

Willi Wolfgang Barthold

DER LITERARISCHE REALISMUS UND DIE ILLUSTRIERTEN PRINTMEDIEN

Literatur im Kontext der Massenmedien
und visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts



[transcript] Lettre

Willi Wolfgang Barthold
Der literarische Realismus und die illustrierten Printmedien

Lettre

Willi Wolfgang Barthold (Ph.D.), geb. 1994, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur (19.-21. Jahrhundert) der Humboldt-Universität zu Berlin. Er promovierte 2020 an der Georgetown University in Washington D.C. und forscht u.a. zu Inter- und Transmedialitätsphänomenen, literarischer Visualität sowie Dorf- und Provinz-Narrativen in der Literatur und anderen Medien.

Willi Wolfgang Barthold

Der literarische Realismus und die illustrierten Printmedien

Literatur im Kontext der Massenmedien und visuellen Kultur
des 19. Jahrhunderts

[transcript]

Die ursprüngliche Fassung dieser Arbeit wurde unter dem Titel »Zeitschrift, Text und Bild. Der bürgerliche Realismus im Kontext der visuellen Massenmedien des 19. Jahrhunderts« im Mai 2020 von der Georgetown University in Washington D.C. als Dissertation angenommen.

Die hier als Buch publizierte, leicht überarbeitete Fassung entstand in der Eigenschaft des Verfassers als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Veröffentlichung wurde aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin gefördert.

Auszüge aus dem Kapitel »Im Dorf ›kommt doch alles an die Sonnen‹. Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum* in der *Gartenlaube* und die Realität moderner Massenkomunikation« sind in leicht veränderter Form auch erschienen in: Barthold, Willi. »›s kommt doch alles an die Sonnen‹. Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum* und die visuellen Regime massenmedialer Kommunikation im 19. Jahrhundert«. *Colloquia Germanica*, Jg. 52, H. 1-2, 2020, S. 47-67.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Willi Wolfgang Barthold

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagcredit: Siggiko/@siggiko.kunst

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5593-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5593-7

<https://doi.org/10.14361/9783839455937>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1. Einführung.....	7
1.1 Der Realismus und die Wirklichkeit.....	11
1.2 Literatur und der Zeitschriftenmarkt	14
1.3 Realismus und visuelle Kultur	22
1.4 Zusammenfassung und Überblick	30
 2. Bilder im »goldenen Rahmen des Wortes«	
Wilhelm Raabes Pfisters Mühle in <i>Die Grenzboten</i>	37
2.1 Pfisters Mühle und die Diskurse der <i>Grenzboten</i> : Naturwissenschaft und Literatur.....	41
2.2 Bilderflut und goldene Rahmen: der Visualitätsdiskurs	47
2.3 Dialoge mit Emmy: die Zeitschriftenleserin und die moderne Unterhaltungsliteratur ..	60
2.4 Das Ende des Erzählens und die Frage der Kunstauteonomie	76
2.5 Resümee	85
 3. Im Dorf »kommt doch alles an die Sonnen«	
Theodor Fontanes <i>Unterm Birnbaum</i> in der <i>Gartenlaube</i> und die Realität moderner Massenkommunikation	87
3.1 <i>Unterm Birnbaum</i> und <i>Die Gartenlaube</i>	89
3.2 Die Hradschecks in Tschechin	101
3.3 Beobachtung und soziale Kontrolle	106
3.4 Wirklichkeitssteuerung durch Performanz: das Synopticon	111
3.5 Der Unterhaltungskünstler und sein Scheitern	118
3.6 Der Birnbaum, die Leiche im Keller und das ›Unheimliche‹ in der <i>Gartenlaube</i>	126
3.7 Resümee	134
 4. Der ›imperiale Blick‹ in Trowitzsch's <i>Volkskalender</i>	
Balduin Möllhausens Erzählung <i>Fleur-rouge</i> und die Visualisierung des ›Fremden‹ in der illustrierten Presse	137
4.1 Die Visualisierung des Fremden in der illustrierten Presse	141
4.2 Balduin Möllhausen als literarischer Maler Amerikas	148
4.3 Trowitzsch's <i>Volkskalender</i>	155

4.4	<i>Fleur-rouge</i> in Trowitzsch's <i>Volkskalender</i> von 1870	160
4.5	Die Selbstthematisierung des Erzählers in der Rahmenhandlung	165
4.6	Europäische Eroberungsfantasien in der Binnenhandlung	176
4.7	Resümee	189
5.	Frauenbild und Adelswelt	
	Marie von Ebner-Eschenbachs <i>Zwei Komtessen</i>	
	und die ›Mode- und Frauenzeitschriften‹	193
5.1	Modezeitschriften, die ›Frauenfrage‹ und die <i>Zwei Komtessen</i>	197
5.2	Die <i>Zwei Komtessen</i> als Kritik an medialer Geschlechtskonstruktion	211
5.3	Widerstand gegen das Visuelle: Bild- und Körperfixierung in der Kritik	219
5.4	Realismus – Idealismus	237
5.5	Resümee	242
6.	Schlussbetrachtungen	245
7.	Literatur	251

1. Einführung

Das 19. Jahrhundert gilt als Zeit tiefgreifender Veränderungen in Deutschland, Europa und der Welt, die allgemein als ›Modernisierungsprozess‹ oder, poetischer ausgedrückt, als »Verwandlung der Welt« (vgl. Osterhammel) beschrieben werden. Hinlänglich bekannt ist inzwischen die revolutionäre Bedeutung der in dieser Zeit stattfindenden technologischen Innovationen auf allen gesellschaftlichen Ebenen. Das uns heute bekannte ›Bild‹ vom 19. Jahrhundert und seiner einzigartigen Veränderungsdynamik verdankt sich ebenso seinen neuen Technologien der Wissensarchivierung und Informationsverbreitung, wie Jürgen Osterhammel betont: »Heutige Wahrnehmungen des 19. Jahrhunderts sind immer noch stark von der Selbstbeobachtung jener Zeit geprägt [Hervh. im Orig.]. Die Reflexivität des Zeitalters, vor allem die neue Medienwelt, die es schuf, bestimmt fortdauernd die Art und Weise, wie wir es sehen. Für keine frühere Epoche ist dies in ähnlichem Maße der Fall« (Osterhammel 25). Diese neue ›Medienwelt‹ bestand neben Telegrafien, Fotografien, ersten Filmen, Telefonen und Phonographen auch aus einer Vielfalt neuer oder modernisierter Druckerzeugnisse, unter denen neben Bilderbögen, Ansichtskarten, Plakaten und Tageszeitungen vor allem die illustrierten Rundschau-, Familien- und Unterhaltungszeitschriften von besonderer Bedeutung waren (vgl. Faulstich 23-27). Die von Osterhammel angesprochene »Reflexivität« dieser Zeit ist demnach auch Resultat intensivierter Prozesse der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung in den entstehenden Massenmedien.

Im Zentrum dieser Studie steht die deutschsprachige Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die, da sie häufig über die erwähnten illustrierten Zeitschriften verbreitet wurde, ebenso zur ›Selbstbeobachtung‹ des Zeitalters beitrug und Modernisierungserfahrungen als solche beschreibbar machte. Eine mediengeschichtlich informierte Untersuchung muss Literatur daher im Kontext dieser technologisch-medialen Innovationen betrachten und als Teil eines entstehenden massenmedialen Kommunikationssystems ernst nehmen. Im Anschluss an Niklas Luhmann sollen unter ›Massenmedien‹ im Folgenden »alle Einrichtungen der Gesellschaft erfaßt werden, die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel der Vervielfältigung bedienen« (Luhmann, *Realität* 10) und eine Form der Kommunikation ermöglichen, bei der »keine Interaktion unter Anwesenden zwischen

*Sender und Empfängern stattfinden kann [Hervh. im Orig.]« (Luhmann, *Realität* 10). Schrift- und Printmedien erfüllen diese Funktion im 19. Jahrhundert in nie dagewesem Maße: die rasant ansteigende Alphabetisierungsrate kombiniert mit technischen Fortschritten in der Druck- und Vertriebstechnik führte zu einer »neuen Leserevolution« (Bucher 31), die nicht zuletzt durch die zunehmende Popularität von Zeitschriften und Journalen getragen wurde (vgl. Osterhammel 1117-22). Zudem kommt es zu einer zunehmenden ›Visualisierung‹ der Kultur, welche Hans-Jürgen Bucher in Anlehnung an jüngste kulturwissenschaftliche Paradigmenwechsel als »pictorial turn« des 19. Jahrhunderts« (Bucher 32) bezeichnet. So entwickelt sich die periodische Presse durch ihre vermehrte Bebilderung »von einer textbasierten Mediengattung zu einer visuellen« (Bucher 32) und die generelle Verfügbarkeit von Bildern und visuellen Medien wie Fotografien, Stereoskopen und Panoramen lässt Visualität zu einem »zentralen Modus der Welterkenntnis« (Bucher 33) werden. Werner Faulstich spricht in diesem Zusammenhang von der »Wiederentdeckung der ›Sehsucht‹ (vgl. Sehsucht 1995) und, noch weiter gefaßt, generell von Sinnlichkeit« (Faulstich 256-57). So folgte auf die »Abstraktifikation« der Buch- und Schriftkultur des Bürgertums seit dem 18. Jahrhundert eine neue Zeit des »Bildhunger[s]«, die der illustrierten Zeitschrift zu ihrer Popularität verhalf (Faulstich 157). Auch wurde, so Faulstich weiter, in diesem Zusammenhang »Medienkultur [...] erstmals in der Kulturgeschichte primär Unterhaltungskultur« (Faulstich 256), sodass hier der Grundstein für eine moderne ›Populär- oder Massenkultur‹ gelegt wurde (vgl. Faulstich 256).*

Sowohl das Zeitschriften- und Pressewesen als auch die neue visuelle Kultur des späten 19. Jahrhunderts wurden in der literaturwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahre zunehmend als mediale Kontexte der literarischen Produktion erforscht. Obwohl die populären Zeitschriften bis noch vor einiger Zeit als »vielleicht letzte große terra incognita der literaturwissenschaftlichen Forschung« (Jost [2]) galten, haben neuere Ansätze begonnen, die Folgen der Einbettung von Literatur in eine entstehende Populär- und ›Massenkultur‹ systematisch zu erfassen, welche die Produktion, Distribution und Rezeption von Texten unter neue Vorzeichen stellt,¹ wie etwa Helmstetter erläutert:

Literarische Texte werden eingefügt in ein arabeskes Nebeneinander unterschiedlicher semiotischer Systeme, Informationsformen, Textsorten und Diskurstraditionen. Mit den ein großes, nicht spezifisch literarisches Publikum erreichenden Familien- und Bildungszeitschriften treten kulturelle Auswirkungen des Buchdrucks in eine neue Dimension, erst jetzt setzt sich gesellschaftsweit und nicht auf eine schmale Bildungsschicht beschränkt die »Schriftkultur« durch.

¹ Vgl. etwa die Arbeiten der DFG-Forschgruppe »Journalliteratur«, u.a. Kaminski/Ruchatz; Gretz »Poetik der Miszelle«.

Die periodisch erscheinenden illustrierten Zeitschriften konstruieren für ein zeitgenössisches Publikum unterschiedlicher Bildungsniveaus die Abbildbarkeit und Lesbarkeit der Welt und dokumentieren ihre Modernisierung; ihre massenhafte Verbreitung markiert den Beginn der modernen »Informationsgesellschaft« und der »Massenkommunikation«. (Helmstetter, *Geburt* 48)

Zugleich waren die neu entstehenden visuellen Medien, allen voran die Fotografie, aber auch Panoramen oder auf die Erfindung des Films vorausweisende optische Illusionsmaschinen vermehrt Gegenstand einer in medienwissenschaftlicher Tradition stehenden Literaturforschung, welche die Entwicklung und Veränderung literarischer Texte und visueller Medien als Prozess vielfältiger Wechselwirkungen begreift (vgl. Benthien/Weingart; Paech; S. Becker; Byrd).

Auch dieses Buch möchte sich der Einbettung von Literatur in den medialen Kontext des späten 19. Jahrhunderts widmen, dabei allerdings die oben erwähnten Forschungsansätze stärker als bisher in einen Dialog bringen. Denn weder eine alleinige Fokussierung auf das Zeitschriften- und Pressewesen als mediengeschichtlicher Kontext noch ein bloßes Aufspüren von Einflüssen visueller (Konkurrenz-)Medien auf literarische Texte kann genügen, um die Veränderungen, die Literatur in der visuellen Kultur des späten 19. Jahrhunderts durchläuft, sowie ihren Beitrag zu »Medialisierungsdiskurse[n]« (Bucher 36) in Form von selbst- und medienreflexiven Strukturen hinlänglich zu erfassen. Stattdessen kann nur eine Integration und Kombination beider Perspektiven dazu beitragen, Literatur als ein Medium beschreibbar zu machen, das sowohl in den Prozess der Entwicklung und Popularisierung massenmedialer Unterhaltungsangebote eingebunden ist, die zur Formation einer »Populärkultur« im modernen Sinne beitragen, als auch diesen Prozess und seine vielfältigen Implikationen kritisch beobachtet und reflexiv ausstellt. Massenmedien erfüllen laut Luhmann die Funktion einer Selbstbeobachtung der Gesellschaft und konstruieren zugleich die ›Realität‹, die als Basis gesellschaftlichen Handelns fungiert (vgl. Luhmann, *Realität* 13, 118). Auf den Punkt gebracht wird dies im berühmten Zitat: »Was wir über die Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien« (Luhmann, *Realität* 9). Literatur soll in diesem Zusammenhang ebenfalls als Medium begriffen werden, das zum einen in seinen spezifischen historischen Erscheinungsformen Wahrnehmungs- und Kognitionsprozesse sowie »letztlich Kultur affiziert« (Prokić 241) und zum anderen Reflexionsmedium sein kann (vgl. Prokić 241). Da Literatur im 19. Jahrhundert vermehrt in Verbindung mit Massenmedien wie den Illustrierten oder Familien- und Rundschauzeitschriften auftritt, ist sie zwar einerseits Teil des realitätserzeugenden Prozesses massenmedialer Kommunikation, zugleich aber kann sie wiederum die Realitätskonstruktion der Massenmedien und die Beobachtungsprozesse, die Grundlage und Voraussetzung dieser Realität sind, beobachten.

Diese Studie fragt also sowohl nach den Wechselwirkungen zwischen den (illustrierten) Zeitschriften als Massenmedien des 19. Jahrhunderts und literarischen Texten als auch der Art und Weise, wie sich Literatur selbstreflexiv mit diesem massenmedialen Kontext und ihrer eigenen Verortung in der Populäركultur auseinandersetzt und sich als Reflexionsinstanz zu den Wirklichkeitskonstruktionen der Massenmedien in Beziehung setzt. So ist nicht nur zu untersuchen, wie sich literarische Texte innerhalb der intermedialen Umgebung der (illustrierten) Zeitschriften, die zu dieser Zeit das primäre Publikationsmedium für Literatur darstellten, positionieren und wie die serielle Publikationslogik der Zeitschriften, die direkte Nachbarschaft zu Bildern und Illustrationen sowie die Situierung im Kontext diverser, heterogener und in der Presse zirkulierender Wissensbestände sowohl die Darstellungstechniken als auch die Wahrnehmungs- und Wissensdiskurse der Texte verändern.² Es muss auch berücksichtigt werden, dass die massenmediale Realität sich zunehmend durch Bildmedien konstituierte, Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen sowie das literarische Schreiben folgenschwer veränderte und daher auch als sich rasant weiterentwickelnde visuelle Kultur als Kontext der Literaturproduktion zu betrachten ist.

Der Schwerpunkt wird dabei auf Texten liegen, die dem Literatursystem Realismus angehören oder im Umfeld desselben anzusiedeln sind. Dieser Fokus ist u.a. dadurch motiviert, dass durch Medien und ihr Erkenntnisversprechen ausgelöste Veränderungen hinsichtlich der Art und Weise, wie und unter welchen Voraussetzungen gesellschaftlich ‚Wirklichkeit‘ imaginiert wird, in Texten dieser literarischen Strömung in besonders intensivem Maße reflektiert und damit beobachtbar werden. Durch eine nähere Betrachtung des Literatursystems Realismus soll diese Eingrenzung des Untersuchungsfeldes im Folgenden kurz näher begründet werden. Sodann müssen die Forschungszusammenhänge, auf denen diese Studie fußt, d.h. die Forschung zur Literatur des Realismus als Journalliteratur in der (illustrierten) Presse und im Kontext der visuellen Medienkultur des späten 19. Jahrhunderts, genauer beleuchtet werden. Ein Überblick der bisherigen Ansätze und Erkenntnisse in diesen Bereichen wird dazu beitragen, den Fokus der Untersuchung inhaltlich sowie methodisch zu präzisieren. Am Ende dieser Einleitung steht eine Zusammenfassung des gewählten Ansatzes sowie der zu bewältigenden Forschungsaufgabe, verbunden mit einem kurzen Abriss der nachfolgenden Kapitel.

2 In diesem Sinne begreift diese Studie ebenso die von Nicola Kaminski und Jens Ruchatz als Desiderat benannte »Notwendigkeit, journalliterarische Texte in Schrift und Bild systematisch auf ihre mediale Bedingtheit im Journal zu beziehen« (Kaminski/Ruchatz 15), als Grundlage ihres Vorgehens.

1.1 Der Realismus und die Wirklichkeit

Die in der Literaturwissenschaft zeitlich unterschiedlich eingegrenzte, sich aber im weitesten Sinne von ca. 1830 bis in die 1890er Jahre hinein erstreckende Epoche der deutschen Literatur, die man als ›bürgerlicher‹ oder ›poetischer‹ Realismus bezeichnet (vgl. Stockinger, *Realismus* 16-18),³ steht teils bis heute in dem Ruf, Phänomene der voranschreitenden Modernisierung eher auszublenden, anstatt sich kritisch mit ihnen auseinanderzusetzen. Obwohl diese pauschalisierende Einschätzung die Literaturepoche durchaus nicht hinreichend oder treffend charakterisiert, so verweist sie doch auf eines der Grundprinzipien des realistischen Literatursystems. Denn »die Welt des Realismus«, wie Hans Krah konstatiert, ist »eine der Grenzen und Ausgrenzungen«, und ausgesetzt werden u.a. zentrale Realitätsbereiche der Moderne wie die »moderne[n] Arbeitswelten«, soziales Elend, Sexualität oder Unbewusstes und Fantastisches (Krah 64).⁴ Allerdings ist es gerade dieses prekäre, konflikthafte Verhältnis zur Moderne, das die besonderen Erkenntnispotentialen ausmacht, die sich aus der Untersuchung realistischer Literatur mit Fokus auf ihre Interferenzen mit einer modernisierten Medienkultur ergeben. Denn die Bewegung der Ausgrenzung lenkt im Umkehrschluss gerade besondere Aufmerksamkeit auf das Ausgegrenzte, d.h. die Modernisierung als etwas beinahe ›Verdrängtes‹, das dennoch eine ständige Präsenz gewinnt. Die Wahrnehmung des Realismus als Kunst der ›Ausgrenzung‹ wurde zudem maßgeblich durch die programmatichen Texte der großen Theoretiker des Realismus wie Julian Schmidt, Gustav Freytag oder Friedrich Theodor Vischer geprägt, deren Vorgaben von einer Vielzahl der Autorinnen und Autoren des Realismus allerdings keineswegs konsequent umgesetzt wurden (vgl. Plumpe, »Einleitung« 61-79). Denn tatsächlich verrät ein Blick auf das Werk Theodor Fontanes oder des die Epochengrenzen ohnehin in gewissem Maße überschreitenden Wilhelm Raabes, dass hier die sozialen, wirtschaftlichen und technologischen Veränderungen, die sich aus Industrialisierung, Urbanisierung und Modernisierung ergeben, durchaus in verschiedenster Form zum Gegenstand einer nach wie vor in der Tradition

3 Im Anschluss an Überlegungen von Claudia Stockinger wird hier die Bezeichnung ›literarischer‹ oder ›poetischer‹ Realismus gegenüber der etablierten Einordnung als ›bürgerlicher‹ Realismus bevorzugt, da sich eine Epochenbestimmung basierend auf der sehr weit gefassten soziologischen Kategorie des ›Bürgertums‹ als unpräzise erwiesen hat und sich mit dem weniger einschränkenden Begriff des ›literarischen‹ Realismus ebenso jene literarischen Verfahren einbeziehen lassen, die dem programmatichen Realismus vorausgehen und nachfolgen (vgl. Stockinger, *Realismus* 19).

