neujustierung der Narration im Austausch mit ihrem Publikum, wie sie im Kommunikationssystem der Familienzeitschriften bereits üblich war. Dadurch werden ›interessante‹, weil Neugier befriedigende und Kurzweil versprechende Inhalte privilegiert. Alles in Allem fördert Emmys Einwirken auf das Erzählen und den Text einen Transformationsprozess desselben, der, würde er konsequent umgesetzt werden, letztlich ein Werk produzierte, das für die Unterhaltungs- und Zeitschriftenkultur wie gemacht wäre.²⁸

27 Zu Emmys Pragmatismus und ihrer Fokussierung auf die Gegenwart vgl. auch Götsche, *Zeitreflexion* 107; Tausch, »Pfisters Mühle« 188–89; Winkler 24–25; Dawidowski 444.

28 Die Forschung hat bereits häufig auf die ›Modernität‹ des Romans hingewiesen, welche aus seiner Bildstruktur sowie seiner Inszenierung eines mündlichen Dialogs resultiere, vgl. etwa Dawidowski 456; S. Wilke 196–210; Winkler 26; Zirbs 91; Denkler 241–51; Thürmer 85. So sieht etwa Jan Eckhoff den »Zerfall[] der epischen Einheit in zeitlich versetzte, perspektivisch gebrochen erzählte und theoretisch reflektierte Bilder« (Eckhoff 164) u.a. als Resultat massenmedialen Konkurrenzdrucks am Ende des 19. Jahrhunderts (vgl. Eckhoff 164). Dabei bleibt allerdings oft unklar, ob die Bezeichnung ›modern‹ in Bezug auf *Pfisters Mühle* primär auf Schreibweisen der literarischen Moderne um 1900 Bezug nimmt oder eher auf Konventionen der modernen Unterhaltungs- und ›Zeitschriftenliteratur‹ verweist. Winkler etwa sieht

Dass dies nicht der Fall ist und *Pfisters Mühle* nicht unbedingt als leichtverdauliche Lektüre bekannt wurde, bezeugt nicht zuletzt der relative Misserfolg des Romans in kommerzieller Hinsicht (vgl. Denkler 228-29). Zwar prägt die Interaktion mit Emmy Eberhards Schreiben, allerdings bleibt die Spannung zwischen seinem eigenen Anspruch an sein Werk und der Notwendigkeit des unterhaltungsgerechten Erzählens nach wie vor vorhanden. So gewinnt der Text eine für Raabe charakteristische Mehrdimensionalität, die ihn auch als Auseinandersetzung mit der Position des Erzählers und Schriftstellers unter massenmedialen Bedingungen lesbar macht, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Festzuhalten bleibt zunächst, dass der Roman in der Figur Emmy Pfister zeitgenössische und in seiner unmittelbaren Umgebung präsente Diskurse über Populärkultur, Wahrnehmung und Medienkonsum verarbeitet und zu einer geschlechtsspezifischen Karikatur einer neuen Generation von Literaturrezipientinnen und -rezipienten gestaltet. Die Neulektüre des Textes im Kontext seiner historischen Erscheinungsform in der Zeitschrift und unter Einbeziehung des Wissens um Medialisierungsdiskurse (vgl. Bucher 36), die im und um den Roman herum greifbar werden, ermöglicht das Freilegen dieser Bedeutungsebene.

2.4 Das Ende des Erzählens und die Frage der Kunstauteonomie

Eberhards Sommerferienheft ist trotz der Interaktion mit Emmy, die zu seinem Entstehen beiträgt, letztendlich kein für die periodische Presse produzierter Unterhaltungsroman. Vielmehr nimmt es eine ambivalente und schwer bestimmmbare Position zwischen persönlichem Tagebuch, dessen primäre Funktion das Festhalten von Erinnerungen ist, und zur Publikation vorgesehener Literatur ein. Der Beginn des Romans suggeriert noch sehr deutlich, dass Eberhard das Heft bereits seit dem Beginn des Schreibprojektes für die Veröffentlichung bestimmt hat. Dort heißt es: »mir blieb wirklich nichts übrig, als unter meine unmotivierte Stilübung drei Kleckse zu machen, wo im Druck vielleicht einmal drei Kreuze stehen« (9). Und tatsächlich sehen die Leserinnen und Leser bereits ein paar Absätze zuvor jene drei Kreuze, von denen hier die Rede ist. Denn diese trennen die Anfangsreflexion über den Verbleib des Poetischen in der modernen Welt von der Einführung der dialogischen Interaktion zwischen dem Ehepaar auf Pfisters Mühle, die mit Emmys abruptem und bereits zitierten Einwurf ihren Anfang nimmt. Die Prophezeiung

Emmys Unterbrechungen und deren Einfluss auf die narrative Struktur des Textes als Einbeziehen des Prinzips des ›Nützlichen‹ in die Sphäre des Ästhetischen, was letztendlich auf die Entstehung der »Kulturredustrie« im Sinne Adornos vorausdeute (vgl. Winkler 25-38). Zum Einfluss der Konventionen der Unterhaltungsliteratur auf die formale Gestalt der Literatur des Realismus vgl. auch Butzer »doppelte Codierung«.

der typographischen Realisierung der durch Tintenkleckse angedeuteten Kreuze erfüllte sich für die Leserinnen und Leser bereits, bevor sie überhaupt ausgesprochen wurde. So hat gedruckte Schriftlichkeit als Endpunkt des Schreibprozesses seinen Anfang bereits eingeholt (vgl. Kaiser 86).

Im weiteren Verlauf wird Eberhards Intention der gedruckten Veröffentlichung des Heftes allerdings zunehmend zweifelhaft. Denn gegen Ende des Romans, wenn sich der Autor bereits wieder an seinem heimischen Schreibtisch in Berlin befindet, sinniert er erneut über Zustand und Funktion seines Schreibproduktes:

Wenn ich wollte, könnte ich jetzt auch noch das ganze Ding über den Haufen werfen und den Versuch wagen, aus diesen losen Pfisters-Mühlen-Blättern für das nächste Jahrhundert ein wirkliches druck- und kritikgerechtes Schreibkunststück meinen Enkeln im Hausarchiv zu hinterlassen.

Und es fällt mir nicht ein – es fällt mir im Traume nicht ein! Ich werde auch jetzt nur Bilder, die einst Leben, Licht, Form und Farbe hatten mir im Nachträumen so lange als möglich festhalten! (164)

Hier scheint das Vorhaben der gedruckten Veröffentlichung gänzlich aufgegeben zu sein. Eberhard verweigert sich den Ansprüchen, die an ein »kritikgerechtes« literarisches Werk gestellt werden würden, und sieht davon ab, das Heft neu zuordnen oder zu redigieren. Mehr noch, selbst wenn eine Aufarbeitung und Korrektur des Geschriebenen erfolgen würde, wäre der Zielort des fertigen Werkes anscheinend doch nur das Hausarchiv. Den Text »in die tiefsten Tiefen meines Hausarchivs« (150) zu versenken nennt Eberhard bereits einige Seiten zuvor als den letzten Schritt seines Erinnerungsexperiments, sodass man Zeuge einer langsamem Festigung dieses Entschlusses wird. Das Festhalten von ›Bildern‹ der Vergangenheit und nicht zuletzt des Ferienaufenthaltes erscheint weiterhin als Ziel des Schreibaktes, allerdings präsentiert sich diese schreibende Bildproduktion nun als rein privates »Nachträumen«, das kein größeres Publikum kennt als die Nachfahren des Schreibenden.

Das Heft, das trotz allem als Roman *Pfisters Mühle* seinen Leserinnen und Lesern im Druck vorliegt, changiert also in eigentümlicher Weise zwischen privatem Erinnerungsunternehmen und für den publizistischen Markt geschriebener Literatur. Zu beobachten ist in Bezug auf Eberhard im Laufe der Romanhandlung damit eine Art Rückzug ins Private, der eine Abwendung von der Vermarktung des Geschriebenen im Literaturbetrieb impliziert. Mit dieser Entwicklung – so die These – stellt Raabe einen Versuch seines Erzählers dar, künstlerische Autonomie gegen die Anforderungen eben jener Kultur der Massenmedien zu behaupten, deren Mechanismen der permanenten visuellen und informationellen Stimulation Rezipientinnen und Rezipienten wie Emmy für ein ›anspruchsvolles‹ Schreiben unempfänglich

machen.²⁹ Eberhards mehrdeutige Einstellung zum Sommerferienheft erscheint so auch als Kritik an der Einbindung von Literatur in eine expandierende Unterhaltungsindustrie, die Raabe aus der Perspektive seines Philologen-Erzählers formuliert und damit zugleich wieder unter ambivalente Vorzeichen setzt. So wendet der Autor nicht nur ähnliche Strategien der Vereinbarung von Berufsschriftstellerum und künstlerischem Anspruch an wie sie u.a. bereits bei Fontane nachgewiesen wurden (vgl. Helmstetter *Geburt*; Gretz »Wissen«), sondern macht diese auch für aufmerksame Leserinnen und Leser seines Romans beobachtbar.