4 Vgl. hierzu auch Marianne Wünschs Definition des Literatursystems Realismus in Abgrenzung zur frühen Moderne, in der das realistische Schreiben als ein Darstellungsverfahren charakterisiert wird, das auf mehreren Ebenen über ein System von Grenzziehungen funktioniert (vgl. Wünsch 355-59).

des Realismus stehenden literarischen Erzählkunst werden. Die Forschung hat auf diese Diskrepanz zwischen programmatischer Theoriebildung und tatsächlicher literarischer Praxis hingewiesen, die für die Literatur nach 1848 kennzeichnend ist (vgl. Butzer/Günter/von Heydebrand 71-77). Insbesondere die in dieser Studie im Mittelpunkt stehenden Texte der ›Spätphase‹ des Realismus ab ca. 1870 (vgl. Stockinger, *Realismus* 17) zeichnen sich maßgeblich durch Modernisierungsreflexionen aus, zu denen auch die Auseinandersetzung mit den entstehenden Massenmedien gehört.

Als ein Gemeinplatz gilt, dass sich sowohl dem ›programmatischen‹ Realismus zuzuordnende als auch von der größeren Theoriediskussion des Realismus losgelöste Autorinnen und Autoren in ihren Texten um das Abbilden von ›Wirklichkeit‹ bemühen. Ulf Eisele wies auf die »epistemologische Prägung« (Eisele 46) des deutschen Realismus hin, der das literarische Schreiben nicht zuletzt als ein Erkenntnisinstrument verstand, das Einsichten in die ›Realität‹ gewährt, die der unvermittelten Betrachtung verwehrt bleiben (vgl. Eisele 40-46; Geppert, *Realismus und Moderne* 21-27). Die Darstellung und damit auch Erkenntnis von Wirklichkeit sollte sich dabei zum einen mit Hilfe des viel diskutierten Verfahrens der ›Verklärung‹ vollziehen, d.h. durch Selektion und Ausgrenzung von Inhalten zum Zwecke des Vordringens zum ›Wesen‹ hinter den bloßen ›Erscheinungen‹ der Realität (vgl. Plumpe, »Einleitung« 50-57). Zum anderen zeigt sich gerade dann, wenn man von den theoretischen Konzeptionen des Realismus abstrahiert und stattdessen die literarische Praxis als Grundlage betrachtet, dass »realistische Literatur nicht Wirklichkeit abbilde[t], sondern Wirklichkeitskonstitution darstell[t]« (von Graevenitz, »Memoria« 299), also als Beobachtungssystem funktioniert, das Grundbedingungen der Art und Weise, wie Realität medial konstruiert wird, offenlegen kann.

Der viel zitierten Aussage Richard Brinkmanns zufolge ist in der realistischen Erzählkunst »die Wirklichkeit erst recht eigentlich problematisch geworden« (Brinkmann 312). Dieses ›Problematischwerden‹ der Realität ist einerseits auf die mit dem Modernisierungsprozess verbundene Erosion tradierter Sinn- und Orientierungsmodelle zurückzuführen, die ein verstärktes Kontingenzbewusstsein und den Eindruck einer Inkohärenz der Welt und ihrer Wahrnehmung erzeugte (vgl. Plumpe, »Einleitung« 80-81; Geppert, *Der realistische Weg* 6-8). So lässt sich das realistische Programm laut Plumpe als Kompensationsreaktion auf eine als krisenhaft empfundene Lebenswirklichkeit lesen, mit der versucht wurde, Sinn, Orientierung und Totalität mit Hilfe der ›Verklärung‹ im Bereich der Kunst aufrechtzuerhalten (vgl. Plumpe, »Einleitung« 81-83). Andererseits wird den Autorinnen und Autoren des Realismus die Darstellbarkeit und der epistemologische Status von Wirklichkeit an sich problematisch und daher zum zentralen Thema realistischen Erzählens (vgl. Thanner/Vogl/Walzer 9-11). Der von Christiane Arndt beschriebene »Abschied von der Wirklichkeit« (Arndt, *Abschied* 15), oder zumindest von der unproblematischen Darstellung derselben,

wurde u.a. durch epistemische und wahrnehmungstheoretische Umbrüche im 19. Jahrhundert notwendig, im Zuge derer das Denkmodell einer klaren Referenz zwischen Wahrgenommenem und Realität verworfen und durch die Einsicht in die Subjektivität jeglicher Wahrnehmung und damit Erkenntnis ersetzt wurde (vgl. Strowick 1-6; Crary, *Techniques* 1-25). »Realität«, so Elisabeth Strowick, wurde zum »Wahrnehmungseffekt« bzw. »Effekt des ›Eigenlebens‹ der Sinne« (Strowick 4). Texte des Realismus reagieren auf diese epistemische Verunsicherung, wie die Forschung gezeigt hat, mit Wahrnehmungsexperimenten, die sich Wirklichkeit als »*wahrgenommene[r] Wirklichkeit* [Hervh. im Orig.]« (Strowick 8) annähern, »neuen Konstitutionsformen des wahrnehmenden und/oder erzählenden Subjekts« (Thanner/Vogl/Walzer 13) und einer erhöhten Selbstreferentialität, mit der sie die »Konstruktion von Wirklichkeit reflektieren oder aber konkurrierende visuelle Medien thematisieren« (Ort 8). So beobachtet der Realismus nicht nur selbstreflexiv die eigene Wirklichkeitskonstruktion, sondern wird, wie Arndt mit Bezug auf Luhmann darlegt, auch zum ›Beobachter von Beobachtung‹, der die Praktiken und Medien der Wirklichkeitserzeugung in den Blick nimmt und kritisch hinterfragt (vgl. Arndt, *Abschied* 12).

Im Zuge dessen werden auch neue visuelle Medien und das Massenmedium der Presse, die im 19. Jahrhundert mit ganz besonderer Prominenz Realitätsangebote bereitstellen und die Darstellung des Realen behaupten, zum Gegenstand der Beobachtung. Die Literatur des Realismus kann demnach durch eine Betrachtung dieser Beobachtungskonstellation und ihrer Konkurrenzbeziehungen mit anderen Medien als Reflexionsmedium der veränderten medienkulturellen Prozesse der Wirklichkeitskonstruktion ihrer Zeit untersucht werden. Dieses Erkenntnispotential der Beschäftigung mit realistischem Erzählen, das sich durch seine mediengeschichtliche Kontextualisierung freilegen lässt, wurde auch in der (mediengeschichtlich und –theoretisch orientierten) Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte erkannt und der Realismus zunehmend als Teil einer entstehenden Populärkultur, die sich über schriftliche sowie bildliche Massenkommunikationstechnologien konstituierte, betrachtet, um seine spezifischen Wechselbeziehungen mit konkurrierenden medialen Wirklichkeitsangeboten herauszuarbeiten. Dies führte zu einer signifikanten Erweiterung des Forschungsdiskurses, die ein kurzer Überblick der in diesem Kontext bis dato erprobten Ansätze und gewonnenen Erkenntnisse in den folgenden beiden Abschnitten genauer erläutern wird, um letztlich auch den in diesem Buch verfolgten Ansatz deutlicher zu konturieren.

Zum Literatursystem Realismus sei hier abschließend noch angemerkt, dass diese Studie ebenso danach strebt, die etablierten Vorstellungen von den Grenzen desselben zu hinterfragen und zu diesem Zwecke auch vom traditionellen Kanon oftmals ausgeschlossene sowie weniger im Mittelpunkt der bisherigen an Medienreflexionen und intermedialen Konstellationen interessierten Literaturforschung stehende Werke bzw. Autorinnen und Autoren integriert. So sind die letzten bei-

den der vier Hauptkapitel Texten von Marie von Ebner-Eschenbach und Balduin Möllhausen gewidmet, die in populären Zeitschriften bzw. Kalendern erschienen. Obwohl Ebner-Eschenbach traditionell nicht als eine der repräsentativen Autorinnen des Realismus genannt wird, gehörte sie, wie Günter Butzer, Manuela Günter und Renate von Heydebrand zeigen, nicht zuletzt durch das Kanonisierungsprogramm der *Deutschen Rundschau* durchaus zum »realistischen Kernkanon« (Butzer/Günther/von Heydebrand 75). Als Vertreter des Genres und Erzähltyps »exotischer Roman« kann Möllhausens Werk nach der Typologie von Martin Nies ebenso zum Literatursystem Realismus gezählt werden (vgl. Nies 58). In Hugo Austs Übersicht der »Formenwelt im Realismus« (Aust, *Literatur* 71) würde Möllhausen wohl ebenso in der Kategorie »Unterhaltungs-, Trivial- und Kolportageliteratur« (Aust, *Literatur* 111) seinen Platz finden. Auch wenn weder Ebner-Eschenbach noch Möllhausen im klassischen Sinne zum ›programmatischen‹ Realismus gehören oder an der Theoriediskussion des Realismus beteiligt waren, sind einige ihrer Texte von einer Auseinandersetzung mit der ›Realität‹ ihrer Zeit geprägt, die, wie in den jeweiligen Kapiteln näher erläutert wird, ebenso eine Beobachtung medienkultureller Veränderungen und medialer Wirklichkeitskonstruktionen anstrebt. Zudem wird in dieser Studie die Auffassung vertreten, dass die etablierte Unterscheidung zwischen ›anspruchsvoller‹ und ›trivialer‹ Literatur auch im Kontext des Realismus und insbesondere im Kontext der Zeitschriftenliteratur dekonstruiert werden sollte. Ein Großteil der Forschung fokussiert sich bis heute auf den etablierten Kanon realistischen Erzählens – d.h. Autoren wie Wilhelm Raabe, Theodor Fontane oder Theodor Storm – und versäumt es häufig, von Frauen verfasste Literatur sowie Unterhaltungsliteratur ebenso in den Blick zu nehmen. Eine strikte Trennung zwischen mit dem Journalkontext assoziierter Unterhaltungsliteratur und ›anspruchsvoller‹ Literatur sollte vermieden werden, da es sich bei dieser Unterscheidung um eine nachträglich konstruierte handelt, während im von Journalen dominierten Literaturmarkt des 19. Jahrhunderts, in dem die gleichen Publikationskanäle von Autorinnen und Autoren aller Art genreübergreifend genutzt wurden, eine klare Differenzierung zwischen ›trivial‹ und ›anspruchsvoll‹ kaum gegeben war (vgl. Butzer/Günther/von Heydebrand 71-73). Den Texten Möllhausens gilt hier demnach das gleiche Untersuchungsinteresse wie den Texten eines Fontanes, da beide auf ihre individuelle Art Wechselwirkungen mit ihrem medienkulturellen Kontext aufzeigen und zur literarischen Beobachtung der entstehenden Massenmedien beigetragen haben.

1.2 Literatur und der Zeitschriftenmarkt

Die periodische Presse stellt für die Literatur des späten 19. Jahrhunderts einen mediengeschichtlichen Kontext dar, dessen Bedeutung kaum hoch genug eingeschätzt

werden kann. Ab der Mitte des Jahrhunderts entwickelt sich ein System der Massenkommunikation, das vor allem in Form von Familienzeitschriften und der sogenannten »Bildungspresse« (von Graevenitz, »Memoria« 284) Wissen und Informationen einem immer größer werdenden lesenden Publikum zugänglich macht. Die Faktoren, die zur Herausbildung des modernen Pressewesens beitrugen, sind vielfältig und reichen von steigenden Alphabetisierungsraten über die Zunahme der Freizeit, neue Druck- und Vertriebstechniken und die Modernisierung des Postwesens bis hin zu billigeren Methoden der Papierherstellung.⁵ Signifikanter als die Summe ihrer Möglichkeitsbedingungen sind allerdings die Folgen dieser »gesellschaftliche[n] Kommunikationsverdichtung« (Helmstetter, *Geburt* 48), die eine neue Form der literarischen Öffentlichkeit generiert. Die Presse wird ein »eigenständige[s] gesellschaftliche[s] Teilsystem« (Bucher 31), das kommunikative Vernetzung ebenso leistet wie gesellschaftliche Selbstbeobachtung und nicht zuletzt die Distribution von Informationen, Literatur, Illustrationen, Reklame sowie weiterer Angebote zur Unterhaltung, Zerstreuung und Belehrung.

Besondere Bedeutung kommt in der literaturwissenschaftlichen Diskussion dabei der Funktion der Bildungs- und Unterhaltungszeitschriften als Vertriebsorgane literarischer Texte zu. Vielfach nachgewiesen und betont wurde die nahezu unausweichliche Abhängigkeit aller Berufsschriftstellerinnen und Berufsschriftsteller im späten 19. Jahrhundert, die keinem zusätzlichen ›Brotberuf‹ nachgingen, vom Verkauf ihrer Werke als Vorabdrucke in den Zeitschriften (vgl. Schrader 1-6). Auch für die kanonisierten Vertreter des Realismus wie Wilhelm Raabe oder Theodor Fontane stellten die Zeitschriftenvorabdrucke eine primäre Einnahmequelle dar, welche die Lukrativität von Buchveröffentlichungen bei Weitem überstieg (vgl. Butzer, »Popularisierung« 115-16; E. Becker 382-88; Schrader 1-9). »In the second half of the nineteenth century, the mass media absorbed literature—and, in the multiple senses of the word, ›employed‹ it« (McGillen 38-39), wie Petra S. McGillen formuliert. Konsequenterweise hat sich die Forschung daher zunächst darauf konzentriert, die Effekte dieser zunehmenden ›Vermarktung‹ von Literatur, und auch speziell des poetischen Realismus, herauszuarbeiten. Als »mitformende Marktfaktoren« (Schrader 1) wurde der medienhistorische Kontext des Pressewesens dabei in den Blick genommen und häufig als eine Anpassungsdruck ausübende Instanz aufgefasst, welche die Autorinnen und Autoren zum Anwenden weniger anspruchsvoller, populärkultureller Schemata zwang (vgl. Schrader 6-9). So fand etwa hinsichtlich der Struktur und des Handlungsaufbaus von Erzählungen, wie Butzer

5 Vgl. Schrader 2-3; J. Wilke 252-310; Graf »Ursprünge«; McGillen 39-43.

argumentiert, eine Anpassung an die Serien- und Fortsetzungslogik der ›Massenunterhaltung‹ statt.⁶

Jede Folge bildet eine relativ selbstständige Einheit, die in sich geschlossen sein und zunächst auf die nächste Folge verweisen muss. Daraus ergibt sich eine Struktur von großen und kleinen Spannungsbögen, d.h. von offenen und erfüllten Erwartungen in Bezug auf die Handlungssequenz, die dem Prinzip des Neuen und Unerwarteten, d.h. der Sensation bzw. Überraschung gehorcht und somit dem informationellen Code der Massenmedien folgt. (Butzer, »doppelte Codierung« 335)

Butzers Argument steht hier exemplarisch für eine Tendenz der Forschung, Formen der ›Anpassung‹ als zentrale Folge der Vermarktung von Literatur in periodischen Printmedien herauszuarbeiten und dabei jedoch implizit den kanonischen Werken des Realismus eine ästhetische Qualität und ›Überlegenheit‹ gegenüber der Unterhaltungsliteratur zu attestieren, die sie sich ›trotz‹ der Marktmechanismen bewahren konnten. Dies geschieht häufig mittels des Arguments der »doppelten Codierung« (Butzer, »doppelte Codierung« 319) realistischer Literatur, das ursprünglich von Rudolf Helmstetter in seiner wegweisenden Studie *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes* (1998) entwickelt wurde. Mit dem Ziel, die Bereiche der »Öffentlichkeitsgeschichte und Textinterpretation« (Helmstetter, *Geburt* 9) anhand einer kontextinformierten Lektüre zentraler Werke Theodor Fontanes zusammenzuführen, argumentiert Helmstetter, dass Fontanes Texte zentrale und dem Publikum bekannte Schemata der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur zwar bedienen, diese in ihrer Tiefenstruktur jedoch zugleich unterlaufen und so ihre literarische Autonomie demonstrieren (vgl. Helmstetter, *Geburt* 9-12). Das Ausloten kunstautonomer ›Freiräume‹ trotz der erzwungenen Abhängigkeit vom Publikumsgeschmack sowie die Konfrontation des massenmedialen Systems durch ein Bewähren von »Meisterschaft an seinen Spielregeln« (Schrader 8) mittels der »doppelten Codierung« sind nach dieser Deutungstradition die primären Reaktionen der Literatur des Realismus auf ihre Integration in den Zeitschriftenmarkt, der damit auch zuweilen einen produktiven Einfluss auf diese ausübte (vgl. Schrader 6-9).

Diese Studien haben u.a. durch das Herausarbeiten der Koexistenz populär- und hochkultureller Aspekte in journalliterarischen Texten demonstriert, wie sich der mediengeschichtliche Kontext der periodischen Presse für eine Interpretation der Literatur dieser Zeit sinnvoll mit heranziehen lässt. Dennoch wurde dem von Helmstetter etablierten Ansatz in der Folgezeit verstärkt mit Kritik begegnet. So bemängelte Butzer das Fortschreiben normativer Dichotomien zwischen

6 Zur Anpassung literarischer Texte an die Zeitstruktur der Zeitschriften und ihren seriellen Publikationsmodus vgl. auch McGillen 55-58; Kaminski/Ruchatz 37-38; Stockinger, *Gartenlaube* 125-56, 257-72.

als ›seicht‹ empfundener Unterhaltungsliteratur und als ästhetisch anspruchsvoll angesehenen Werken (vgl. Butzer, »poetischer Realismus« 210). In ähnlicher Weise argumentiert Gretz in Bezug auf Aussagen Schraders, dass jene »autorzentrierte literaturwissenschaftliche Perspektive«, welche der Zeitschrift »allenfalls *ex negativo* eine beiläufige Bedeutung beimisst [Hervh. im Orig.]«, letztlich das Innovationspotential verkennt, das in der massenmedialen Einbindung von Literatur verborgen liegt (Gretz, »Experimentierfeld« 192). Stattdessen fasst sie die Zeitschrift als »materielles und mediales ›Experimentierfeld‹ für literarische Innovationen« (Gretz, »Experimentierfeld« 193) auf und plädiert für einen Ansatz, der den Zeitschriftenvorabdruck als ursprüngliche Textform ernstnimmt und das »kon-, ko- und intertextuelle Publikationsumfeld« (Gretz, »Experimentierfeld« 192) aktiv mit einbezieht. Sichtbar wird dann, wie Gretz anhand von Kellers *Sinngedicht* nachweist, dass sich zentrale ästhetische und innovative Qualitäten, die als literaturgeschichtliche Leistungen des Realismus gelten, nicht zuletzt dem Zeitschriftenkontext verdanken (vgl. Gretz, »Experimentierfeld« 215).