Dass zur Darstellung dieses grundlegenden Dilemmas moderner Schriftstellerinnen und Schriftsteller ebenso das Bewahren von Erinnerungen ins Zentrum gestellt wird, ist kein Zufall, sondern wie Gerhard Plumpe feststellte eine häufig anzutreffende literarische Strategie. Es handelt sich dabei um eine Überlegenheitsdemonstration des Schreibens in einem sich zuspitzenden medialen Konkurrenzverhältnis, in dem »sich die Literatur des Gedächtnisses bedient, um sich als Schrift ihre Autonomie in einer Zeit zu bestätigen, in der die neuen Medien das Schreiben überholen, weil man Ereignisse zu scannen lernt« (Plumpe, »Gedächtnis« 69). Signifikant ist dabei zudem Plumpes Feststellung einer »doppelten Referenz« dieser Autonomievergewisserung, und zwar »eine, die mit der Unterscheidung von verzögerter Wiederholung und Instantanspeicherung (Photographie, Phonographie) und eine, die mit der Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit operiert« (Plumpe, »Gedächtnis« 68). Sowohl die neuen Bildmedien mit ihrem Versprechen des scheinbar unmittelbaren Abbildens der Realität als auch der Siegeszug der Schriftlichkeit in der modernen Kommunikationskultur geraten also ins Visier einer Selbstbehauptungsstrategie der Realisten, in der die in mündlicher Tradition stehende, zeitverzögerte Übermittlung von Erfahrungen literarisch inszeniert und als ›wesenhafte‹ Darstellung gegen die auf der ›Oberfläche‹ verbleibenden Abbildungsformen der neuen Medien ins Feld geführt werden (vgl. Plumpe, »Gedächtnis« 69-73). So lässt sich dieser medienkritische Diskurs ebenso mit Hilfe der von Walter Benjamin formulierten Unterscheidung zwischen im Erzählen vermittelter ›Erfahrung‹ und in der modernen Presse zirkulierender ›Information‹ beschreiben (vgl. Plumpe, »Gedächtnis« 68-69; Benjamin, »Erzähler« 109-14). In Pfisters *Mühle*

29 Emmys Einwirken auf das Erzählen wirkt strukturbildend, wird aber auch als Störung wahrgenommen, sodass eine konstante Spannung zwischen Eberhard und Emmy vorherrscht. Moser bezeichnet daher Eberhards Erzählen als »einen Monolog mit störend eingreifendem Publikum« (Moser 207) und Thürmer beschreibt Emmy als »Negationsmomente« (Thürmer 76), welches die Poetologie des Romans allerdings entscheidend mitbestimmt. Der Umstand, dass das Erzählen, wie Dunu darlegt, in einer Streitatmosphäre beginnt (vgl. Dunu 156), verweist bereits auf das dialektische Zusammenspiel des Ehepaars, in dem Emmy transformierend auf die Erzählung einwirkt, aber Eberhard sich diesem Einfluss zunehmend verweigert und letztendlich die Kontrolle über sein Erzählwerk behält (vgl. Dunu 157).

findet sich die von Plumpe beschriebene Selbstvergewisserungsstrategie der realistischen Literatur in abgewandelter Form wieder. Denn nicht nur die moderne Bildkultur scheint zunehmend in einem Spannungsverhältnis zum reflektierenden Schreiben Eberhards zu stehen, auch Mündlichkeit und Schriftlichkeit sind Gegenstand seines Reflexionsprozesses. Im Kontrast zur von Plumpe beschriebenen Tendenz der Literatur, mündliche Überlieferungsformen zu imitieren, lässt Raabe seine literarische Auseinandersetzung mit Mündlichkeit und Schriftlichkeit letztlich in einem Rückzug aus dem Mündlichen enden. Denn Letzteres steht hier ebenso für das dialogische Prinzip der Familienzeitschriften, das auch die Gestaltung der Figur Emmy prägte.

Die Abgrenzungsbewegung vom populären Literaturmarkt beginnt ohne Umschweife im »ersten Blatt« des Romans, genauer gesagt in der soeben zitierten Anfangssequenz, in der drei gedruckte Kreuze den letztendlichen Druck des Heftes beglaubigen. Denn dieses ungewöhnliche Spiel mit dem Einsatz von bildlichen Zeichen im Textfluss sowie mit der Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser enthält nicht allein einen Hinweis auf den Druck, sondern fungiert auch als eine selbst-reflexive Markierung der Materialität des Schreibens, die Rezipientinnen und Rezipienten moderner Printmedien normalerweise verborgen bleibt.³⁰ Die Modernisierung der Medienproduktion führt zu einer Steigerung der Intensität medialer Immersionen, die Bolter und Grusin im Zuge ihrer Theorie der *remediation* als die Erzeugung von *immediacy*, also der Illusion einer unvermittelten Übertragung von Inhalten beschreiben, in der das Medium in seiner Materialität unsichtbar wird (vgl. Bolter/Grusin 20-50). Der modernisierten Presse und dem Buchmarkt des 19. Jahrhunderts gelang eine Massenproduktion bis ins Detail identischer Kopien von Texten, sodass das Eintauchen in literarische Immersionen wie nie zuvor zur standardisierten und selbstverständlichen Praxis des gesellschaftlichen Lebens werden konnte. Da das Medium Zeitschrift oder Buch dabei in dem Maße unsichtbar wird, wie es andere Dinge zur Erscheinung bringt (vgl. Mersch 304), bedarf es Strategien der Sichtbarmachung und Unterbrechung der *immediacy*, um »die Materialität des Mediums selbst auszustellen« (Mersch 318) und historisch spezifische Formen von Medienproduktion und -rezeption einer kritischen Reflexion zu unterziehen.