Diese Argumentation ist Symptom eines sich etablierenden Forschungskonsenses darüber, dass die Entwicklung innovativer oder ›moderner‹ literarischer Schreibweisen im Realismus nicht als Ankämpfen *gegen*, sondern als ein produktives Wechselverhältnis *mit* dem massenmedialen System der Zeitschriftenpresse betrachtet werden sollte. So lässt sich laut Günter »an Autoren wie Fontane oder Raabe, Meyer oder Storm ohne großen Aufwand zeigen, daß sich deren Anteil an der literarischen Moderne nicht primär der Opposition zur, sondern zuallererst der Teilnahme an den von den Massenmedien eröffneten Optionen zur Unterhaltung verdankt« (Günter, »Realismus in Medien« 186). Fontanes Modernität liegt demnach aus ihrer Sicht gerade in seiner Entwicklung eines literarischen »Infotainment« (Günter, »Realismus in Medien« 187), das Elemente der Presseberichterstattung und des realistischen Erzählens geschickt kombiniert, ohne sich ausschließlich auf Unterhaltung oder ›Kunstanspruch‹ festzulegen (vgl. Günter, »Realismus in Medien« 186–87). In ähnlicher Weise beschreibt Menzel die produktive Symbiose fiktionaler und faktueller Kriminalgeschichten in der Zeitschrift *Die Gartenlaube*, welche für Erzählungen wie Fontanes *Unterm Birnbaum* nicht nur ein kreatives Spiel mit Wissensbeständen der Leserinnen und Leser ermöglicht, sondern auch eine »Realismusvergewisserung« (Menzel 108), d.h. die Wahrnehmung des Geschriebenen als ›Wirklichkeit‹, begünstigt (vgl. Menzel 108). Und auch Stockinger identifiziert in ihrer Monografie zur *Gartenlaube* die Zeitschrift als Ort der experimentellen Entwicklung serieller Erzählformate, die auf heutige Praktiken des seriellen Erzählens vorausweisen und damit eine unleugbare innovationsfördernde Wirkung zeitigen (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 257–73). Gemein ist diesen Ansätzen, dass sie der Praxis des Zeitschriftenvorabdrucks explizit einen Mehrwert für die Herausbildung literarischer Komplexität zugestehen, anstatt diese, wie zuvor häufig geschehen, gegenüber der Buchpublikation abzuwerten. So zeigt Petra

S. McGillens in ihrer kürzlich erschienenen, aufschlussreichen Studie *The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print* (2019) mit einem mediengeschichtlichen und -theoretischen Ansatz und einem primären Fokus auf die materiellen Produktionsbedingungen der Texte Fontanes, d.h. seine Praktiken des Sammelns von Quellenmaterial und des Anfertigens von Notizen und Textentwürfen, dass der Autor eine innovative Medienästhetik entwickelt, die sich der Konkurrenzsituation verdankt, in der sich seine Texte in den Zeitschriften wiederfanden (vgl. McGillen 183–256):

Because literature now typically appeared first in outlets in which it had to seek the readers' attention while vying with large-format images, news stories from around the world, scandals, puzzles, and other kinds of stimulation and divertissement [...], Fontane developed aesthetic strategies that produced sophisticated and entertaining reality effects. These strategies ensured that his novellas and novels would counter the lure of the periodical with a refined and even more alluring mixed media aesthetic of their own. (McGillen 187)

Über solche Konstellationen der Konkurrenz hinaus verlief, wie u.a. Daniela Gretz gezeigt hat, auch die Entwicklung des modernen Romans zu dieser Zeit in einem dynamischen Prozess vielfältiger Interferenzen mit ›miszellanen‹ Medienformaten.⁷ Von der Integration unterschiedlichster Diskurse in Analogie zur Wissensorganisation in Journalen, über amalgamierende und hybridisierende Spiele mit verschiedenen in der Presse zirkulierenden Gattungsmustern und Leseerwartungen, bis hin zu intertextuellen, interdiskursiven und intermedialen Bezügen zur Publikationsumgebung der Zeitschrift und ihren Inhalten entwickeln Autoren wie Raabe und Fontane im Journalkontext miszellige Schreibweisen und innovative, polyphone und hybride Romanstrukturen (vgl. Gretz, »Poetik der Miszelle« 307–14).

Diese Arbeiten dekonstruierten stets auch implizit oder explizit die nach wie vor einflussreiche Dichotomie zwischen Hoch- und Populärkultur und trugen

⁷ Zum Begriff der Miszelle vgl. Gretz, »Poetik der Miszelle« 308: »Im Plural ist er [der Begriff der Miszelle – W.B.] zugleich ein Titel, ein allgemeiner Sammelbegriff und eine Gattungsbezeichnung für vermischte Schriften, deren ›mehr oder weniger willkürliche Anordnung‹ und ›geringe[r] Kohärenzgrad‹ eine ›nichtlineare Lektüre‹ provozieren (Kremer 711 f.). ›Miszellanität‹ ist neben Serialität aber auch eines der zentralen Charakteristika der periodischen Presse (Mussell 30) und bei ›Miszellen‹ handelt es sich zudem gleichermaßen um eine spezifische Presse-Rubrik, die durch Varianz und Anordnung von häufig populär(wissenschaftlich)en Themen auf gleichzeitige Belehrung und Unterhaltung zielt, wie um ein spezifisches generisches Zeitschriftenformat des 19. Jahrhunderts, das sich auf die Aufbereitung von vermischten, kuriosen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Neuigkeiten und Einzelfällen aus dem Ausland für eine deutsche Öffentlichkeit spezialisiert hat«.

wesentlich dazu bei, die wissenschaftliche Beschäftigung mit Zeitschriftenvorabdrucken überhaupt erst zu legitimieren. Zudem behandelten sie die auch weiterhin im Zentrum der Forschung stehende Frage, welche Konsequenzen die rasante Zunahme der Verfügbarkeit von Informationen in der Presse für das realistische Schreiben mit sich brachte. Medien- und kommunikationsgeschichtlich inspirierte Arbeiten haben signifikante Aspekte der realistischen Programmatik und Schreibpraxis als Reaktion auf die »Informationsexplosion« (Parr, »Archifikation« 189) im späten 19. Jahrhundert beschrieben. Laut Parr entwickeln Autoren wie Raabe und Fontane Strategien der »Archifikation«, die es erlauben, den literarischen Text als Wissensspeicher zu inszenieren, der sich Wissen literaturspezifisch aneignet, um die Heterogenität und das unüberschaubare Nebeneinander der medial verfügbaren Informationen in einer sequentiellen Form verfügbar zu machen, die Übersichtlichkeit durch Selektion herstellt (vgl. Parr, »Archifikation« 193). Zu diesen gehören:

- (a) die Archivierung historischen Wissens durch das Miteinanderkurzschließen und Überlagern von zeitlichen Ebenen; (b) das Miteinanderkurzschließen, Überlagern und Aufeinanderabbilden von Räumen; (c) das Nebeneinanderstellen von Wissen aus verschiedenen Diskursen und gesellschaftlichen Praxisbereichen, verstanden als eine Form der akkumulativ-encyklopädischen Form der Zusammenführung von eigentlich disparem Wissen; (d) die gehäuft anzutreffende Weiterverarbeitung von Zeitungs- und anderem Popularwissen; und schließlich (e) die Vorliebe für Figurenpaare, an denen ursprüngliche Korrelation und spätere Ausdifferenzierung unter jeweils anderen rahmenden Bedingungen zugleich festgemacht werden können. (Parr, »Archifikation« 193)

Mechanismen der Wissensverarbeitung prägen die Textgestalt demnach nachhaltig und können zudem als intentionale Antwort auf den »Perspektivismus in den Zeitschriften« (von Graevenitz, »Wissen und Sehen« 157) gelesen werden, mit dessen Hilfe die Journale laut von Graevenitz in programmatischer Absicht danach strebten, Wissen zusammenzuführen und in Form einer ganzheitlichen Übersicht zu präsentieren (vgl. von Graevenitz, »Wissen und Sehen« 157). Wie oft zitiert wird waren die Zeitschriften laut Ulrich Kinzel von einem »diffusen Enzyklopädismus« (Kinzel 671) geprägt, der den Anspruch der umfassenden Informierung bei gleichzeitiger Unterhaltung des Publikums reflektierte. Die Dualität von Unterhaltung und Belehrung sowie die Koexistenz von literarischen und journalistischen Texten führte zum Verschwinden der Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen in den Journalen, da Literatur in diesem Kontext als ›realitätsnah‹ erschien und faktuale Textgenres hingegen in die Nähe der Fiktion rückten (vgl. Gretz, »Kanonische Texte« 189). Der Status des ›Wahren‹ wird in der periodischen Presse nicht nur aufgrund dieser Hybridität von Fiktionalität und Faktualität prekär, sondern auch aufgrund der sich aus den Marktmechanismen ergebenden Notwendigkeit

der Produktion von ›Neuheiten‹. »Wirklichkeit wird pluralisiert, Wahrheit temporalisiert« (Helmstetter, *Geburt* 238), sodass Informationen sozusagen ein ›Verfallsdatum‹ erhalten und ihren Wahrheitsstatus in gewissem Maße einbüßen können, wenn sie von neueren Realitätsbeschreibungen abgelöst werden (vgl. Helmstetter, *Geburt* 238).

Vor dem Hintergrund dieses mediengeschichtlichen Kontexts lässt sich die programmatische Ausrichtung des Realismus auf ›wesenhafte‹ Wirklichkeitsabbildung auf eine Art erklären, die sich weder aus der Perspektive der erkenntnistheoretischen noch der politik- und sozialgeschichtlichen Deutungstradition hinreichend erschließt. So konstatiert Helmstetter:

Die realistische Programmatik ist motiviert vom Bedürfnis oder Wunsch nach Reduktionshilfen und Komplexitäts-Schirmen, nach Evidenz und Konsistenz, gelingender Selektivität und plausibler Perspektivik hinsichtlich der medial konstituierten Wirklichkeit, die den empirisch-konkreten Erfahrungshorizont sprengt, die Informationsverarbeitungsroutinen, die gewohnten Weisen der Welterzeugung überfordert. (Helmstetter, »Medialer Realismus« 31)

Die epistemologische Suche nach dem ›Wahren‹ und dem ›Wesen‹ der Realität, die für die realistische Programmatik kennzeichnend ist, wird so ebenfalls als Konsequenz der Einbindung von Literatur in das modernisierte Pressewesen begreifbar. Die »panoptische Dauerbeobachtung der Wirklichkeit« (Helmstetter, »Medialer Realismus« 29) in den Zeitschriften bringt die Illusion einer ›beobachterunabhängigen‹ existierenden Wirklichkeit hervor, die in den Massenmedien erfahrbar wird und letztlich auch die Grundlage für Versuche der Wirklichkeitsabbildung in der realistischen Literatur darstellen kann (vgl. Helmstetter, »Medialer Realismus« 29):

Die Realität, die der Realismus voraussetzt und der er sich »verpflichtet«, ist keine Ursache, sondern ein Effekt, sie beruht auf medialen Voraussetzungen, auf Rahmenbedingungen der Beobachtung, Prozessen der Verbreitung von Beobachtungen, die diese Realität publizistisch generieren. (Helmstetter, »Medialer Realismus« 30)

Der Realismus des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt in seiner spezifisch deutschen Ausprägung, ist damit untrennbar mit dem massenmedialen Kommunikationssystem seiner Zeit verbunden und ist ohne dessen Berücksichtigung kaum erklärbar. Sein Beharren auf einer ›wesenhafteren‹ Wirklichkeit im Poetischen erscheint nicht nur als Mechanismus der Komplexitätsreduktion angesichts einer Informationsüberforderung, es korrespondiert auch mit dem Selbstverständnis populärer Zeitschriften, die sich gegenüber der Tagesaktualität der Zeitungen dadurch zu profilieren suchten, dass sie »überzeitliche Wahrhaftigkeit« (Menzel 111), u.a. in

Form eines hohen Literaturanteils, vermittelten, wie Menzel anhand der *Gartenlaube* nachwies (vgl. Menzel 110-12).

Diesen Arbeiten gelang es, wichtige Erkenntnisse zur realistischen Literatur im Kontext der vielfältigen Informationen und Diskurse, die in der Presse zirkulierten und damit ein mediales Wirklichkeitsfundament bildeten, zutage zu fördern. Neben der Speicherung, Verarbeitung und Selektion von Wissen übernahmen die literarischen Texte hinsichtlich des gesellschaftlichen Umgangs mit Informationsüberschuss allerdings noch eine weitere Funktion, welche man als das Herstellen einer Reflexionsebene bezeichnen kann. Sieht man, wie Helmstetter ausführt, die permanente Berichterstattung in den Massenmedien auch als Herstellung der ›kollektiven Illusion‹ einer Wirklichkeit an, so kommt der Kunst, insbesondere wenn sie die selben Kommunikationskanäle wie jene Berichterstattung nutzt, die Aufgabe zu, in spielerischer Form Distanz zu schaffen und den Automatismus des unhinterfragten Akzeptierens der medialen Realität zu stören (vgl. Helmstetter, »Medialer Realismus« 40). Mediale Wirklichkeitskonstruktion wird so als solche erkennbar und die Möglichkeit, die Dinge anders zu sehen, offen gehalten. Dass die Literatur des Realismus sich vor allem gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend der Aufgabe annimmt, dieses Hinterfragen und Bewusstmachen gemeinhin akzeptierter Wirklichkeitsmodelle zu leisten, zeigt sich dabei vor allem anhand der zunehmenden Präsenz selbstreflexiver Strukturen in den Werken von Autoren wie etwa Raabe, Fontane oder Storm. Die auf diesem Umstand aufbauende Konzeption eines Realismus, der Realität und ›Wahrheit‹ nicht nur illusionistisch konstruiert und behauptet, sondern zugleich die Bedingungen der medialen Fabrikation dieser Wahrheit mit thematisiert, wurde in der Forschung u.a. als »medialer Realismus« bezeichnet:

Minimalkriterium für »medialen Realismus« ist die Unterbrechung, Irritation, Suspendierung des Mimetischen, der sinnlichen oder textuellen Gewissheit des Realismus und des Realistischen durch Reflexion auf das Mediale, das sowohl realistische Darstellungen als auch die Realität, die sie darstellen, bedingt und ermöglicht. (Helmstetter, »Medialer Realismus« 19)

Konkret bedeutet dies im massenmedialen Kontext der Presse, dass ein literarischer Realitätsentwurf, welcher »zugleich die Realitätskonstruktion der Zeitschriften und damit auch die eigene reflektiert«, als »mediale[r] Realismus« eingestuft werden kann (Gretz, »Wissen« 106). Der mediale Kontext der Familien- und Bildungszeitschriften, so Daniela Gretz, war letztlich also essentiell für die Herausbildung der spezifischen Form von Wissen, die in der realistischen Literatur produziert wird, und hatte sowohl auf der formalen als auch der inhaltlichen Ebene einen nachhaltigen Einfluss auf die Textgestalt:

Vor allem das hier speziell themisierte doppelte Wissen der Literatur einerseits als Integration des Zeitschriftenwissens, dessen Konstruktionsprinzipien zugleich mit literarischen Mitteln wie Metaphorik, Intertextualität, Inversion und Chiasmus offen gelegt werden, und andererseits als Reflexionswissen über die übergreifende Realitätskonstruktion der Zeitschriften, das sich u.a. in der Überblendung von Diskursen und komplexen Erzählstrukturen dokumentiert, konnte sich so wohl nur im mediengeschichtlichen Kontext der Familienzeitschriften ausbilden. (Gretz, »Wissen« 122)

Aus diesen hier grob skizzierten Entwicklungen in der literaturwissenschaftlichen Forschung zum Realismus im Kontext der entstehenden Massenkommunikation in Zeitschriften im späten 19. Jahrhundert ergeben sich die methodischen Leitlinien dieser Studie. Denn auch im Folgenden soll es darum gehen zu zeigen, wie realistische Texte zum einen am System der Massenmedien partizipieren und, vor allem im Kontext der illustrierten Zeitschriften, zur Konstruktion von Realitätsmodellen beitragen, zum anderen jedoch Verfahren der Reflexion, Dekonstruktion und kritischen Kommentierung derselben entwickeln. Dieser Ansatz wird allerdings durch einen Fokus auf Visualität und die visuelle Dimension der Medienkultur, in die diese Texte eingebettet waren, ergänzt, wie der nächste Abschnitt erläutert.

1.3 Realismus und visuelle Kultur

Obwohl die oben referierten Ansätze zur Analyse der Effekte des Zeitschriftenmarktes auf die Texte des Realismus bedeutende Erkenntnisse zutage gefördert haben, lassen sich allerdings noch Desiderate hinsichtlich der Berücksichtigung des *visuellen* Charakters der Medienkommunikation des späten 19. Jahrhunderts identifizieren. Sehen und Beobachten stellen seit jeher zentrale Kategorien der Realismusforschung dar, da Wirklichkeitserkenntnis traditionell als visueller Prozess imaginiert wurde und sich der Realismus daher intensiv mit dem Problem der Beziehung zwischen Beobachtetem und ›Realität‹ auseinandersetzte (vgl. Eisele 41-46). Neuere Studien wie Strowicks *Gespenster des Realismus* (2019) haben dargelegt, wie neue Wahrnehmungstheorien im 19. Jahrhundert, welche die Subjektivität des Sehvorgangs betonten, das Vertrauen in den epistemischen Status von Wirklichkeit erschütterten und der realistischen Literatur daher Anlass zu Seh- und Wahrnehmungsexperimenten zum Ausloten der Konstitutionsbedingungen des Realen gaben (vgl. Strowick 4-19). Obwohl damit durchaus eine Forschungstradition existiert, die literarisch inszenierte visuelle Beobachtungsprozesse als Kernaspekt der epistemologisch motivierten Darstellungsverfahren des Realismus betrachtet (vgl. Arndt, *Abschied* 9-26), mangelt es in diesem Zusammenhang oft an einer Einbeziehung der illustrierten Journale als medialer Kontext der Visualitätsdiskurse.

Die populären Zeitschriften, allen voran selbstredend die Illustrierten, waren ebenso Teil der visuellen Kultur ihrer Zeit, da ihr Bildanteil stetig zunahm (vgl. Graf, »Ursprünge« 57; von Graevenitz, *Fontane* 25). Sie sind damit als zentrales Element in einem Ensemble neuartiger Medien der Bildproduktion, -reproduktion und -verbreitung zu begreifen, welche vor allem gegen Ende des Jahrhunderts Bildbetrachtung zu einem Alltagsphänomen werden ließen:

Mit den Vorläufern des Kinos wie dem Guckkasten, der *Laterna Magica*, den Panoramen, Dioramen und Diaprojektionen, mit der Erfindung der Daguerreotypie und der Fotografie, mit den technischen Erfindungen zur massenhaften Reproduktion von Abbildungen wie dem Holzstich und der Autotype, mit der Populärisierung von Ausstellungen und Museen sowie den illustrierten Printmedien, entstand in der Mediengeschichte erstmals ein Massenmarkt der Bilder sowie ein Massenpublikum für visuelle Angebote. (Bucher 33)

Neben der Distribution von Literatur leisteten die Zeitschriften damit auch eine Form der bildlichen Informationsverbreitung, welche die Wahrnehmungskonventionen der Rezipientinnen und Rezipienten nachhaltig veränderte und dazu beitrug, »Realität« als bildlich vermittelbar erscheinen zu lassen (vgl. Bucher 33).

Vor allem anhand der Zeitschrift *Die Gartenlaube* hat die Forschung der letzten Jahrzehnte die Formen und Funktionen von Bildern in der illustrierten Presse erschlossen und für eine Betrachtung im größeren medialen und sozialen Kontext des 19. Jahrhunderts verfügbar gemacht.⁸ Der Bildanteil der Gartenlaube stieg bis zum Jahr 1895 auf 45% an, was eine Schwerpunktverlagerung auf Bilder bedeutete, die auch andere Journale in vergleichbarer Weise durchmachten (vgl. Graf, »Ursprünge« 57; McGillen 52). Laut Schöberl leisteten die Zeitschriften eine »Mobilisierung des Sehens« durch die Heranführung weiter Leserkreise an den regelmäßigen Umgang mit Bildern und die Eröffnung einer Fülle neuer und wechselnder Perspektiven der Wahrnehmung« (Schöberl 209). Illustrationen dienten dabei sowohl der Unterhaltung als auch der »Popularisierung von Wissenswertem« (Schöberl 214), wobei die Zeitschrift eine Bildsprache entwickelte, die eine Visualisierung und damit Vereinfachung komplexer Zusammenhänge ermöglichte (vgl. Schöberl 223-36). Gemäß des traditionellen »Anschaulichkeits- und Abbildungsparadigma[s]« (Podewski, »Abilden« 222) bediente sich *Die Gartenlaube* Bildern in einer Weise, welche diesen eine klare Referenz auf Erscheinungen der wirklichen Welt unterstellte und sie zugleich in ein komplexes Verhältnis der Interaktion und Koexistenz mit fiktionalen und faktuellen Texten einband (vgl. Podewski, »Abilden« 220-28). Charakteristisch für die illustrierten Zeitschriften ist damit die Gleichzeitigkeit des Heterogenen auf engstem Raum, wobei räumliche Nachbarschaft nicht immer auch inhaltliche Korrespondenz voraussetzt:

⁸ Für eine Übersicht der in der *Gartenlaube* verwendeten Bild-Typen vgl. Wildmeister.

So kann ein Text mit thematisch passendem Bildmaterial illustriert sein, ebenso gut aber lässt sich eine Parfümwerbung inmitten einer historischen Novelle abdrucken; ein Essay und eine Rezension können sich dem Inhalt nach aufeinander beziehen, sich aber ebenso gut auch widersprechen oder gar nichts miteinander zu tun haben. (Podewski, »Verhandlungsorte« 40)

Bilder und Texte verschiedenster Art zirkulieren also in freiem Wechselbezug, ergänzen und beeinflussen sich gegenseitig. Lese- und Sehkompetenzen des Publikums werden so gleichermaßen geschult und die Zeitschrift übt Mechanismen der Verarbeitung visueller Informationen ebenso ein wie etwa die Fähigkeit, mit selektivem Blick aus einem disparaten Rezeptionsangebot zu wählen und Verknüpfungen zwischen scheinbar nicht unmittelbar Zusammengehörigem herzustellen (vgl. Podewski, »Verhandlungsorte« 41). Denn laut Schöberl kommt es gegen Ende des Jahrhunderts in den maßgeblichen Illustrierten zu einer »Verselbstständigung der Bilder« (Schöberl 228), d.h. einem Auseinanderdriften von Bildern und Texten. Ohne sich direkt auf einen Text zu beziehen oder von diesem erläutert zu werden, erscheinen Bilder demnach oft frei und scheinbar kontextungebunden in den Zeitschriften, die zunehmend von ihnen dominiert werden (vgl. Schöberl 228). Dies gilt für *Die Gartenlaube* genauso wie für *Über Land und Meer* und andere Journale, wie auch Günter darlegt:

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)

Neben Genrebildern erwiesen sich dabei vor allem jene Abbildungen als zahlenmäßig dominierend, welche fremde Kulturen und Länder zum Gegenstand hatten (vgl. McGillen 54; Kinzel 693). Diese Einblicke in das Fremde dienten, wie Kinzel argumentiert, nicht nur zur Unterhaltung und Belehrung durch das ›Neue‹, sondern wurden in einer spezifischen Form präsentiert und rezipiert, welche sie stets mit dem ›Eigenen‹ und dem ›Heimischen‹ in Beziehung setzte (vgl. Kinzel 693-701). Diese Perspektivierung, die Abbildungen Amerikas oder von Kolonien ebenso betraf wie Illustrationen der Errungenschaften moderner Technik, stilisierte das ›eigene Haus‹ zum Zentrum der Beobachtung (vgl. Kinzel 693-701). Die Art und Weise, in der das ›Andere‹ im Bild erfahren wurde, war also primär eine der visuellen ›Aneignung‹ und Bestätigung der Sehgewohnheiten des westlichen Publikums (vgl. Kinzel 693-95).

Sowohl diese Verbindung zwischen den illustrierten Zeitschriften und eurozentrischen, kolonialistischen Repräsentations- und Wahrnehmungsmodi als auch

die althergebrachte und teils bis heute implizit in Forschungsdiskursen präsente Annahme einer Vorrangstellung schriftlicher gegenüber bildlicher Sinnproduktion motivierten eine kulturkritische Linie der Zeitschriftenforschung häufig dazu, die zunehmende Visualisierung der Journalkultur mit einer Trivialisierung gleichzusetzen. So führe die Bilddominanz laut Kinzel etwa dazu, dass »Lesen und Schauen [...] zur stumpfen Aufmerksamkeit [neutralisiert werden]« (Kinzel 683) und sich das Subjekt in reiner Passivität der Führung der Massenmedien überließe (vgl. Kinzel 700-01). Im Gegensatz dazu haben allerdings neuere Ansätze argumentiert, dass der zunehmende Einsatz von Illustrationen in der Entwicklung der Zeitschriftenpresse um und vor 1900 eine, wie Igl und Menzel formulieren, intensivierte »Multimodalität und Metaisierung« (Igl/Menzel 14) des Mediums mit sich brachte und damit entscheidend zur Herausbildung moderner Medienkommunikation beitrug. Als ›multimodal sei die Zeitschrift demnach zu bezeichnen, da sie mehrere ›Codes‹ und semiotische Systeme auf ihrer materiellen Oberfläche vereint (vgl. Igl/Menzel 14-15). Als ›metaisiert‹ könne sie gelten, da sie zugleich Formen der Selbstreflexivität und ein »Bewusstsein für die eigene Zeichenhaftigkeit« (Igl/Menzel 15) entwickelt (vgl. Igl/Menzel 15). Auch hier sind es also wieder selbst-referentielle Tendenzen, die – ähnlich wie im Konzept des »medialen Realismus« – auf das Potential eines Mediums hinweisen, Mechanismen der Realitätserzeugung beobachtbar zu machen. So überrascht es wenig, dass diese Momente der ›Metaisierung‹ in illustrierten Zeitschriften häufig in den literarischen Texten zu verorten sind, welche über diese verbreitet werden (vgl. von Graevenitz, »Memoria« 298-301).

Wie diese kurzen Ausführungen zur ›Bildlichkeit‹ der populären Presse im 19. Jahrhundert zeigen, waren es neben vielfältigen Textgattungen und Informationen vor allem Bilder, gegenüber denen sich die Literatur des Realismus als Zeitschriftenvorabdruck in einem medialen Konkurrenz- und Interaktionsverhältnis positionieren musste. Anstatt lediglich die Verarbeitung von Wissen, das als verschriftlicht gedacht ist, sowie die Übernahme von Merkmalen der ›Trivialliteratur‹ zu fokussieren, muss eine am Journalkontext interessierte Literaturforschung sich also auch und vor allem der Frage annehmen, wie sich der Realismus in Zeitschriften zu Formen der bildlichen Repräsentation und Wirklichkeitserzeugung in Beziehung setzt. Diesen Ansatz systematisch verfolgende Studien sind nach wie vor nur in geringer Zahl vorhanden, da selbst Arbeiten, die Paratexte und Elemente des Zeitschriftenlayouts als textformende bzw. bedeutungsgenerierende Faktoren berücksichtigen, sich dabei häufig dennoch auf das Medium der Schrift beschränken und Bilder kaum miteinbeziehen. Zum anderen konzentriert sich die Forschung zu Realismus und Visualität häufig primär auf Wechselwirkungen mit optischen Medientechnologien wie der Fotografie und hat den Zeitschriftenkontext im Zuge dessen oft ausgeblendet. Während Wolf-Rüdiger Wagner in seiner Fallstudie zu *Effi Briest* den Roman als »mediale[n] Echoraum« (Wagner 12) der »Medien- und Kom-

munikationskultur« (Wagner 15) seiner Zeit beschreibt, der neben der allgegenwärtigen Präsenz visueller Unterhaltungstechnologien auch die illustrierten Zeitschriften miteinschließt, bleiben viele Arbeiten auf den Einfluss eines einzelnen Mediums, allen voran die Fotografie oder die Malerei, beschränkt und versäumen es teilweise, die visuelle Kultur als komplexes Ensemble unterschiedlicher Formen der Bildlichkeit zu begreifen, die Literatur in je unterschiedlicher Weise affizieren.⁹ Auf methodischer Ebene diente dabei bisher u.a. die Intermedialitätsforschung als Grundlage der Beschreibung von Wechselbeziehungen zwischen Literatur und visuellen Medien. Irina O. Rajewskys Unterscheidung zwischen »Medienkombination«, »Medienwechsel« und »intermediale[n] Bezüge[n]« hat ein Beschreibungsmodell etabliert (Rajewsky 15-16), das von Intermedialitätsforschern wie Werner Wolf, welcher die Kategorie der »intermediale[n] Referenz« (Wolf 29) entscheidend präzisiert, erweitert und an vielfältige Analyseaufgaben angepasst wurde. Zur Erfassung von sowohl grundlegenden Bild-Text-Interferenzen als auch Konkurrenzbeziehungen der Literatur zu konkreten visuellen Technologien stellt die Intermedialitätsforschung damit eine solide terminologische Basis bereit, auf die auch in dieser Studie an gegebener Stelle zurückgegriffen wird.

Ein Schwerpunkt der Forschung lag in diesem Kontext seit spätestens den 1990er Jahren auf der Erschließung der Bedeutung der Fotografie als zentrales Konkurrenzmedium des Realismus, an dem sich Autorinnen und Autoren seit den 1840er Jahren sowohl literarisch als auch im programmatischen Diskurs abarbeiteten. Während einige Forschungsarbeiten, darunter wohl am prominentesten die Studie *Der tote Blick* (1990) von Gerhard Plumpe, hauptsächlich die programmatische Abgrenzung der Realisten von mechanischen Verfahren der Realitätsabbildung betonten (vgl. Plumpe *Photographie*; Koppen), wiesen andere auch auf die Bedeutung der Fotografie und der an ihr orientierten Form der Wahrnehmung sowohl für die literarischen Darstellungsverfahren des Realismus als auch für in die Texte eingeschriebene Wahrnehmungs- und Wissensdiskurse hin (vgl. Krauss; S. Becker; Köhnen 374-416). Eigenschaften der realistischen Literatur, die bereits zuvor als »visuell« oder bildlich bezeichnet wurden, ließen sich damit auf den Einfluss einer intermedialen Konkurrenz zur Fotografie zurückführen, wie etwa Sabina Becker argumentiert: »Das realistische Erzählen ist durch eine Aneinanderreichung von Einzelbeobachtungen charakterisiert, es zielt auf Rahmungen,

9 Wie u.a. Thomas Althaus und Klaus Sachs-Hombach darlegen, entwickelte das 19. Jahrhundert eine spezifische Bildrhetorik, welche die Bedeutungsdimensionen und Verwendungsformen des Begriffs ›Bild‹ entscheidend modifizierte (vgl. Althaus »Bildrhetorik«; Sachs-Hombach). Der Bild-Begriff bezeichnete dabei zunehmend nicht nur konkrete Bilder in der Malerei oder Fotografie, sondern wurde auch zum unscharfen Sammelbegriff für an den Bildbereich angelehnte Qualitäten literarischer Texte, insbesondere im intermedialen Kontext des Journals, wie etwa die Untersuchung von Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle* im nachfolgenden Kapitel dieses Buches zeigt.

Einrahmungen, Begrenzungen und Ausschnitte bzw. Ausschnitthaftigkeit, und das bedeutet zugleich auf Verlangsamung, wenn nicht gar Stillstand« (S. Becker 37). Über verschiedenste Formen der Thematisierung und intermedialen Referenz fand zudem auch auf diskursiver Ebene eine Positionierung der Literatur gegenüber dem Realitätsangebot des neuen Mediums Fotografie statt (vgl. u.a. Stiegler 145-316).

Obwohl die neuere Forschung die Formen und Funktionen von Visualität in der realistischen Literatur u.a. anhand ihrer Wechselwirkungen mit der Fotografie und ihrer Bezüge zur Malerei, Panoramen und ähnlichen Technologien herausgearbeitet hat (vgl. Stockinger, *Realismus* 51-63), blieb eine explizite Berücksichtigung der illustrierten Zeitschriften als Medien der Massenkommunikation, die die intensivierte Zirkulation von Bildern zu dieser Zeit überhaupt erst ermöglichten, dabei allerdings oft aus. Andere an Intermedialität interessierte Publikationen haben etwa die literarische Visualisierungstechnik der Beschreibung untersucht (vgl. Buch 144-89; Hoffmann 109-78; Poppe 31-67) oder eine Antizipation filmähnlicher Darstellungsweisen im Realismus nachgewiesen (vgl. Paech; Segeberg; Brössel 127-67).¹⁰ Aber auch hier wurde es größtenteils versäumt, den ursprünglichen Publikations- und Rezeptionskontext der Texte in Journalen als einen bestimmenden Faktor zu berücksichtigen, der zu ihrer stärkeren Auseinandersetzung mit Visualität beigetragen haben könnte.

Gelingen ist dies etwa Gerhart von Graevenitz in seinen Untersuchungen der Ästhetik und Epistemologie von Illustrationen in der Zeitschriftenpresse und ihres Verhältnisses zu Wissens- und Sehdiskursen in Texten des Realismus. Er weist nach, dass literarische Texte Strategien der Visualisierung in den Zeitschriften sowohl auf formaler als auch diskursiver Ebene übernehmen und thematisieren, um auf die Konstruiertheit der Wissensformation in der Presse und ihres Anspruchs der ganzheitlichen Wirklichkeitsabbildung aufmerksam zu machen (vgl. von Graevenitz, »Wissen und Sehen« 158-59). Zudem übernimmt realistische Prosa laut von Graevenitz häufig eine »Titelblättern vergleichbare Thematisierungsfunktion« (von Graevenitz, »Memoria« 298), da sie meist direkt am Beginn der Journalhefte zu finden ist und in Verbindung mit den oft auf den Titelblättern sichtbaren Arabesken-Mustern auf Wirklichkeitsperspektivierung hinweist (vgl. von Graevenitz, »Memoria« 298-301). Auch in seiner groß angelegten Monografie *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne* (2014) demonstriert von Graevenitz den enormen Mehrwert einer Litteraturanalyse, die literarische Texte nicht nur in den illustrierten Zeitschriften, in

¹⁰ »Bildlichkeit« spielt ebenso in den einflussreichen Studien zum Realismus von Claus-Michael Ort und Hubert Ohl eine prominente Rolle. Ersterer fokussiert Visualität und Ikonizität dabei allerdings hauptsächlich in Bezug auf die Zeichenkonzeption des Realismus (vgl. Ort 1-49), während Letzterer bildliche Beschreibungen und die Bildsprache des Realismus primär im Kontext seiner spezifischen »Symbolik« betrachtet (vgl. Ohl 117-246).

denen sie erschienen, kontextualisiert, sondern auch ihre Positionierung zu den visuellen Darstellungskonventionen der Journale betrachtet (vgl. von Graevenitz, *Fontane*).

Einen Bezug zwischen Literatur und Formen der Bildlichkeit sowie visuellen Repräsentation im Zeitschriftenkontext hat außerdem Rolf Parr in seiner erwähnten Studie zu Methoden der literarischen Verarbeitung von Informationsüberschuss hergestellt. Denn der hohe Bildanteil in der populären Presse lässt sich laut Parr auch durch den Umstand erklären, dass das Bild im Gegensatz zur Schrift eine »holistisch-simultane[] Wahrnehmung« (Parr, »Archifikation« 192) des Dargestellten ermöglicht und daher für die komprimierte Präsentation möglichst vieler heterogener Wissensfragmente im flächigen Nebeneinander der Journalseite geradezu prädestiniert ist (vgl. Parr, »Archifikation« 192-93). Realistische Literatur passt sich dabei zum einen der Visualisierungstendenz an und entwickelt aus den nämlichen Gründen bildliche Strukturen, zum anderen erfüllt sie die oben bereits angesprochene Ordnungs- und Selektionsfunktion, die räumliche Unübersichtlichkeit wieder in ein rezipierbares Nacheinander überführt (vgl. Parr, »Archifikation« 193). Wegweisendes in dieser Forschungsrichtung leistete außerdem Madleen Podewski, die in zahlreichen Publikationen das Verhältnis zwischen Text und Bild in illustrierten Journalen auch mit Blick auf die Literatur auslotet (vgl. Podewski »Wandlungsprozesse«, »Abilden«, »Verhandlungsorte«, »Akkumulieren«). Die Bremer Forschung zur ›Bildprosa‹ hat sich zudem unter vielfältigen Gesichtspunkten dem Phänomen des bildlichen Schreibens und der literarischen Bildpoetik im Journal-Kontext gewidmet (vgl. Althaus *Darstellungsoptik*). Auch zu erwähnen ist hier erneut Petra S. McGillens Studie *The Fontane Workshop* (2019), die ebenso die Bedeutung der Zeitschriftenkultur als massenmediale ›Bilderwelt‹ für das literarische Schreiben in dieser Zeit untersucht (vgl. McGillen 38-58). Sie zeigt u.a., dass sich Fontane in seiner Szenengestaltung an den in populären Journalen beliebten Genrebildern orientiert und den Massenmedien darüber hinaus zahlreiche seiner häufig verwendeten Erzähl- und Darstellungsformen verdankt (vgl. McGillen 211-18):

[...] from the realm of mass-produced images, he adopted the domestic genre painting and its conventionalized iconography; from the world of the newspaper, he integrated current events, quotations, indirect speech, political commentary, human interest stories, and gossip; from the twin domains of popular historiography and proto-sociology, he adopted typologies of people, localities, and milieus, along with anecdotes, idioms, and jokes. (McGillen 210)

Die DFG-Forschergruppe 2288 »Journalliteratur« bearbeitet das Forschungsdesiderat der medialen Bedingtheit der Literatur im Journalkontext sodann seit einiger Zeit systematisch, indem sie diese als Teil einer Medienliteraturgeschichte aufarbeitet und dabei die Praxis der Serialisierung im Zeitschriftenmedium, die

Text-Bild-Konkurrenz auf der Journaloberfläche und journalspezifische Rezeptionskulturen als bedeutende Faktoren untersucht, die die literarische Kommunikation maßgeblich prägten (vgl. Kaminski/Ruchatz 29-41).