Eben solch eine Strategie der Störung und »Umkehrung von Strukturen« (Mersch 314) findet Raabe mit Hilfe der drei Kreuze, die signifikanter Weise vom Schreibenden Eberhard zunächst als »drei Kleckse« (9) benannt werden. Es handelt sich also konkret um eine Verhandlung des Übergangs von mit Schreibtinte erzeugten Zeichen zu standardisierten, gedruckten Zeichen (vgl. Heller 135). Tinte hat dabei auch eine symbolische Bedeutung und verweist auf das Motiv der Handschrift als subversives, mythenumwobenes Machtinstrument, dessen Entwicklung

³⁰ Zum Problemfeld »Literatur und Materialität« vgl. auch Gumbrecht/Pfeiffer. Speziell in Bezug auf Pfisters *Mühle* vgl. Heller.

und Ausprägung in der westlichen Kulturgeschichte Jochen Hörisch beschrieben hat (vgl. Hörisch 143-46). Die Assoziation der Tinte mit dem Teufel, die von Martin Luthers Wurf des Tintenfasses bis zu Goethes *Faust* reicht, ist dabei nur eine Dimension der kulturellen Codierung des Schreibmaterials als mächtige Waffe und der Tintenkleckse als Symbol ihrer dämonischen Wirkung (vgl. Hörisch 143-46). Die moderne Drucktechnik und nicht zuletzt die Entwicklung von Schreibmaschinen führten allerdings insbesondere ab dem 19. Jahrhundert zur langsamen Verdrängung des Tintenfasses und damit auch der Tintenkleckse aus dem Alltag. Die standardisierte, typographische Verbreitung von Texten beraubt auch die Tinte ihrer Bedeutung und ›mystischen Kraft‹, nivelliert die Individualität der Handschrift und bringt die Materialität des Schreibens in der Massenproduktion von Schrift zum Verschwinden. Eberhards Tintenkleckse auf seinem ersten Blatt erinnern zum einen an die alte Bedeutsamkeit der Tinte, zugleich aber, da man sie als Leserin oder Leser nur noch als gedruckte Kreuze, aber nicht mehr als Kleckse sehen kann, markieren sie die Absenz der Tinte. So verortet sich der Roman bereits an seinem Beginn in einem Umbruchsmoment zwischen der Produktion eines einmaligen, in seiner Materialität greifbaren Schriftstücks und dem Verschwinden dieser Einmaligkeit im Zuge der Modernisierung.³¹

Nicht zufällig werden die Tintenkleckse dabei aber als Kreuze wiedergegeben. Denn diese markieren zum einen den Verlust der Materialität oder der ›Einmaligkeit‹ bzw. ›Aura‹ (vgl. Benjamin, *Kunstwerk* 19) des literarischen Werkes. Zum anderen symbolisieren sie über ihre reine Präsenz als typographische Signale hinaus als ›Grabkreuze‹ eine ›Grablegung‹, und zwar die Grablegung des autonomen Schreibens in der Isolation, wie es das tradierte Bild des ›genialen‹ Buchautors verlangen würde und Raabe es u.a. in der *Chronik der Sperlingsgasse* seinem Erzähler Johannes Wacholder gelingen lässt.³² Eberhard beginnt seinen Schreibprozess ebenso isoliert, wenn er über die »alten und neuen Wunder« reflektiert. Schon bald aber tritt durch Emmys Unterbrechung »Was schreibst du da eigentlich so eifrig, Mäuschen« (9) das durch sie verkörperte dialogische Prinzip in sein Recht. Jene Form der Dialogizität also, die wie oben gezeigt wurde das Autor/Autorin-Publikum-Verhältnis in der Zeitschriftenpresse versinnbildlicht. Den ersten Teil seines Blattes, der in unabhängigem Schreiben ohne jegliche Einwirkung Emmys entstand, grenzt Eberhard durch die drei Kreuze von dem Rest des Blattes und dem Rest des Romans ab, der unwiderruflich vom dialogischen Verhältnis zu Emmy geprägt ist. Die Positionierung der Kreuze direkt vor der Einführung der Stimme Emmys lässt

³¹ Zur Deutung der drei Kreuze vgl. auch Honold, »Pfisters Mühle« 128; Kaiser 86; Zirbs 93.

³² Zum Problemfeld der ›Autonomie‹ der literarischen Kommunikation vgl. Butzer, »doppelte Codierung« 321-28. Bezuglich des zu diesem Autonomie-Diskurs gehörenden Bildes des in Isolation schreibenden ›Genie‹-Autors vgl. u.a. Koschorke, *Körperströme* 423-31.

diese zum ›Grabmal‹ des autonomen, von den Anforderungen des periodischen Literaturmarktes unabhängigen Schreibens werden.