Diese Studie möchte an diese Ansätze anknüpfen und sich den bestehenden Desideraten durch eine Untersuchung der Positionierung des Realismus zu Bildmedien und visuellen Formen der Wirklichkeitskonstruktion im breiteren Kontext der visuellen Kultur seiner Zeit, die in besonderem Maße durch illustrierte periodische Printmedien geprägt war, annehmen. Notwendig ist es dabei, die Erscheinungsform realistischer Texte als Zeitschriftenvorabdruck stets als Untersuchungsgrundlage zu betrachten. Die direkte Nachbarschaft der Texte zu Bildern auf der Zeitschriftenoberfläche gibt Anlass zu einer Neubewertung intermedialer Konkurrenzbeziehungen zum Visuellen. Aber auch veränderte und an neuen Medien geschulte Formen der Wahrnehmung und des Sehens werden in der Literatur beobachtbar und lassen sich mit Bezug auf den Journalkontext neu bewerten.¹¹ Wie Jonathan Crary nachwies, gewinnt in diesem Zusammenhang das Problemfeld der Aufmerksamkeit im 19. Jahrhundert eine zuvor nie gekannte diskursive Prominenz (vgl. Crary *Suspensions*), wie ebenso Walter Benjamins Ausführungen zu Fotografie und Film zeigten (vgl. Benjamin *Kunstwerk*). Auch die Zeitschriftenforschung hat sich Fragen zur Veränderung der Aufmerksamkeitsfähigkeit durch visuelle Medien gewidmet (vgl. Kinzel 683; Stockinger, *Gartenlaube* 25-26). Die Auseinandersetzung literarischer Texte mit veränderten Wahrnehmungsweisen und Rezeptionskulturen soll auch im Rahmen der Textanalysen dieser Studie eine Rolle spielen. Darüber hinaus ist zu fragen, wie die Literatur des Realismus auf die Abbildungsparadigmen und Formen der Popularisierung von Wissen reagiert, die sich in der illustrierten Presse herausbildeten, so etwa die von Ulrich Kinzel herausgearbeitete visuelle Aneignung des ›Fremden‹ oder die visuelle Organisation von Wissen in verschiedenen Raumordnungen, die Gerhart von Graevenitz beschreibt (vgl. Kinzel 693-96; von Graevenitz, »Memoria« 289-96). Dabei werden Fragestellungen aus dem weiteren Umfeld der *Visual Culture Studies* relevant, die mit macht- und hegemoniekritischem Blick Formen der bildlichen Repräsentation sowie Wahrnehmungs- und Blickregime der Moderne untersuchen. Sie hinterfragen, wie und unter welchen Umständen gesehen wird und wie Paradigmen der Abbildung und der Wahrnehmung soziale Realitäten sowohl prägen als auch beobachtbar machen.¹² Systeme der Überwachung, Kontrolle und Machtausübung im Anschluss an Michel Foucaults Überlegungen zum Panopticon, Formen der Diskriminierung und Marginalisierung aufgrund visueller Merkmale, die eine ›Andersartigkeit‹ markieren, bis hin zu geschlechtsspezifischen Praktiken des Sehens und der visuellen Objektifizierung geraten so in den Fokus (vgl. Foucault 251-92; Fanon; Mulvey).

11 Zur Neukonzeption des Sehvorgangs im 19. Jahrhundert vgl. etwa Crary *Techniques*.

12 Zu den *Visual Culture Studies* vgl. u.a. Mirzoeff und Evans/Hall.

Dieses Buch wird daran anschließen und sich ebenso den Machtstrukturen und ideologischen Prämissen, die den im 19. Jahrhundert durch (illustrierte) periodische Printmedien erzeugten Realitätsentwürfen zugrunde liegen, annehmen und zeigen, wie sich literarische Texte zu diesen positionieren. Kirsten Belgums einflussreiche Studie *Popularizing the Nation. Audience, Representation, and the Production of Identity in Die Gartenlaube, 1853-1900* (1998) hat bewiesen, dass populäre Journale durchaus an der Konstruktion kollektiver Identitätsentwürfe mitwirkten, Mentalitäten festigten und u.a. dem Nationalismus Vorschub leisteten (vgl. Belgum 1-27). Verbunden war dies mit einer intensiven Berichterstattung über die deutsche Kolonialisierung Afrikas, in der basierend auf rassistischen und imperialistischen Denkmustern das kollektive Selbstbewusstsein der Deutschen als imaginäre ›Gemeinschaft der Leser‹ in Abgrenzung zum bedrohlichen, aber auch begehrten ›Anderen‹ gestärkt werden sollte (vgl. Belgum 146-69). Ebenso trugen die Journale zur Propagierung und Festigung von Geschlechterrollenbildern bei, die meist auf eine Beschränkung der Frau auf eine traditionelle Rolle innerhalb des Hauses und der Familie und eine Konsolidierung bürgerlicher Normensysteme abzielten (vgl. Belgum 119-41). Auch die Illustrationen als im Laufe des Jahrhunderts immer prominenter werdende bildliche Elemente der populären Journale unterstützten ihre ideologische Wirklichkeitskonstruktion und übten bestimmte Wahrnehmungsweisen des ›Anderen‹ oder der Geschlechter ein. In den Zeitschriften publizierte Literatur war zum einen Teil ihrer Realitätsentwürfe, zum anderen bot das literarische Schreiben die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit in den Massenmedien vorherrschenden Konstruktionen kollektiver Identität, Bildern des ›Fremden‹ und Geschlechterrollen. Die in dieser Studie vorgestellten exemplarischen Lektüren, vornehmlich die Kapitel drei und vier, fokussieren ebenso die literarischen Strategien, mit denen Texte hegemoniale und oft über Bildmedien konstituierte Entwürfe des Verhältnisses zwischen ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ sowie von Männlichkeit und Weiblichkeit zur Darstellung bringen oder hinterfragen. In einer Zeit des »Bildhungers« (Faulstich 257) und der medialen ›Visualisierungsschübe‹ (vgl. Wilke 306-10) geschah dies ebenfalls häufig mit Hilfe von Formen literarischer Visualität,¹³ etwa einer Inszenierung von Blickregimen, Szenen der Wahrnehmung und Konstellationen des ›Sehens und Gesehenwerdens‹.

1.4 Zusammenfassung und Überblick

Diese kurze Einführung in das Forschungsfeld hat gezeigt, dass der Realismus trotz seines Rufes, eine Kunst des ›Ausblendens‹ der Moderne zu sein, bereits seit langem als eine literarische Strömung erkannt wurde, die durch ihre Integration

¹³ Zum Begriff der ›literarischen Visualität‹ vgl. Poppe 31-67.

in ein sich rasant modernisierendes Medien- und Kommunikationssystem vielfältige Potentiale der Beobachtung tiefgreifender Veränderungsprozesse am Ende des 19. Jahrhunderts bereithält. Als eine Literatur, die sich primär über die populären Zeitschriften vermarktet und diesen letztlich auch zum Teil ihre Kanonisierung verdankt, befindet sich der Realismus an der Schnittstelle intensivierter Marktmechanismen, neuer Formen der Autor-Publikum-Interaktion, einer gesteigerten Wissens- und Informationsverbreitung und Neubestimmungen der gesellschaftlichen Konzeption und Funktion von Kunst in Verbindung mit der Herausbildung einer Populär- oder ›Massenkultur‹. Zugleich handelt es sich um eine Literatur, die sich gegenüber eines sich stets weiter ausdifferenzierenden Marktes visueller Unterhaltungs- und Kommunikationsmedien behaupten muss und durch inter- und transmediale Wechselbeziehungen nachhaltig von diesen beeinflusst ist. In der Tradition einer mediologischen Literaturanalyse, welche »die symbolischen Produktionen einer Gesellschaft« (Debray 67) zu einem gegebenen Zeitpunkt in enger Verbindung mit »den zu diesem Zeitpunkt in Gebrauch stehenden Technologien zur Speicherung« (Debray 67) betrachtet und »die Dynamik des Denkens [...] nicht von der physischen Beschaffenheit der Spuren« (Debray 67) trennt, wird es die Aufgabe dieser Studie sein zu zeigen, auf welche Weise der oben beschriebene medienkulturelle Kontext den Schlüssel zu neuen Erkenntnissen zur realistischen Literatur bereithalten kann und diese Literatur zugleich die Möglichkeit bietet, Einsichten in die massenmedialen Strukturen am Ende des 19. Jahrhunderts zu gewinnen.

Es sollte deutlich geworden sein, dass nur eine Zusammenführung der bisher noch häufig getrennt behandelten Bereiche der Journalliteraturforschung und der *Visual Culture Studies* bzw. der Forschung zu literarischer Visualität und dem intermedialen Verhältnis des Realismus zu visuellen Medien die angestrebten Erkenntnisse zutage fördern kann. Denn nur dann ist es möglich, gewinnbringend die Frage zu beantworten, wie der Realismus sich zum einen als Teil einer entstehenden Unterhaltungs- und Populärikultur, die nicht nur durch illustrierte Zeitschriften, sondern auch durch neue optische Medien einen zunehmend visuellen Charakter annahm, etablierte und zum anderen, neben Formen der Partizipation und Anpassung an dieses Medienensemble, auch zur selbstreflexiven Beobachtung desselben beitrug und damit »Medialisierungsdiskurse« (Bucher 36) erzeugte, die unter Umständen Rezipientinnen und Rezipienten zu einem bewussteren und kritischeren Umgang mit medialen Realitätsangeboten anhielten. Der Realismus des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts wird hier also in Anlehnung an Gretz als »medialer Realismus« aufgefasst, der »die Realitätskonstruktion der Zeitschriften und damit auch die eigene reflektiert« (Gretz, »Einleitung« 106), zugleich jedoch auch als »medialer Echoraum« (Wagner 12) beschrieben, der über die Zeitschriften hinaus mit der komplexen visuellen Kultur seiner Zeit vernetzt ist. So kann gezeigt werden, wie realistische Literatur ›Realität‹ und ihre medialen Konstruktionsbedingungen

in ihrem spezifischen historischen Kontext beobachtbar macht und kritisch hinterfragt.

Essentiell sind dafür eine genaue Lektüre und Analyse der untersuchten Werke im Kontext des jeweiligen (illustrierten) Printmediums, in dem sie erschienen. Methodisch werden die unten näher erläuterten Fallstudien verschiedene Ansätze der oben beschriebenen Forschungszweige zusammenführen. Zum einen werden die Situierung der untersuchten Texte innerhalb der sie jeweils enthaltenden Zeitschriftenausgaben, d.h. die Texte als Teil der »semiotische[n] Einheit« (Kaminski/Ramtkke/Zelle 32) der Zeitschriftenoberfläche, untersucht und dabei sowohl die Effekte der seriellen Publikation als auch der programmatischen Ausrichtung der jeweiligen Zeitschriften berücksichtigt. Auf dieser Untersuchungsebene gilt es auch, die Bedeutung der Paratexte, als literarische Werke in einer Zeitschrift permanent flankierende Informationsangebote in Form von Artikeln, Anzeigen, Miszellen etc., zu analysieren, wobei auch das Verhältnis der Texte zu Bildern und Illustrationen zu betrachten ist. Der Begriff des ›Paratextes‹ wird in diesem Zusammenhang nicht basierend auf der begriffsprägenden Definition von Gérard Genette verwendet (vgl. Genette 9–21). Stattdessen soll an die von Nicola Kaminski, Nora Ramtkke und Carsten Zelle in ihrem weichenstellenden Problemaufriss zur Zeitschriftenliteratur etablierte begriffliche Neubestimmung von Paratextualität angeknüpft werden, welche sich in diesem Kontext als äußerst produktiv erwiesen hat:

In diesem Sinne [...] wären als *Paratexte* die prinzipiell ahierarchisch nebeneinandergestellten, *parallel* um die Aufmerksamkeit des Lesers konkurrierenden Texte und Texteinheiten innerhalb des Textraums der Zeitschrift zu bezeichnen, sei es synchron innerhalb ein und derselben Zeitschriftennummer, sei es diachron in der Relation verschiedener Zeitschriftennummern oder –jahrgänge [Hervh. im Orig.]. Paratextualität in diesem Verständnis meint das räumliche Verhältnis von Text(einheit)en zueinander, das Aneinandergrenzen von Text(einheit)en, deren Grenzen aufgrund der synchronen Konstellierung und des Fortsetzungsscharakters mancher dieser Texte als paradigmatisch durchlässig gedacht werden.¹⁴ (Kaminski/Ramtkke/Zelle 35)

In Bezug auf Bilder und Illustrationen in den Zeitschriften werden Ansätze aus der Intermedialitätsforschung zu Text-Bild-Beziehungen sowie Arbeiten zu Visualitäts- und Sichtbarkeitslogiken in der Presse- und Medienkultur des späten 19. Jahrhunderts in methodischer Hinsicht als Inspirationsquelle dienen (vgl. Weisstein; Rippl; Althaus *Darstellungsoptik*; Igl/Menzel). Über die Betrachtung der konkreten Zeitschriftennummern hinaus sollen die Texte zudem im Kontext des breiteren Diskurszusammenhangs untersucht werden, in den sie eingebettet sind.

¹⁴ Vgl. auch Kaminski/Ruchatz 32–33.

Die in den jeweiligen Zeitschriften und der Kommunikationskultur der Zeit im Allgemeinen zirkulierenden Wissensbestände, welche im historischen Kontext der Texte Rezeptionserwartungen prägen, müssen in die Untersuchung eingebunden werden, um zu zeigen, wie die Texte auf diese Bezug nehmen und auf die Popularisierung von Wissen in der periodischen Presse reagieren. Schließlich sollen auch die innerhalb der Texte auf diskursiver, stofflicher sowie motivischer Ebene zu findenden intermedialen Reflexionen der Medienkultur ihrer Zeit eine prominente Rolle spielen. Die in der Vergangenheit bereits durchgeführten Studien zum literarisch-ästhetischen sowie diskursiven Wechselspiel zwischen Texten des Realismus und visuellen Medien stellen dafür methodische Bezugspunkte dar (vgl. S. Becker; Hoffmann; Moser; Wagner). Im Sinne einer »medienreflexive[n] Lektüre [Hervh. im Orig.]« sollen so »jene Spuren im literarischen Text, die [...] aufzeigen, dass die Literatur sich und ihre Möglichkeiten, d.i. ihre gesellschaftliche Funktion, im Hinblick auf Erkenntnis und ihre Konstellation mit anderen Medien reflektiert«, fokussiert werden (Prokić 247). Wie oben angedeutet, geraten so auch die in der deutschsprachigen Medienkultur der Zeit und ihren Wirklichkeitsmodellen vorherrschenden Machtstrukturen und ideologischen Paradigmen, vornehmlich in Bezug auf die Darstellung des (in kultureller oder ethnischer Hinsicht) ›Fremden‹ im Verhältnis zum ›Eigenen‹ und die Konstruktion von Geschlecht, sowie ihre Verhandlung in literarischen Texten in den Blick und werden mit Rückgriff auf Konzepte aus den *Postcolonial Studies* und den *Gender Studies* untersucht.

Die ersten beiden Kapitel werden sich mit zwei kanonisierten Autoren des Realismus auseinandersetzen, die in der bisherigen Forschung bereits einige Aufmerksamkeit erhielten: Wilhelm Raabe und Theodor Fontane. Aufgrund der selbst- und medienreflexiven Qualitäten ihrer Texte haben sich diese für eine Betrachtung der poetologischen und epistemologischen Prämissen realistischen Erzählens am Ende des 19. Jahrhunderts als besonders aufschlussreich erwiesen, allerdings steht es für einen Großteil ihrer Werke noch aus, vor dem Hintergrund des Nexus zwischen Journalkultur und visueller Kultur beleuchtet zu werden. Die untersuchten Texte zeigen in beispielhafter Weise, wie sich literarische Werke in den populären Zeitschriften einerseits den Mechanismen bildlicher Massenkommunikation anpassten und diese zum anderen reflexiv thematisierten und zum Gegenstand eines medienkritischen Diskurses machten. Formen der Konstruktion von Wirklichkeit über massenmediale Beobachtungsprozesse stehen dabei ebenso im Mittelpunkt wie die Veränderung literarischen Erzählens in einer modernisierten Medienkultur.

Als erstes ist Wilhelm Raabes 1884 veröffentlichter Roman *Pfisters Mühle* Gegenstand der Untersuchung. In diesem Text findet vor dem Hintergrund einer Erzählung über die negativen Folgen der Industrialisierung für Natur und Umwelt eine Reflexion über Bildlichkeit und das literarische Erzählen statt, die nicht nur die Darstellungsprinzipien des Realismus hinterfragt, sondern auch eine Auseinan-

dersetzung mit der zunehmenden »Bilderflut« (von Graevenitz, *Fontane* 31) in der Erzählgegenwart Raabes darstellt. Der Text inszeniert einen mündlichen Erzählprozess zwischen dem Protagonisten und seiner jungen Ehefrau, in welchem Letztere den Rezeptionshabitus und das stereotypisierte Bild einer ›typischen‹ Leserin illustrierter Zeitschriften personifiziert und mit ihrem Aufwerfen der leitmotivischen Frage »Wo bleiben alle die Bilder?« dem Erzähler Anlass zu einer Kommentierung der zeitgenössischen Bildproduktions- und Wahrnehmungsformen gibt. Eingebettet in einen Diskurs über die Auswirkungen der modernisierten Medien- und Informationsgesellschaft auf traditionelle Formen der Erfahrungübermittlung im Erzählen ist dabei eine Auseinandersetzung mit der Frage nach Veränderungen der Aufmerksamkeitsfähigkeit und der gesellschaftlichen Funktion von Narrativen in der Moderne, welche bereits auf zentrale Gedanken der Medienkritik der Folgezeit – man denke etwa an die Schriften Walter Benjamins – vorausweist.

Mit Theodor Fontanes Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum* (1885) steht sodann einer der wenigen Texte, die der Autor in der berühmten Zeitschrift *Die Gartenlaube* veröffentlichte, im Mittelpunkt. Auch hier wird gezeigt, dass die Publikation realistischer Literatur in Unterhaltungsmedien weder zu einer reinen ›Anpassung‹ an die Populärkultur führte noch lediglich die Praxis des Einschreibens ›tieferer Bedeutung‹ unter einer trivialen Oberfläche beförderte, sondern ebenfalls Potentiale der kritischen Beobachtung der Massenmedien sowie gesellschaftlicher Veränderungen freisetzte, die Autorinnen und Autoren sich bewusst zunutze machten. In *Unterm Birnbaum* bedient sich Fontane des in der *Gartenlaube* prominenten Genres der Dorfgeschichte, um im Experimentalraum des literarischen Dorfes Beobachtungs- und Kommunikationsmechanismen durchzuspielen, welche die massenmediale Öffentlichkeit seiner Zeit ebenso prägen. Im Spannungsfeld panoptischer Universalbeobachtung, performativer Steuerung von Beobachtungsprozessen und der zunehmenden Unzuverlässigkeit visueller Evidenz wird ›Wahrheit‹ zu einem Resultat effektiver Inszenierung, wie der Text demonstriert. Die Versuchsanordnung, die Fontane in seiner *Gartenlaube*-Novelle präsentiert, dient daher nicht zuletzt dem kritischen Hinterfragen der Darstellungsprinzipien des Realismus in der sich verändernden Medienkultur. Im Mittelpunkt steht dabei auch die Funktion des Dorfes als Medium und Darstellungsraum einer Modernisierungsdiagnose, die massenmediale Kommunikationsverhältnisse nicht nur durch eine Spiegelung im der Moderne scheinbar entgegengesetzten ländlichen Raum beobachtbar macht, sondern auch das spezifische Sinnstiftungsmodell der *Gartenlaube*, die sich ebenso als »imaginäre[s] Dorf« (Stockinger, *Gartenlaube* 294) inszenierte, hinterfragt und medienreflexiv dekonstruiert.