An zahlreichen Stellen des Romans zeigt sich eine reflexive Thematisierung des Schreibens und vor allem seines Schreibproduktes durch den Schreibenden, welche die Materialität des Schreibaktes sowie dessen Spuren ins Zentrum stellt. So sinniert Eberhard kurz nachdem er sein Vorhaben der Versenkung des Geschriebenen ins Hausarchiv artikuliert:

Wie ist das Gekritzeln zusammengekommen? Die Buchstaben, die Kleckse, die Gedankenstriche und Ausrufungszeichen müssen selber ihr blaues Wunder in der Dunkelheit ihrer Truhe unter meinem Schreibtisch in der großen Stadt Berlin haben! Das wurde unterm Dach geschrieben, das unterm Busch auf der Wiese; auf diese Seite viel der heiße, helle Julisonnenschein, hier ist die Schrift ineinander geflossen und trägt, solange das Papier halten will, die Spuren, daß das Ding mit Not aus einem plötzlichen Platzregenschauer in Emmys Handkörbchen gerettet wurde. Gar glatt liegen die Bogen nicht aufeinander: der Wind hat dann und wann allzu lustig damit gespielt; und – hier ist eine Seite, auf der ich alles mitnehme, was mir von dem Erdboden auf meines Vaters Erbe übriggeblieben ist. Der Wind trieb es vor sich her durch Vater Pfisters Mühlgarten, und ich hatte ihm lange genug, um die Kastanienbäume nachzujagen, bis ich es unter der letzten Bank am Wasser wiedererhaschte. (150-51)

Hier wird deutlich, dass für Eberhard nicht allein sein Text die Erinnerungen an Pfisters Mühle sowie den Sommerurlaub codiert, sondern die physischen Papierseiten des Sommerferienheftes diesen Zweck ebenso erfüllen. »Kleckse« finden sich inzwischen auf vielen von diesen, darüber hinaus aber auch Spuren von Sonne, Wind und Regen, welche unverwechselbar den Augenblick bezeugen, in dem sie handschriftlich beschrieben wurden. Die Seiten selbst werden so zum Erinnerungsmedium, das es Eberhard erlaubt, einen Teil von Pfisters Mühle symbolisch ›mitzunehmen‹.³³ Die Individualität und Einzigartigkeit, welche die Blätter damit erhalten, ist dadurch beglaubigt, dass sie »nicht glatt aufeinander liegen«. Dadurch stehen sie im Kontrast zur modernen Produktion von Printmedien, in der standardisierte und identische Drucke gefertigt werden, die tatsächlich ganz ›glatt aufeinander liegen‹, also absolut deckungsgleich sind. Durch diese Gleichheit wird die einzelne Seite prinzipiell austauschbar und ihre Materialität verliert an Bedeutung (vgl. Heller 139-40). Bedeutend ist sodann einzige und allein der gedruckte Text. Vor dem Hintergrund dieser Durchsetzung der technischen Reproduzierbarkeit von Geschriebinem erscheint Eberhards Betonung der materiellen Dimension seiner Sommerferienheft-Seiten als zeitkritische Gegenbewegung: Einzigartigkeit und Materialität statt Reproduzierbarkeit und ›Unsichtbarkeit‹ des Mediums durch

³³ Vgl. Erll 3-25; Assmann 149-218.

intensivierte Immersion. Kleckse, Schmutz, verschwommene Buchstaben und andere Gebrauchsspuren markieren und signalisieren im Roman die Autonomie und Authentizität eines Schreibprojektes, das sich den Anforderungen des modernen Literaturmarktes zu verweigern versucht.

Gegen die Schnellebigkeit der Medienkultur seiner Zeit beruft sich Eberhard also auf ein traditionelles Verständnis von Dauerhaftigkeit und materieller Substanz, versinnbildlicht im ins Hausarchiv versenkten, einzigartigen Sommerferienheft. Dieser materielle ›Erinnerungsspeicher‹ wird zudem ergänzt durch das Speichermedium seines eigenen Bewusstseins. Denn in der bereits zitierten Eisenbahn-Szene wird deutlich, dass eine primäre Funktion des Schreibens auch in der Internalisierung der Vergangenheit als ›innere Bilder‹ besteht, die sich in das Gedächtnis einschreiben.³⁴ Denn sogleich nach der Erwähnung der Bilder, die Eberhard »im Halbtraum vom Fenster eines an der bunten, wechselnden Welt vorüberfliegenden Eisenbahnwagens« (156) betrachtet, werden diese flüchtigen Erscheinungen mit der Dauerhaftigkeit der Erinnerung kontrastiert: »Wie unauslöschlich fest steht Pfisters Mühle gemalt in meiner Seele!« (157). Da sich die visuellen Eindrücke während der Eisenbahnfahrt einer kognitiven Verarbeitung entziehen,³⁵ sind es stattdessen die internalisierten Bilder, die Eberhard beschäftigen:

Von den wechselnden Wagengenossen und den kleinen Abenteuern der Reise ist mir diesmal nichts in der Erinnerung hängen geblieben: ich begrub den armen tragischen Poeten, Doktor Felix Lippoldes, noch einmal von Pfisters Mühle aus; ich trug meinen lieben Vater – den guten Vater Pfister – von seiner Mühle aus zu Grabe [...]. (157)

Das Schreiben auf Pfisters Mühle funktioniert als Mnemotechnik, welche die Vergangenheit in tatsächlich »bleibenden Bildern in goldenem Rahmen« (37), wie es am Beginn heißt, in Eberhards Gedächtnis einschreibt (vgl. Götsche, *Zeitreflexion* 107). Diese Stabilität der Erinnerungen wappnet den Schreibenden gegen den Halbtraum der ›Bilderflut‹ in der Eisenbahn, denn er kann sich trotz dieses Immersionsangebots gedanklich dem Vergangenen widmen. Während in der modernen Medienkultur der stets wechselnden Eindrücke, die hier u.a. durch die Eisenbahn symbolisiert wird, Informationen in kürzester Zeit veraltet sind und ersetzt werden, ist sowohl im Erinnerungsmedium des Gedächtnisses als auch im Sommerferienheft, das (noch) nicht im Literaturmarkt zirkuliert, Erfahrung codiert, die

³⁴ Vgl. hierzu auch die Deutungen von Kaiser 84; Moser 219; Zirbs 102; Götsche, *Zeitreflexion* 107.

³⁵ Vgl. hierzu Großklaus 120-27. Zur Eisenbahn in *Pfisters Mühle* und ihrer wahrnehmungsverändernden Wirkung vgl. auch Dawidowski 449-50; Götsche, *Zeitreflexion* 107.

auf Dauerhaftigkeit ausgelegt ist. So demonstriert der Roman seine kritische Auseinandersetzung mit massenmedial eingeübten Wahrnehmungsroutinen erneut anhand der Gegenüberstellung von schnelllebiger Information und ›dauerhafter Erfahrung‹.

»Die Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben« (Benjamin, »Erzähler« 104), schrieb Benjamin und behauptete damit einen Verfall der Kunst des Erzählens, welcher seiner Einschätzung nach durch die Dominanz der lediglich auf Neuheit basierenden ›Information‹ in den Medien seiner Zeit und den Verlust realer ›Erfahrungen‹ aufgrund medialer Surrogate ausgelöst wurde (vgl. Benjamin, »Erzähler« 109-14). Diese Modernekritik bezieht sich damit ebenfalls auf die grundlegende Differenzierung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit als Erzählmodi, wobei laut Benjamin nur das mündliche Erzählen in der Lage ist, ein existenziell bedeutsames »Rat-geben« zu leisten (vgl. Benjamin, »Erzähler« 103-09). Ganz im Sinne von Plumpes Beobachtungen zur Medienkritik in Texten des Realismus inszeniert Pfisters *Mühle* zu Beginn wie gezeigt wurde ebenfalls einen mündlichen Erzählvorgang, der im Kontrast und Gegensatz zur bloßen Informationsübermittlung steht (vgl. Plumpe, »Gedächtnis« 68). Auffällig ist jedoch, dass diese mündliche Erzählform im Verlauf des Textes immer spärlicher praktiziert wird. Wieland Zirbs hat die Entwicklung des Erzählprozesses von der dialogischen in die monologische, d.h. schriftliche Erzählsituation im Detail untersucht (vgl. Zirbs 87-107). So stellt er fest, dass Emmy im Laufe der Zeit immer mehr von der »Erzählteilhabe« (Zirbs 102) ausgeschlossen wird und Eberhard sich zunehmend in Nachtstunden und in den Innenräumen des Mühlenhauses in den schreibenden Selbstreflexionsprozess zurückzieht, dem Mündlichkeit nur noch als ergänzende Hilfsebene dient. Mit der Rückreise nach Berlin endet das mündliche Erzählen gänzlich und die Versenkung des Sommerferienheftes in »die tiefsten Tiefen« des »Hausarchivs« (150) besiegt Eberhards Rückzug aus dem Dialogischen (vgl. Zirbs 97-106).

Dieses Ende des Erzählens findet signifikanter Weise in der bereits diskutierten Eisenbahn-Szene statt. Denn Emmys Kopfweh verhindert ein Erzählen im Zug und in Berlin wird die mündliche Erinnerungsaufarbeitung ebenfalls nicht fortgesetzt. Wenn es laut Benjamin die ›Erfahrung‹ ist, welche das Erzählen im traditionellen Sinne ermöglicht, so schwindet, wie etwa Paul Virilio beschreibt, in der Eisenbahn dieser notwendige »Boden der Erfahrung« (Virilio 170), da diese äußere Eindrücke in beschleunigter und verfremdeter Form an der menschlichen Wahrnehmung vorbeiziehen lässt (vgl. Großklaus 120-27). Ein Erzählen im Sinne Walter Benjamins ist an diesem Endpunkt des Romans also nicht mehr möglich. Mündlichkeit erscheint auf diese Weise betrachtet als eine »antiquierte Erzählweise« (Dunu 170), die von der modernen Schrift- und Informationskultur abgelöst wird. Aber Eberhards Loslösung vom mündlichen Erzählen und sein alleiniges Fixieren auf das Schreiben ist nicht nur eine resignierende Geste der Akzeptanz dieses Umbruchs,