In den Kapiteln drei und vier werden sodann Balduin Möllhausen und Marie von Ebner-Eschenbach betrachtet, die zwar einen weniger prominenten Platz in der Literaturgeschichte einnehmen, deren Texte aber dennoch bisher kaum erschlossene medienreflexive Qualitäten entfalten. Ihre Werke eignen sich in be-

sonderem Maße zur Analyse der oben beschriebenen Positionierung literarischer Texte zu massenmedialen Mechanismen symbolischer und diskursiver Machtausübung im Kontext der Darstellung des ›Fremden‹ und der Konstruktion von Geschlecht. Die ausgewählten Texte repräsentieren zudem Aspekte der literarischen Kommunikation des 19. Jahrhunderts, die im Forschungsdiskurs oft noch ausgebündet werden: die ›exotische‹ Unterhaltungsliteratur in illustrierten Kalendern und in illustrierten ›Mode- und Frauenzeitschriften‹ publizierte Erzählungen. So wohl Möllhausens literarische Erkundungen des ›Wilden Westens‹ als auch Ebner-Eschenbachs novellistische Auseinandersetzungen mit den Geschlechternormen ihrer Zeit entstanden im Kontext einer sich zunehmend ausdifferenzierenden und von Bildern geprägten Populärkultur, die in der literaturwissenschaftlichen Forschung noch längst nicht in all ihren Facetten untersucht wurde und daher größerer Aufmerksamkeit bedarf.

Baldwin Möllhausen war vor allem im Genre der Reise- und Abenteuerliteratur ein äußerst populärer Autor und schuf mit seinen Reiseberichten, Romanen und Erzählungen im späten 19. Jahrhundert facettenreiche Eindrücke Amerikas. Seine Texte sind daher im Kontext der (fiktionalisierten) Berichterstattung über das ›Exotische‹ und ›Fremde‹ in der illustrierten Presse zu betrachten. Wie in den Zeitschriften üblich visualisieren Möllhausens Werke Amerika vor dem Hintergrund kolonialer Fantasien westlicher Überlegenheit und inszenieren dabei mitunter einen ›imperialen Blick‹ (vgl. Kaplan xix), der eine Abwertung und diskursive Aneignung des kulturell ›Anderen‹ ermöglicht. Die hier vorgenommene Betrachtung der Erzählung *Fleur-rouge* (1870) im Kontext von Trowitzsch's *Volkskalender* zeigt, dass die Darstellungsweise des ›Fremden‹ im Text in enger Wechselwirkung mit den Konventionen der illustrierten Journalkultur entstand und die Erzählung mit Hilfe der Bild-Text-Intermedialität des Mediums Kalender eine primär visuell codierte Eroberungsfantasie entwickelt. In einer Rahmenhandlung thematisiert der Text jedoch auch in selbstreflexiver Form populärkulturelle Veränderungen des Erzählens und macht die kolonialistischen Prämissen, die als Basis dieses Erzählens dienen, beobachtbar und letztlich hinterfragbar.

Die im letzten Kapitel themisierte Autorin Marie von Ebner-Eschenbach publizierte ihre kürzeren Erzählungen und Novellen häufig in illustrierten Zeitschriften, die auf ein weibliches Publikum zugeschnitten waren. ›Frauen- und Modezeitschriften‹ dieser Zeit wiesen zum einen besonders viele Illustrationen und nicht-schriftliche Elemente auf, zum anderen festigten sie ein bestimmtes, gesellschaftlich dominantes Bild weiblicher Identität, das Frauen meist auf Passivität und Häuslichkeit festlegte und sie zu Repräsentationsobjekten ihrer Familie stilisierte (vgl. Loof 64, 119). Die untersuchten Novellen *Komtesse Paula* (1884) und *Komtesse Muschi* (1884) von Ebner-Eschenbach stellen Strategien des kritischen Hinterfragens und Subvertierens dieser Weiblichkeitssmodelle vor, die sich speziell mit dem massenmedialen Kontext ihrer Verbreitung auseinander-

setzen. So lässt sich in beiden Texten ein Visualitätsdiskurs identifizieren, der in Modezeitschriften präsente Blickregime und Subjekt-Objekt-Hierarchien, die geschlechtsspezifischer Objektifizierung Vorschub leisten, aufdeckt und umkehrt, sodass innerhalb der Zeitschriften ein Reflexionsmoment geschaffen wird, das ein Neudenken von Geschlechteridentitäten potentiell ermöglicht. Zugleich reflektieren die Novellen die Prinzipien ihrer eigenen Realitätskonstruktion vor dem Hintergrund der Realismus-Programmatik und den Wirklichkeitsmodellen der genderpolitisch agierenden Massenmedien.

Mit Hilfe dieser vier Fallstudien ermöglicht diese Studie einen Einblick in die vielfältigen Wechselbeziehungen der Literatur des 19. Jahrhunderts mit ihrem massenmedialen Umfeld und liefert damit Anknüpfungspunkte für weitere Forschungsansätze, die der Rolle von Literatur in einer zunehmend bildlich operierenden Populärkultur sowie ihrem Reflexionspotential in einer durch massenmediale Wirklichkeitskonstruktion geprägten Gesellschaft auf der Spur sind.

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 Populärliteratur, 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 Strom 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 Hilfsbene 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 letzliche 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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 *Unterm Birnbaum* und *Die Gartenlaube*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Daher lohnt sich zunächst ein Blick in die Ausgaben der *Gartenlaube* von 1885.¹ Die Novelle erscheint hier in insgesamt neun aufeinanderfolgenden Heften (die Nummern 33 bis 41). Die einzelnen Abschnitte des Textes sind dabei stets direkt am Anfang der jeweiligen Hefte platziert und stellen zusammen mit der wohlbekannten Titelblattillustration der *Gartenlaube* das erste Element der Zeitschrift dar, auf das der Blick der Leserinnen und Leser trifft. Eine Besonderheit ist dabei das Layout dieser ersten Seiten, denn in Verbindung mit dem Text erscheint hier stets eine Abbildung im Hochformat, die bedeutend mehr Fläche einnimmt als der Text und in der Mitte desselben platziert ist. Die ersten Absätze von *Unterm Birnbaum*, die in einer neuen Ausgabe der *Gartenlaube* präsentiert werden, legen sich dabei wie ein unten offener Rahmen um diese Bilder und erscheinen daher in einer hufeisenartigen Form (siehe Abb. 1). Die Illustrationen allerdings haben zum Text der Novelle keinen direkten Bezug. Lediglich assoziative Verbbindungen lassen sich zuweilen herstellen, wenn etwa eine Illustration eine dörfliche Atmosphäre evoziert, wie sie in *Unterm Birnbaum* ebenso vorherrscht (vgl. von Graevenitz, *Fontane* 418-44). Dieses Arrangement lässt sich damit als Beispiel für die von Schöberl diagnostizierte »Verselbstständigung der Bilder« (Schöberl 228) verstehen, die in illustrierten Journals gegen Ende des Jahrhunderts vor sich geht: die Illustrationen fungieren als Blickfang, wirken jedoch, zumal nur durch einen kurzen Titel begleitet, seltsam deplatziert inmitten des Novellentextes. Bei den Illustrationen handelt es sich um verschiedenste Bildmotive, beginnend mit einem Frauenporträt (»Vroni. Nach dem Oelgemälde von G. Fechner jun.« in Heft 33, 1885) (vgl. *Gartenlaube* 533), über eine Abbildung der »Argischkirche in Rumänien« (Heft 35, 1885) gezeichnet nach einer Fotografie (vgl. *Gartenlaube* 565), bis hin zu einem den Hochsommer repräsentierenden Scherenschliff (Heft 36, 1885) (vgl. *Gartenlaube* 581).

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

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

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



Illustrirtes Familienblatt. — Begründet von Ernst Heil 1853.

Wöchentlich 2 bis 2½ Bogen. — In Wochenummern vierzehntäglich 1 Mark 60 Pfennig. — In Heften à 50 Pfennig oder Halbheften à 30 Pfennig.

Unterm Birnbaum.

Von Ch. Fontane.
(Fortsetzung.)

3.

Als Hirschbach bis an den Schwollstein gekommen war, nahm er das Großherzogtum der Schutte, lehnte die Krüste gegen die Wand am Hause sich hinziehende Weinpalter und wischte sich die Hände, faubere Mann der er war, in einem Kübel, den die Tochter trug, wunderte. Danach trat er in den Fluß und ging auf sein Wohnzimmer zu.

Hier traf er Urfel. Diese saß vor einem Räthrich am

Tischette, ja noch langlebiger und gespannter als auf den Tage, wo sie die Kinder für die Kinder gezaubert hatten. Das schwarzglänzende Kleid, das sie an, war auch heute bläsig und dunkelflorig (sie wußte, daß Schwarz ihr stiefe), der blonde Schärpegurt aber wurde durch eine Bronzehalskette von anfälliger Größe zusammengehalten,

während in ihren Ohringen lange dinenförmige Bommeln von venuantischer Perlelemente hingen. Sie wußten anfangs nicht, was sie hören sollten,

als sie hörten, wie für dergleichen gebraucht es ist an Bühnenkunst, wie denn auch der mit Schißspalt ausgeführte Räthrich, trotz all seiner Eleganz, zu den beiden hellblauen Atlass-Zögern nicht recht passen wollte. Noch weniger zu dem weißen Traumnon. Unks neben ihr, auf dem Konservabrett, stand ein Arbeitstischchen, darin sie gerade als Spindelbinder arbeitete, mit einem Faden fädelte. Sie lächelte dabei nicht böse und lachte erst auf, als der Eintretende, halb scherhaft, aber doch mit einem

Aufklang von Tadel sagte: „Herr, Urfel, schon in Staat? Und nichts zu thun mehr in der Küche?“

„Weil es fertig werden muß.“

„Was?“

„Das hier.“ Und dabei hielt sie Hirschbach ein Sammtkäpfchen an, an dem sie gerade nähte. „Wenig mit Liebe.“

„Für mich?“

„Nein. Dazu bist Du nicht fremm und, was Du lieber hören willst, auch nicht alt geworden.“

„Also für den Pastor?“

„Gern.“

„Ach den Pastor. Nun gut.“

„Ach den Pastor.“ Sie schaute die Freundschaft und die Freundschaft mit einem Pastor kann man doppelt brauchen. Es gibt einen solch Anschein. Und ich habe mir auch vorgenommen, ihn wieder öfter zu beladen und mit Goe Sonntags umfächlig in die Kirche zu gehen.“

„Das kuh nur; er hat sich schon gewundert.“

„Und hat auch Recht. Denn ich bin mir eigentlich verhaftet. Ich kann nicht in den Ginsig, dem ich gern verhaftet bin. Ja, Du siehst mich an, Urfel. Aber es ist so. Hat er Dich nicht auf den rechten Weg gebraucht? Sage selbst. Wenn Cecelius nicht war, so stießt Du noch in dem alten Unjann.“

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



Waldläufer. Nach dem Originaldruck von Henriette Nossack.

72

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

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

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

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

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

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

konstant bleibendes Rahmenelement, das sich gleichsam wie eine schmückende Arabeske um stets wechselnde, von Heft zu Heft variiierende Bilder legt.³

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Vgl. hierzu etwa Homberger.

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Die Hradschecks in Tschechin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Beobachtung und soziale Kontrolle

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

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

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

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

¹⁴ Vgl. hierzu Titzmann 110-21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4 Wirklichkeitssteuerung durch Performanz: das Synopticon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.5 Der Unterhaltungskünstler und sein Scheitern

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Beschreibung dieses Kontrasts zwischen den beiden Versionen der Mordgeschichte gelingt es Fontane, die Anfälligkeit der Dorf-Öffentlichkeit, die als Sinnbild der massenmediaLEN Öffentlichkeit gestaltet ist, für wirklichkeit konstruierende Effekte gelungener Erzählungen und Inszenierungen zu veranschaulichen.¹⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.7 Resümee

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

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

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

Die Beliebtheit und Häufigkeit von Dorfgeschichten in der *Gartenlaube* und die Selbstinszenierung derselben als »imaginäre[s] Dorf« (Stockinger, *Gartenlaube* 294) stellen dabei einen zentralen Ansatzpunkt für Fontanes medienkritisches Schreiben bereit: so wie, laut Stockinger, in der *Gartenlaube* »die Dorfgeschichte ein größeres Ganzes (die Welt) im Kleinen abbildet, zeitgenössische ›Transformationserfahrungen‹ einfängt²¹ und probehalber durchspielt« (Stockinger, *Gartenlaube* 296), bedient sich *Unterm Birnbaum* des Dorfes als literarisches Raummodell, um einen Experimentalraum zu schaffen, in dem sich Mechanismen der massenmedialen Wirklichkeitskonstruktion erproben lassen. Hradscheck ist im Dorf einem auf die modernen Medien verweisenden Beobachtungssystem ausgesetzt, das ihn auf ständige Sichtbarkeit festlegt. In seiner geschickten Manipulation der Realitätserzeugung in diesem System findet der Text ein Sinnbild für medienabhängige Evidenzproduktion in der Moderne. Die bis zum Ende bestehende Unsicherheit des Realen sowohl in der intradiegetischen Welt von *Unterm Birnbaum* als auch für die Leserinnen und Leser, die mit verschiedenen Deutungsperspektiven auf ein nicht objektiv bestimmbareres Ereignis konfrontiert sind, markiert die Novelle als eine Verhandlung der Beobachter- und Perspektivenabhängigkeit von Wirklichkeit in

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1 Die Visualisierung des Fremden in der illustrierten Presse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Vgl. hierzu auch Doane »Dark continents«.

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

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

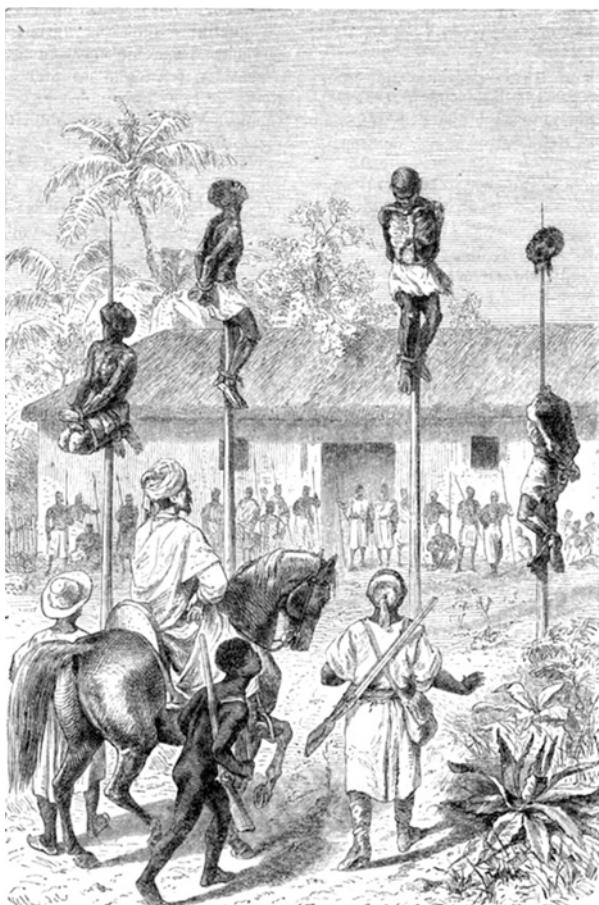
Die Visualisierung des ›Fremden‹ in den illustrierten Zeitschriften lässt sich somit mit Hilfe des in den *Postcolonial Studies* entwickelten Begriffs des ›imperial gaze‹ beschreiben (vgl. Kaplan xix). Basierend auf Foucaults Überlegungen zum Panopticon und Konzepten aus der Psychoanalyse hat sowohl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

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

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

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

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



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

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

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

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

4.2 Balduin Möllhausen als literarischer Maler Amerikas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 Trowitzsch's *Volkskalender*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 3: »Der erste Strumpf«



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 4: »Die letzte Masche«



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

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

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

Abb. 5: »Ei, ein Fischchen!«



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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5 Die Selbstthematisierung des Erzählens in der Rahmenhandlung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ Vgl. hierzu etwa Pfeiffer ›Tod‹.

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

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

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

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

Abb. 6: *Fleur-rouge Initiale*

Illustration von »G.B.« in Trowitzsch's *Volkskalender*, Jg. 43, 1870, S. 51.

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

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

Abb. 7: Die Erzählsituation der Rahmenhandlung

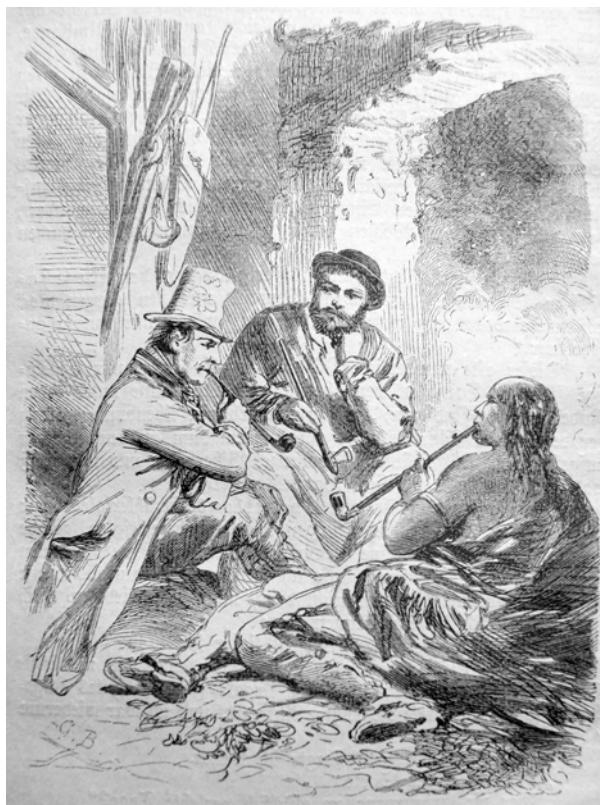


Illustration von »G.B.« in Trowitzsch's Volkskalender, Jg. 43, 1870,
S. 53.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.6 Europäische Eroberungsfantasien in der Binnenhandlung

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

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

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

Abb. 8: Die erste Konfrontation



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 9: *Der Kampf um den Whisky*



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

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

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

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

Abb. 10: *Fleur-rouge als Schutzenjel*

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

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

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

Abb. 11: *Der Aufbruch*

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

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

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

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

4.7 Resümee

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

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

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

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

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

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

5. Frauenbild und Adelswelt

Marie von Ebner-Eschenbachs *Zwei Komtessen* und die ›Mode- und Frauenzeitschriften‹

Wie die vorherigen Kapitel bereits verdeutlichten, erfuhr die Presselandschaft Europas ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine tiefgreifende Ausdifferenzierung, in Folge derer auch eine höhere Vielfalt an gruppen- oder interessenspezifischen Printmedien auf dem Markt entstand. Diese Entwicklung fällt zusammen mit dem Bedeutungszuwachs der Konsumentengruppe der zahlreichen Frauen der gesellschaftlichen Mittel- und Oberschicht, die, nicht zuletzt im Zuge der voranschreitenden Alphabetisierung, zu intensiven und passionierten Leserinnen geworden waren. Frauen entwickelten sich so zu einer entscheidenden Zielgruppe für Druckerzeugnisse und gehörten stets zum primären Adressatenkreis der illustrierten Unterhaltungszeitschriften des hier untersuchten Zeitraums (vgl. Günter, *Vorhof* 239–40). So verwundert es nicht, dass jene Ausdifferenzierung des Literaturmarktes ebenso die steigende Popularität sogenannter ›Frauen- und Modezeitschriften‹ mit sich brachte, die sich speziell an ein weibliches Publikum richteten und die Interessen desselben zu bedienen versuchten.