sondern hat weitere zeit- und medienkritische Implikationen. Denn das Mündliche trägt in diesem Text eine doppelte Konnotation, die es über die Verbindung mit traditioneller Erfahrungsvermittlung hinaus auch mit dem dialogischen Prinzip der Autor/Autorin-Publikum-Interaktion in den Familienzeitschriften assoziiert, wie oben bereits gezeigt wurde. Eberhards zunehmende Vermeidung des Dialogs mit Emmy und sein Rückzug in die Isolation zum Zwecke des Schreibens sind damit auch als Versuche zu werten, die Autonomie des literarischen Kunstwerks, die mit diesem isolierten, »unabhängigen« Schreiben seit der Entstehung der Buchkultur und vor allem dem Genie-Diskurs im 18. Jahrhundert assoziiert wurde (vgl. Koschorke, *Körperströme* 423–31), zurückzugewinnen. Mündlichkeit als Sinnbild der Literatur beeinflussenden Faktoren in einem auf Unterhaltung ausgelegten System der Massenmedien entwickelt sich für den Schreibenden zum Problem und erfordert eine Abwehrreaktion, die in der Versenkung des im schreibenden Monolog vollendeten Heftes im Hausarchiv erkennbar wird.

Anhand der Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und der Gegenüberstellung von schnelllebig-reproduzierbarer und dauerhaft-einmaliger Erinnerungsfixierung stellt *Pfisters Mühle* also eine kritische Reflexion der Medien- und Kommunikationskultur seiner Zeit zur Schau und fokussiert sich dabei in besonderem Maße auf die Situation von Schriftstellerinnen und Schriftstellern im Kontext des Literaturmarkts. Dennoch bleibt, wie am Beginn dieses Abschnitts ange deutet wurde, die Selbstverortung und Positionierung des Romans zum literarischen Schreiben für ein modernes Massenpublikum durchaus ambivalent. Die im Rückzug aus dem Autor/Autorin-Publikum-Dialog angelegte Medien- und Zeikritik einerseits und das aus eben dieser dialogischen Interaktion mit Emmy und der Annäherung an die »Bildlichkeit« der Zeitschriftenkultur resultierende Innovationspotential für den literarischen Text andererseits überlagern sich vielfältig und bewahren so die für Raabe charakteristische Mehrdeutigkeit des Werkes. Zum einen erscheint Eberhard, wie schon Dawidowski beschrieb, als »neue[r] Erzähler typus« (Dawidowski 457), da er die Konsequenzen für das literarische Schreiben akzeptiert, die der Literaturmarkt seiner Zeit mit sich bringt (episodische Struktur, Bildlichkeit, kurze Spannungsbögen etc.) (vgl. Butzer, »doppelte Codierung« 335). Zum anderen finden wir ihn in einer Haltung der Abwehr und Verweigerung einer Integration seines Textes in die Mechanismen der periodischen Unterhaltungspresse. So wie Raabe in seiner Karriere das Schreiben für den »Markt« und das Schreiben als künstlerische Ausdrucksform stets miteinander vereinbaren musste, so lässt sich auch sein Text nur in einem »Dazwischen« einordnen.

2.5 Resümee

»Wo bleiben alle die Bilder?«. Diese Leitfrage hat Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler in der langen Rezeptionsgeschichte von *Pfisters Mühle* immer wieder Rätsel aufgegeben und damit die Richtung zahlreicher Interpretationen bestimmt. Wenn ein Text über Bilder spricht, so ruft er damit eine lange Geschichte intermedialer Konkurrenz- und Verweisbeziehungen auf, die letztendlich auf die Frage nach der grundlegenden Differenz zwischen Schrift- und Bildzeichen im Prozess des Codierens und Darstellens von ›Wirklichkeit‹ zurückverweist. Wie und vor allem wie lange, d.h. mit welchem Grad an Dauerhaftigkeit lassen sich Erinnerungen in Bildern festhalten und unter welchen Bedingungen werden diese dann für Rezipientinnen und Rezipienten erfahrbar? »Wo bleiben alle die Bilder?«, diese Frage stört die Selbstverständlichkeit, mit der Bilder wahrgenommen werden – auch wenn es sich dabei um während eines Leseprozesses in der Imagination entstehende Bilder handelt – und lenkt die Aufmerksamkeit auf die komplexe, historisch spezifische und materielle Beschaffenheit des Bildes, das wiederum in Wechselverhältnisse zu anderen Medien wie literarischen Texten eingebunden ist.

Dieses Kapitel hat die Frage nach den Bildern ebenfalls zum Ausgangspunkt einer Interpretation von *Pfisters Mühle* bestimmt und dabei den Versuch unternommen, diese medienhistorisch zu kontextualisieren und als Symptom tiefgreifender Veränderungsprozesse im späten 19. Jahrhundert begreifbar zu machen. Betrachtet man den sogenannten *pictorial turn* dieser Zeit (vgl. Bucher 32-34), scheint es plausibel, dass das Bild für einen Schriftsteller wie Raabe zum zentralen Charakteristikum der Populärkultur wird. Die Frage nach den Bildern umfasst damit mehr als nur die Verhandlung einer grundlegenden Text-Bild-Differenz: sie signalisiert die Auseinandersetzung eines Autors mit dem gesamten soziokulturellen Kontext seiner Literaturproduktion, d.h. im konkreten Sinne dem Zeitschriftenmarkt, aber auch der neuen Unterhaltungskultur, in der visuelle Medien und Technologien eine immer prominentere Rolle spielen. Die als spannungsreich wahrgenommene Situation von Schriftstellerinnen und Schriftstellern in diesem Kontext, ihr scheinbarer Zwiespalt zwischen künstlerischem Anspruch und der Notwendigkeit, auf Bedürfnisse und Präferenzen eines in der neuen Medienkultur sozialisierten Publikums einzugehen, entpuppt sich dabei als ein zentraler Gegenstand von *Pfisters Mühle*. Dem schreibenden und erzählenden Philologen Eberhard Pfister legt Raabe gleichermaßen Kritik und Akzeptanz der massenmedialen Mechanismen der Bilder- und Informationszirkulation, welche die Literatur zu Veränderungen anregen, in die Feder. Von seiner Suche nach dem »alten romantischen Land« bis hin zur Frage nach dem Verbleib der Bilder ist sein Erinnerungsprojekt mit einer Selbstreflexivität durchsetzt, welche auf die Medialität und die Öffentlichkeitsbedingungen der Rezeption desselben Bezug nimmt und damit seine eigenen Prä-

missen kritisch hinterfragt. Wie funktioniert erfolgreiches Erzählen im »Jahrhundert des Auges« (S. Becker 35)?

Der Protagonist Eberhard und der Schriftsteller Raabe antworten auf diese Frage mit einer formalen Textstruktur, die sich am Bild orientiert. Zugleich aber erscheint eben jene Anpassung an die visuelle Kultur der Moderne als das Ende eines Erzählens im traditionellen Sinne, das wie die Mühle aus dem Leben der Charaktere verschwindet. Emmy Pfister als Karikatur des Publikums von Unterhaltungsmedien und Herausforderung, an der sich Eberhards Erzählen abarbeitet, zeigt deutlich, warum Letzteres erfolglos bleiben muss: ihre kurze Aufmerksamkeitsspanne sowie ihre Fixierung auf einerseits das jeweils ›Neue‹, andererseits populäre Themen und Erzählmuster machen die an Modenzeitschriften gewöhnte Rezipientin unempfänglich für die antiquierte Erzählkunst. Begreift man in diesem Sinne die stereotypisierte Darstellung Emmys als genderpolitisch eingefärbte Abgrenzungsbewegung Raabes vom populären Literaturmarkt, so erscheinen die letztliche Publikationsverweigerung Eberhards, sein Rückzug aus dem Dialog und sein Hinweis auf die Materialität des Geschriebenen als einmaliges Kunstwerk ebenso als Absage an die Mechanismen massenmedialer Vermarktung literarischer Werke. Doch auch diese Positionierung bleibt fraglich und muss letztendlich wieder einer Ambivalenz zwischen Kritik, Reflexion, Akzeptanz und Anpassung weichen, betrachtet man etwa die letztendliche und von Beginn an nie auch nur im Geringsten angezweifelte Hinwendung Eberhards zum modernen Großstadtleben, das von Emmy paradigmatisch repräsentiert wird. Auch die Figur Eberhard kann, wie schon Dawidowski erläuterte, durchaus als kritisches Porträt eines nicht mehr zeitgemäßen Philologen-Habitus interpretiert werden und ist daher nicht mit Raabes eigener Position gleichzusetzen (vgl. Dawidowski 456-57; Kaiser 103).

Wie demonstriert wurde erschließen sich diese hier kurz resümierten medienreflexiven Dimensionen des Textes besonders dann, wenn man diesen in seiner ursprünglichen, in den Zeitschriftenmarkt eingebundenen Form untersucht. Die Kontextualisierung des Romans in den *Grenzboten* von 1884 verdeutlicht die Zeitbezogenheit seiner Kultur- und Medienkritik, da sich dort sowohl ähnliche Stimmen als auch konkurrierende Diskurse versammeln. Von Essays über die Fotografie bis hin zu Klagen über den angeblichen Verfall der Literatur aufgrund der Naturwissenschaften oder der Dominanz des weiblichen Publikums bieten die Paratexte, die das Werk flankieren, Einblicke in seine kontextuelle Rahmung, die innerhalb des Romans prominente Diskurse in einem neuen Licht erscheinen lässt und zudem Hypothesen über Produktions- und Rezeptionsumstände des Textes ermöglicht. Als Zeitschriftenliteratur und damit Teil einer entstehenden Populärkultur ist Pfisters *Mühle* letztlich in kulturelle und in der literarischen Öffentlichkeit stattfindende Aushandlungsprozesse über mit der Modernisierung einhergehende Veränderungen des literarischen Erzählens eingebunden.