Eine Betrachtung der illustrierten Zeitschriftenpresse des späten 19. Jahrhunderts, die sich mit den von ihr geleisteten Formen der medialen Realitätskonstruktion auseinandersetzt, muss daher notwendigerweise auch den teilweise geschlechtsspezifischen Charakter dieser Realitätskonstruktionen berücksichtigen und sich der Frage annehmen, inwiefern die Massenmedien dieser Zeit bestimmte Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität etabliert oder tradiert haben. Denn *gender* und geschlechtliche Identität werden, wie Judith Butler darlegt, diskursiv konstruiert und durch soziale Praktiken der Performanz erzeugt, die nicht zuletzt in öffentlichen Medien stattfinden (vgl. Butler 25). Sowohl in den erwähnten ›Frauen- und Modezeitschriften‹ als auch in den an ein breiteres Publikum gerichteten illustrierten Familienblättern lässt sich während des gesamten Zeitraums ihres Erscheinens eine Vielzahl an Beiträgen ausmachen, die sich der Definition und Normierung von ›Weiblichkeit‹ annahmen (vgl. Belgum 119–42). Meinungsartikel, medizinische Ratschläge, literarische Texte und nicht zuletzt

auch die zahlreichen Illustrationen waren Teil einer zunehmenden massenmedialen Konstruktion und Verfestigung normativer Vorstellungen von geschlechtlicher Identität, die sich auf das äußere Erscheinungsbild und soziale Verhaltensweisen ebenso bezogen wie etwa auf die Themenbereiche Ehe und Mutterschaft (vgl. Kinzel 701-11).

Neben diesen Normierungstendenzen, die nicht zuletzt der Festigung einer patriarchalischen Gesellschaftsstruktur dienten (vgl. Belgum 119-42), ist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts allerdings auch von der ersten deutschen Frauenbewegung geprägt, welche die in den Medien tradierten Weiblichkeitvorstellungen zunehmend hinterfragte. Mit ihren Forderungen nach verbesserten Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten wandten sich die entstehenden Frauenvereine und ihre Veröffentlichungen gegen die Beschränkung der Frau auf die häusliche Sphäre und entfachten so eine brisante öffentliche Debatte, die auch die Konventionen der Darstellung von und Diskussion über Frauen und ihre gesellschaftliche Position in der (illustrierten) Presse nicht unberührt ließ (vgl. Twellmann-Schepp; Wisschermann). Als Publikationsmedium diente der deutschen Frauenbewegung dabei beispielsweise die seit 1865 von Luise Otto-Peters und Auguste Schmidt herausgegebene Zeitschrift *Neue Bahnen*, die bis in die 1890er Jahre eine zentrale Stellung im öffentlichen Diskurs über Frauenemanzipation einnahm (vgl. Korte/Paletschek 120-21). Die populären Medien wurden so zum Austragungsort einer geschlechterpolitischen Auseinandersetzung um die gesellschaftliche Standortbestimmung der Frau.

In dieses diskursive und mediale Umfeld mussten sich literarische Beiträge ebenfalls einordnen, insbesondere wenn sie in Illustrierten erschienen, die für ein primär weibliches Publikum bestimmt waren. Auch Mode- und Frauenzeitschriften waren Verbreitungskanäle für Texte des Realismus, die damit einen Verhandlungsräum darstellten, in dem eine Auseinandersetzung mit der sogenannten ›Frauenfrage‹ stattfand. Geht man im Sinne der Prämissen dieser Studie davon aus, dass der Realismus nicht zuletzt eine massenmedial generierte Realität literarisch konfrontiert und auf ihre Konstruktionsbedingungen befragt, kann eine Betrachtung des Geschlechterdiskurses in realistischen Texten im Kontext ihrer Publikationsumgebung Aufschluss über die Wechselwirkung zwischen medialem Umfeld und literarischer Wirklichkeitserzeugung in Bezug auf eine der brisantesten Fragen dieser Zeit geben.

Eine in diesem Zusammenhang prominente Autorin, deren Leben und Werk im Kontext der ›Frauenfrage‹ bereits häufig diskutiert und analysiert wurde, ist die Österreicherin Marie von Ebner-Eschenbach. Zahlreiche Studien widmen sich zum einen ihrer Konzeption unkonventioneller und innovativer literarischer Frauenfiguren (vgl. Tanzer; Surynt; Mańczyk-Krygiel; Zsigmond), zum anderen ihrer Beteiligung an der Frauenbewegung und der Frage nach der Möglichkeit ihrer Einordnung in den aufkeimenden Feminismus (vgl. Harrimann; Lohmeyer). Zu-

gleich beschäftigte sich die Forschung mit ihrer Teilhabe am und Positionierung zum Literatursystem Realismus und stellte ihre intensive Zusammenarbeit mit illustrierten Periodika zum Zwecke der Erstpublikation ihrer Romane und Novellen heraus (vgl. Anton). Als eine der vergleichsweise wenigen Frauen des späten 19. Jahrhunderts, die unter dem eigenen Namen und noch zu Lebzeiten literarischen Ruhm erlangten, hat Ebner-Eschenbach ein Werk geschaffen, das für eine Untersuchung der Positionierung realistischer Literatur zu den Weiblichkeit konstruktionen der illustrierten Presse besonders ergiebig erscheint. So gilt es zu fragen, ob und mit welchen Strategien ihre Texte die in Wort und Bild präsentierten normativen Frauenbilder der Massenmedien dekonstruieren und somit eine Hinterfragung gesellschaftlicher Realitätssetzungen vornehmen. In diesem Zusammenhang ist es ebenfalls zentral, die Wechselwirkungen zwischen Ebner-Eschenbachs Schreiben und der Zeitschriftenkultur, die auch eine zunehmend bildliche Kultur war, herauszuarbeiten und als für die literarische Wirklichkeitserzeugung entscheidenden Faktor mit heranzuziehen.

Eine für diesen Untersuchungskontext einschlägige aktuelle Studie, die sich diesen Fragen in Teilen annimmt, ist Ruxandra Loofts im Jahr 2012 verteidigte Dissertation *Mobile Ideas and (Im)mobile Subjects: Women Writers and Women's Fashion Magazines in Nineteenth-Century Germany and Austria*. Loof ist an den Wechselwirkungen zwischen der florierenden Modeindustrie und Modemagazinkultur im späten 19. Jahrhundert und den literarischen Texten der Schriftstellerinnen Louise Otto-Peters, Rosa Mayreder und Marie von Ebner-Eschenbach interessiert (vgl. Loof 18). Dabei versteht sie dieses Wechselverhältnis primär als antagonistische Beziehung: während Modemagazine normative Vorstellungen von Weiblichkeit etablierten, die auf einer diskursiven Verschränkung der Faktoren »gender, class, and mobility« (Loof 19) beruhten, entwickelten die Autorinnen Gegenstrategien, die Loof mit dem Begriff des »writing back« (Loof 18) aus der postkolonialen Theorie beschreibt.¹ So präsentierte Ebner-Eschenbach laut Loof in den *Zwei Komtessen*-Novellen alternative Frauenbilder, welche die in der Presse propagierten Normen der weiblichen Immobilität, Häuslichkeit und Abhängigkeit infrage stellten und Leserinnen und Leser so zu einem Neudenken von Weiblichkeit konzepten anregten (vgl. Loof 106-46).

Loofts Arbeit leistet einen entscheidenden Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Untersuchung der von Frauen verfassten Literatur im massenmedialen Kontext und fördert speziell in Bezug auf Ebner-Eschenbachs *Zwei Komtessen* wertvolle

¹ In der Forschung zur postkolonialen Literatur bezeichnet »writing back« eine Form des diskursiven Widerstands der Kolonisierten gegen die Kolonisierenden, bei der Erstere die selben (literarischen) Mittel und Strategien, die sonst gegen sie gerichtet sind, verwenden und so gewissermaßen »usurpieren« (vgl. Loof 17; Ashcroft/Griffiths/Tiffin 198-99).

Erkenntnisse zutage. Eine Schwäche ihres Ansatzes liegt allerdings in der fehlenden Berücksichtigung der spezifischen Journale, in denen die von ihr untersuchten Texte erschienen. Looft beschreibt ›Frauen- und Modemagazine‹ als ein mehr oder weniger kohärentes Genre unter den Printmedien der Zeit und stützt sich dabei vor allem auf ihre einleitenden Betrachtungen der Zeitschriften *Der Bazar*, *La Mode Illustrée* und *Harper's Bazar* aus dem deutschen, französischen und englischen Sprachraum (vgl. Looft 46–65). Ihre Darstellungen von Ebner-Eschenbachs literarischen Strategien, die gegen die Gender-Ideologie der Modezeitschriften gerichtet seien, beschränken sich sodann meist auf das Hervorheben und Erläutern diskurssiver Bezugnahmen der literarischen Texte auf Themen, die in Modezeitschriften ebenso vorkamen und damit Teil eines größeren öffentlichen Diskurses waren. Paratextuelle, intertextuelle oder intermediale Beziehungen der untersuchten Texte zu den konkreten Zeitschriften, in denen diese publiziert wurden, werden dabei ebenso kaum erfasst wie ihre Positionierungen zur Zeitschriftenkultur ihrer Zeit im Allgemeinen, die sich nur durch eine detaillierte medienreflexive Lektüre nachweisen ließen.

Eine solche Lektüre möchte diese Studie durchführen und eine erneute Betrachtung von Ebner-Eschenbachs Novellenpaar *Zwei Komtessen* in seinem ursprünglichen Publikationskontext vornehmen. Denn diese Novellen können in der Tat als Musterbeispiele von Ebner-Eschenbachs Auseinandersetzung mit dominanten Weiblichkeitvorstellungen in den Massenmedien gelten, worauf bereits ihre Veröffentlichung in illustrierten Zeitschriften mit primär weiblichem Adressatenkreis hindeutet. *Komtesse Muschi. Eine Novellette aus Österreich* erschien im Jahre 1884 in zwei Teilen in der *Neuen Illustrirten Zeitung*, die – wie die Titelseite der Ausgabe vom 30. März 1884 verrät – ab dem selben Jahr vom Schriftsteller und Publizisten Karl Emil Franzos in Wien herausgegeben wurde. Der Text ist daher in den Kontext der illustrierten Familienblätter einzuordnen, die sich im gesamten deutschsprachigen Raum auch primär an ein weibliches Publikum richteten. *Komtesse Paula* hingegen erschien im selben Jahr in der *Illustrirten Frauen-Zeitung*, die sich im Untertitel als *Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt* bezeichnete und damit auf ihren Ursprung als reines Modemagazin bezugnahm. Der Verleger Franz von Lipperheide gründete das Journal nach seiner Mitarbeit an der Modezeitschrift *Der Bazar* und erzielte damit beachtenswerte Erfolge bei einem fast ausschließlich weiblichen Leserinnenkreis. So lässt sich *Komtesse Paula* direkt in den Kontext der illustrierten Modemagazine einordnen, den auch Looft beschreibt, zumal die *Illustrirte Frauen-Zeitung* zu dem von ihr untersuchten Magazin *Der Bazar* große Ähnlichkeiten aufweist.

Vor dem Hintergrund dieser Veröffentlichungsumgebungen soll im Folgenden eine medienreflexive Untersuchung der *Zwei Komtessen* erfolgen, die eine genauere Durchdringung der literarischen Strategien zum Ziel hat, mit Hilfe derer Ebner-Eschenbach den Geschlechterideologien der Zeitschriftenpresse begegnete.

Ebner-Eschenbachs bereits von Looft identifiziertes *writing back* funktioniert, wie gezeigt werden soll, zum einen über eine Dekonstruktion der von Modezeitschriften präsentierten Idealwelt der wohlhabenden Oberschicht, die sich in Ebner-Eschenbachs Texten vor allem als Kritik an der österreichischen Aristokratie und ihrem Frauenbild manifestiert. Zum anderen geraten die ›Frauen- und Modezeitschriften‹ selbst in den Mittelpunkt der in die Novellen eingeschriebenen Medien- und Genderkritik: die intensivierte Bildlichkeit der Zeitschriften, die auch eine intensivierte Reduzierung der Frau auf ihre optische Erscheinung zur Folge hatte, ist Zielobjekt von Ebners literarischen Strategien der Umkehr, die über ein Spiel mit den Kategorien Oberfläche und Tiefe sowie ›anschauen‹ und ›angeschaut-werden‹ etablierte Subjekt-Objekt-Beziehungen hinterfragen und einer Kritik verfügbar machen. Auch in diesem Zusammenhang ist demnach die Verzahnung von Zeitschriftenkultur und visueller Kultur entscheidend und liefert den Schlüssel zum Verstehen von Ebner-Eschenbachs literarischer Konfrontation eines bild- und körperfixierten Geschlechterdiskurses in der deutschsprachigen Öffentlichkeit ihrer Zeit.

Zugleich lassen die *Zwei Komtessen* ebenso eine Auseinandersetzung Ebner-Eschenbachs mit dem Realismus, verstanden sowohl als ›Lebensauffassung‹ als auch als literarisches Darstellungsprinzip, erkennen. Beide Novellen diskutieren sowohl explizit als auch implizit die Dialektik von Realismus und Idealismus unter den Bedingungen der zunehmenden Modernisierung der europäischen Lebenswelt, zu deren Erscheinungen auch die intensivierte Präsenz medialer Wirklichkeitsangebote gehört, in deren Kontext die Texte eingebettet sind. Ebner-Eschenbach kombiniert damit in ihren Novellen ein subversives Hinterfragen bestehender Geschlechterideologien im Sinne des von Looft identifizierten *writing back* mit einer literarischen Selbstreflexion des eigenen Schreibens und seiner medialen Möglichkeitsbedingungen vor dem Hintergrund der Theorien des so genannten programmatischen Realismus. Im Sinne des »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8–11) zielen ihre Texte so letztlich auch auf das Offenlegen der Konstruktionsbedingungen literarischer und massenmedialer Realität ab, wodurch Kritikpotentiale an bestehenden Realitätsmodellen freigesetzt werden. Im Folgenden werden diese Thesen näher erläutert, beginnend mit einer Charakterisierung der Gattung Modezeitschrift sowie der spezifischen Publikationsumgebungen der Texte, und gefolgt von einer Detailanalyse der soeben skizzierten Aspekte der Novellen in diesem medienkulturellen Kontext.

5.1 Modezeitschriften, die ›Frauenfrage‹ und die *Zwei Komtessen*

Die letzten Jahrzehnte haben eine Reihe ausführlicher wissenschaftlicher Studien hervorgebracht, die sich im Detail mit den Phänomenen Mode und Modezeitschrift

im 19. Jahrhundert befassen und dabei sowohl die national und kulturell spezifischen Aspekte der einzelnen Publikationen als auch die soziokulturelle Bedeutung von Kleidung und ihrer medialen Abbildung an sich in den Blick nehmen (vgl. Zika; Gough-Yates; Perrot; Crane). Im Anschluss an Looft und aufgrund des begrenzten Fokus dieser Untersuchung gilt das Interesse hier allerdings primär den Darstellungskonventionen deutscher Modemagazine und den in diese eingeschriebenen Geschlechterideologien.

Die 1855 in Berlin gegründete Zeitschrift *Der Bazar, Illustrirte Damen-Zeitung* kann als repräsentatives Beispiel eines für den literaturhistorischen Kontext Ebner-Eschenbachs relevanten Modejournals gelten, da diese generelle Trends der ZeitschriftenGattung sowohl widerspiegelte als auch zum Teil etablierte. Looft behandelt *Der Bazar* ebenfalls als einen Hauptbezugspunkt ihrer Auseinandersetzung mit Modemagazinen und erläutert, wie die Zeitschrift seit ihrer Gründung einen Wandel von einem allgemeinen Hausfrauenmagazin, das u.a. auch Haushaltstipps und medizinische Ratschläge enthielt, zu einem auf Mode und Trends der ›höheren Gesellschaft‹ fokussierten Journal durchmachte (vgl. Looft 48-49). So nahmen vor allem die großformatigen Illustrationen von Outfits und Kleidungsstücken neben Schnittmustern und Abbildungen von hochwertigen Objekten und Einrichtungsgegenständen zunehmend den Hauptteil der Zeitschrift ein. Auch die immer zahlreicher werdenden Werbeanzeigen signalisierten den kommerziellen Charakter des Journals, das Kleidung primär als Statussymbole vermarktete (vgl. Looft 50). Looft beschreibt das Bild der typischen Leserinnen und Leser von *Der Bazar*, das sich aus den Beiträgen erschließt, als »wealthy and image-conscious consumer [...] with plenty of leisure time, who was not deterred by work and household duties [...]. This was also a consumer, who valued aesthetics over function, as is made clear by the number of items designed to beautify and improve the appearance, and not necessarily well-being, of the body [...]« (Looft 50-51).

Auch hier handelt es sich also um eine äußerst bilddominierte ZeitschriftenGattung, die sich vor allem der kommerziell motivierten Präsentation von Kleidung, Wertgegenständen, Schönheitsprodukten und Reisen verschrieb. Texte, sei es in Produktbeschreibungen oder literarischen Beiträgen, nahmen dabei eine untergeordnete Rolle ein und wirkten – zieht man ebenfalls die prominent platzierten Werbeanzeigen in Betracht – mehr als Ergänzung zur bildlichen Warenpräsentation. Die Leserschaft allerdings war, wie Looft später einräumt, nicht allein der wohlhabenden gesellschaftlichen Sphäre zuzuordnen, sondern setzte sich auch aus Frauen der Mittel- und Unterschichten zusammen, für die das Journal einen Einblick in eine begehrswerte Welt des Überflusses versprach (vgl. Looft 53). *Der Bazar* ist damit auch als eine Zeitschrift zu verstehen, die einen Willen zum sozialen Aufstieg in der Bewusstseinswelt ihrer Rezipientinnen und Rezipienten präsent halten wollte und weibliche, auf ›vornehme‹ bzw. ›modische‹ Weise gekleidete Körper als Repräsentationsobjekte dieses Aufstiegsversprechens einsetzte: »[i]n short,

upward mobility (be it real or imagined) was widely encouraged through the promotion of consumption and material acquisition. Women were given the role of conspicuous consumer, in charge of representing the family wealth and embodying the spirit of materialism and modernization» (Loof 64). Die Kleidung der Frau erfuhr eine semiotische Bedeutungserweiterung, da sie Ansehen und Status ihrer Familie ebenso widerspiegelte wie den individuellen Modegeschmack (vgl. Perrot 7-14). Zeitschriften wie *Der Bazar* dienten dabei als normsetzende Instanzen, die vornehmlich mit Fokus auf die äußere Erscheinung – und daher auch verstärkt über das Medium Bild – medial vorprägten, wie die wohlhabende Frau aufzutreten, auszusehen und sich zu betragen hatte, um dem als normativ anerkannten Weiblichkeitssymbol zu entsprechen (vgl. Loof 28-34). Denn die geschlechtliche Identität von Frauen wurde, wie u.a. Carol Mattingly beschrieb, zu dieser Zeit primär mit Bezug auf ihre optische Erscheinung medial konstruiert (vgl. Mattingly 1).

Eine zentrale Neuerung im späten 19. Jahrhundert war dabei der ständige Wandel des Modeangebots, der durch eine industrialisierte und modernisierte Textil- und Kleidungsproduktion ermöglicht wurde. Modemagazine erzeugten den Eindruck einer ständigen Veränderung der Modewelt, in dem sie eine Reihe von sich immer wieder gegenseitig ersetzenden Trends präsentierten (vgl. Loof 35-41). Wie kapitalismuskritische Betrachtungen des Phänomens Modezeitschrift festgestellt haben, lässt sich darin die Etablierung eines medialen Wirklichkeitsmodells erkennen, in dem Kleidung einen Zeichenwert darstellt, der stets erneuert werden muss, um den sozialen Stand einer Frau weiterhin erfolgreich zu repräsentieren (vgl. Perrot 9). Modemagazine leisteten damit einem »Warenfetisch« Vorschub, der zudem eng mit der medialen und diskursiven Konstruktion von Weiblichkeit verbunden war, die in den Journalen stattfand und sozial wirksame Geschlechterideologien mitbestimmte. Die Frau wurde in den Abbildungen der Modemagazine damit nicht nur als Repräsentationsobjekt »verdinglicht« und objektiviert, sondern auch durch den Zwang, optisch gefallen zu müssen, letztlich zum Gegenstand des fetischisierenden Blicks, der in der patriarchalischen Gesellschaft kollektiv eingeübt wurde und Frauen auf den Objekt-Status des »Angeschaut-Werdens« festlegte (vgl. Mulvey; Doane »Masquerade«).

Das Weiblichkeitssymbol, das Zeitschriften wie *Der Bazar* dabei konstruierten, war laut Loof vornehmlich auf Häuslichkeit und »Immobilität« festgelegt und kann als »demure, fragile, heterosexual, and static« (Loof 119) beschrieben werden (vgl. Loof 119, 151). Abbildungen weiblicher Körper, sei es in häuslichen Szenen oder in der freien Natur, drapierten diese zu detailliert arrangierten Kunstobjekten (vgl. Loof 118-27). Charakteristisch waren dabei u.a. die von Loof ins Zentrum ihrer Untersuchung gestellten Korsets und Krinolinen sowie hochhackige und enge Schuhe, welche in kaum einem weiblichen Outfit fehlten und einen Eindruck wohlhabender Eleganz erzeugten, der allerdings auf der Tatsache basierte, dass diese Kleidungsstücke zum Verrichten körperlicher Arbeit oder für sportliche Aktivitä-

ten ungeeignet waren (vgl. Looft 151, 108-11). Das normative Bild der wohlhabenden Frau war also mit dem optisch zur Schau gestellten Privileg, nicht arbeiten zu müssen, und einem Schönheitsideal, das Detailfülle und ornamentale Ausgestaltung dem praktischen Nutzwert der Kleidung vorzieht und Frauen so auf das Haus und häusliche Tätigkeiten festlegt, verbunden: »Immobility, leisure, and inactivity were read as synonymous with aristocracy, wealth, and the freedom to do nothing« (Looft 151).

Dieser grobe Überblick der dominierenden Weiblichkeitvorstellungen in Mode- und Frauenzeitschriften wie *Der Bazar* sollte allerdings nicht den Eindruck erwecken, bei den Journalen handelte es sich um Druckerzeugnisse mit einer gleichförmigen und unhinterfragten ideologischen Ausrichtung. Denn die Zeitschriften waren durchaus auch Austragungsort von Emanzipationsdebatten, die in dieser Zeit und im Zuge der Frauenbewegung verstärkt in der Öffentlichkeit geführt wurden. Ulla Wischermann untersuchte die Haltung zur und Berichterstattung über die Frauenbewegung in der illustrierten Presse des späten 19. Jahrhunderts und wies nach, dass Artikel und Beiträge, die ein kritisches Licht auf das oben beschriebene Leitbild der auf Häuslichkeit und Wohlstandsrepräsentation beschränkten Frau warfen, durchaus vereinzelt in den maßgeblichen Illustrierten erscheinen konnten (vgl. Wischermann 42-71). Journale wie *Die Gartenlaube* und die *Illustrierte Zeitung* unterstützten die Anliegen der Frauenbewegung zum Teil sogar explizit, vornehmlich in Bezug auf Bestrebungen zur Verbesserung der Bildungssituation und der Arbeitsmöglichkeiten von Frauen (vgl. Wischermann 42-71). Dabei ist allerdings festzuhalten, dass diese Befürwortung von Emanzipationstendenzen sich zumeist auf ökonomisch relevante Aspekte beschränkte und tradierte Rollenbilder und Geschlechtervorstellungen oft unangetastet ließ (vgl. Wischermann 176). Loots Untersuchung von *Der Bazar* identifiziert in dieser Hinsicht ähnliche Tendenzen (vgl. Looft 194).

Die Präsenz teilweise konkurrierender Geschlechterdiskurse in den populären Medien verweist auf die Notwendigkeit, das Genre ›Frauen- und Modezeitschrift‹ als dynamisches Konstrukt zu begreifen und dieses nicht auf einen Übermittlungs-kanal patriarchalischer Ideologien zu reduzieren. In ihrem Überblick der wissenschaftlichen Zugänge zu Frauenzeitschriften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts identifiziert Anna Gough-Yates ebenfalls die anfängliche Tendenz seitens der Forscherinnen und Forscher, diese Magazine primär als Instrumente der Legitimation und Festigung von Geschlechterungleichheit zu betrachten (vgl. Gough-Yates 6-9). Seit den 1980er Jahren, unter dem Einfluss neuer Kulturtheorien und post-strukturalistischer Ideen, entwickelten sich allerdings neue Ansätze, die Frauenmagazine ebenso als Arenen politischer Diskurse begreifen, in denen sich Spannungen, Widersprüche und Aushandlungsprozesse abspielen (vgl. Gough-Yates 9-16). Die Möglichkeit eines »resistant reading[s]« (Gough-Yates 11) durch die jeweils zeitgenössischen Rezipientinnen und Rezipienten wurde dabei ebenso in die

kulturwissenschaftliche Untersuchungsperspektive miteinbezogen, um die Bedeutung der Rezeptionsseite stärker zu betonen und den Blick für bisher übersehene Formen des Widerstands gegen die dominanten Geschlechterideologien zu öffnen (vgl. Gough-Yates 11-13).

Daher ist auch im Zusammenhang der Untersuchung der *Zwei Komtessen*-Novellen von Marie von Ebner-Eschenbach zunächst ein Blick in die Journale notwendig, in denen diese erschienen und mit deren Geschlechterdarstellung sie sich kritisch auseinandersetzen. Denn auch in diesen Zeitschriften wurden neben den etablierten Genderdiskursen und Darstellungskonventionen ebenso Momente der Dissonanz sichtbar, die auf die Möglichkeit literarischer Interventionen in festgefahrenen Geschlechterideologien hinwiesen. Die *Illustrierte Frauen-Zeitung*, in der *Komtesse Paula* erschien, bestand aus zwei Teilen: einer Ausgabe der »Modenwelt«, d.h. einem klassischen Modemagazin, aus dem die *Illustrierte Frauen-Zeitung* 1874 hervorgegangen war, und dem »Unterhaltungsblatt«, das vor allem literarische Beiträge, Meinungsartikel und kurze Reportagen enthielt. Der erste Teil von *Komtesse Paula* erschien in der 19. Ausgabe der Zeitschrift im Oktober des Jahres 1884. Die »Modenwelt«-Komponente dieser Ausgabe beginnt mit einem längeren einleitenden Artikel, der von Frieda von Lipperheide, der Ehefrau und Mitarbeiterin des Verlegers Franz von Lipperheide, verfasst wurde. Unter dem Titel »Neue Moden« erläutert sie darin die neuesten Tendenzen der Modeindustrie, allerdings nicht ohne zunächst über den Unterschied der Begriffe ›modisch‹ und ›elegant‹ zu informieren – worauf später noch einzugehen sein wird – und ihre Ansichten zum Wesen der Mode an sich zu erläutern. So heißt es:

Die Mode wird nicht gemacht, sie macht sich selbst und schreitet einher, folgerichtig wie jedes andere Ereigniß, und wir erhalten die Mode, die – wir verdienen. Wie wir sind, wie wir fühlen und denken, so wird auch die Mode sein, die unseren äußeren Menschen kennzeichnet, und wie wir unseren Geist bilden und unseren Geschmack, so wird es unsere Kleidung wiederspiegeln. Nicht der Stoff-Fabrikant und nicht der Schneider gestalten die Tracht, wir selbst sind es, die bewußt und unbewußt daran arbeiten, und Niemand sollte es verschmähen, das Seine beizutragen, wo es gilt, auch in der äußeren Erscheinung den edelsten Ausdruck zu finden für den Geist der Zeit, der Alles durchdringt. (von Lipperheide 145)

Diese von einem spürbaren Pathos gekennzeichnete Vorrede unternimmt also den Versuch, das Wechseln der Moden als einen natürlichen Ausdruck des sich stets wandelnden Zeitgeistes begreifbar zu machen. Kleidung wird dabei zu einem quasi organischen Bestandteil der Persönlichkeit, der sich dem Fühlen und Denken anpasst. Von Lipperheide lädt so die Mode mit einer geschichtsphilosophischen Bedeutung auf, welche die wechselnden Trends als kulturelle Notwendigkeit legitimiert und so als nahezu unhinterfragbar kennzeichnet.

Dem idealistischen Ton des Artikels zum Trotz verbirgt sich dahinter dennoch primär das Bestreben, schlicht den Verkauf von Kleidung anzuschüren. Der Text versucht, die Konsumideologie der Modezeitschrift als mediale Botschaft zu ›naturalisieren‹ (vgl. Hall 95), d.h. jeglicher Kritik von vornherein zu entziehen. Denn wenn das Wechseln der Mode als so natürlich erscheint wie das Wechseln des Zeitgeistes, dann bleibt die nie endende Warenakkumulation letztlich alternativlos. Von Lipperheide begrüßt die Leserinnen und Leser also mit einem schriftlichen Lobpreis jenes Konsumappells und Warenfetischs, der den Rest der Zeitschrift ebenfalls prägt. Dass die »Modenwelt« damit den oben skizzierten Merkmalen von Modezeitschriften des späten 19. Jahrhunderts entspricht, wird ebenso durch die Illustration bestätigt, die in die Mitte des Textes eingefügt ist und den größten Teil der ersten Seite einnimmt (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 145). Diese zeigt eine Interieur-Szene mit zwei jungen Frauen und einem Knaben. Das Hauptaugenmerk liegt auf der sorgfältig illustrierten Kleidung der Personen, welche in der Bildunterschrift unter dem Titel »Haus- und Promenaden-Toiletten für Damen und Kinder« detailliert beschrieben wird. Dabei verweisen die erläuternden Textfragmente unter dem Bild stets auch auf die Beilagen zur Zeitschrift, in denen die Schnittmuster der jeweiligen Kleidungsstücke sowie weitere Abbildungen zu finden waren, sodass sich die Leserinnen und Leser darüber informieren konnten, wie das Gesehene herzustellen oder zu erwerben war (Abb. 12).

Den bereits von Loof skizzierten Darstellungsmustern entsprechend, wirken die Anzüge der Frauen für intensivere körperliche Betätigung ungeeignet und verraten zudem durch ihren Schnitt die Notwendigkeit, in Kombination mit ihnen ein Korsett zu tragen. Zusammen mit der häuslichen Szenerie bestätigt die Illustration damit das tradierte Rollenbild der Frau, nach dem diese auf das Haus und Aufgaben ohne körperliche Anstrengung beschränkt sei. Auffallend ist zudem der Vogelkäfig in der linken oberen Bild-Ecke. Dieser symbolisiert Unfreiheit und wird in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert ebenso als Symbol mit der Frauenemanzipation in Verbindung gebracht (vgl. Sauter 206). Er verdeutlicht eine Situation der Gefangenschaft, die zugleich mit visueller Zurschaustellung verbunden ist. Durch seine assoziative Verknüpfung optischer Schönheit und der Unfähigkeit, sich frei zu entfalten und unabhängig zu handeln, wird der Käfig so zur bildlichen Darstellung der das Bild prägenden Geschlechterideologie. Dies gilt umso mehr, da das Wort ›Vogelkäfig‹ ebenfalls gemeinhin als satirische Bezeichnung für die Krinoline gebraucht wurde, die zur bewegungseinschränkenden Standardkleidung vornehmer Frauen gehörte (vgl. Loof 110). Das Bild zeigt also unterschwellig und auf selbstreflexive Weise die Situation der Frau in den Darstellungskonventionen der Modezeitschrift, nach denen sie auf ihre optische Erscheinung reduziert ist und dabei zum auf eingeschränkte Beweglichkeit festgelegten Objekt der Blicke wird. Die Darstellung des Knaben im rechten unteren Bildbereich signalisiert diesen impliziten Geschlechterdiskurs ebenso, da sie zur Abbildung der Frauen in starkem

Abb. 12: »Haus- und Promenaden-Toiletten für Damen und Kinder«



Titelseite. *Illustrirte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Zweites Blatt, 1884, S. 145.

Kontrast steht. Denn der Knabe ist mit einem Reifen abgebildet, der auf sportliche Aktivität verweist und hält zudem – energisch nach vorn blickend – den zur Bewegung des Reifens verwendeten Stock in der Hand. In dieser bestimmenden Haltung und dazu mit einem phallischen Gegenstand, der einem Taktstock ähnelt, wirkt er buchstäblich als ›tonangebende‹ Figur in der Bildkomposition. Handlungsfähigkeit und Beweglichkeit liegen damit beim männlichen Teil der Figurenkonstellation.

on, während die Frauen, gleich den Gegenständen im Hintergrund der Szenerie, als ästhetische, jedoch unbewegliche Betrachtungsobjekte erscheinen.

Diese kurze Untersuchung der ersten Seite des Journals dient als Beleg dafür, dass auch dieses Druckerzeugnis die dominante Geschlechterideologie seiner Zeit in durchaus direkter Form vermittelte. Die »Modenwelt«-Komponente der *Illustrierten Frauen-Zeitung* ist damit weitestgehend mit den inhaltlichen Tendenzen von *Der Bazar* vergleichbar, zumal der Verleger sich erwiesenermaßen am Vorbild des letzteren Magazins bediente. Die weiteren Abbildungen, in denen Personen auftauchen, setzen fort, was auf der ersten Seite begann: Frauen in Korsetts sowie Kleidern und Anzügen mit ausladenden Röcken werden in häuslichen Interieurszenen gezeigt, mal mit dem Arrangieren eines Blumenbouquets beschäftigt, mal im Begriff, ein Konzert oder eine Theatervorstellung zu besuchen (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 147-53) (Abb. 13). Eine großformatige Abbildung einer Frau im Hochzeitskleid unterstreicht die Bedeutung der Ehe als gesellschaftliche Institution für das patriarchalische Weltbild der Zeitschrift (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 149). Zwei Frauen sind zudem in langen Mänteln mit Regen-Pelerinen und Schirmen bei einem Parkspaziergang abgebildet, wodurch diese Illustration die einzige ist, die leichte Bewegung andeutet und nicht das Innere von Gebäuden zeigt (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 152).

Abgesehen von diesen meist größeren Abbildungen zeigt die Zeitschrift vornehmlich einzelne Kleidungsstücke, dekorative und kostbare Gegenstände sowie Stoffmuster (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 146-51). Das Hauptaugenmerk liegt so klar auf der Warenpräsentation und optischen Attraktionen. Komplementiert werden diese durch detaillierte Beschreibungen, die in Textform zwischen den Bildern erscheinen und jeden einzelnen Bestandteil jedes Kleidungsstücks, Musters oder Objekts in Form, Beschaffenheit und Funktionalität erläutern. Die Detailfülle dieser minuziösen Beschreibungen erinnert beinahe an die »Beschreibungsorgien« realistischer Romane, etwa eines Adalbert Stifter, in denen zeitweise die literarische Repräsentation und Ausgestaltung der unbelebten »Objektwelt« im Vordergrund steht (vgl. Finkelde). Denn auch in diesen Texten geschieht mit wachsendem Detailreichtum, ähnlich wie auf der Journal-Seite, zum einen eine Annäherung von Schrift und Bild. Zum anderen erschafft die Beschreibung einen lückenlosen und in sich geschlossenen literarischen Weltentwurf, der auf das mit der Programmatik des Realismus verbundene Ideal der »Ganzheitlichkeit« des Kunstwerks verweist (vgl. Ludwig). In der Zeitschrift allerdings verweist diese Beschreibungsfülle primär auf einen »Objektfetisch« und zielt auf die Präsentation einer in sich geschlossenen Scheinwelt der Waren ab, wie sie Stifter etwa im Kapitel »Waarenauslagen und Ankündigungen« seiner Essaysammlung *Wien und*

Abb. 13: »Concert- und Theater-Toiletten«



Illustrirte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt, Jg. 11, H. 19, Zweites Blatt, 1884, S. 148.

die Wiener beschreibt (vgl. Stifter 261-70).² Dies zeigt sich auch auf der Ebene des Layouts, in dessen Gestaltung minuziös darauf geachtet wurde, die Seiten lückenlos mit Bildern und Texten auszufüllen, sodass die optische Illusion der Warenwelt durch keine Unterbrechungen gestört ist (vgl. Hörisch 83-143) (Abb. 14).

² Stifter beschreibt die lückenlose Warenpräsentation folgendermaßen: »Wenn man so an einem heitern Vormittage jene sogenannten Plätze entlang geht, so dürfte wohl der routinirteste Reisende noch gefesselt, der Eingeborne angezogen, der ferne und einsame Landbewohner verwirrt werden; denn da reihet sich ohne Zwischenraum Gewölb an Gewölb, und vor jedem in eleganten Kästen ausgelegt, was darin als prächtigstes zu haben ist« (Stifter 266-67).

Abb. 14: Lückenlose Layoutgestaltung



Illustrirte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt, Jg. 11, H. 19, Zweites Blatt, 1884, S. 151.

Das »Unterhaltungsblatt« der *Illustrirten Frauen-Zeitung*, d.h. die zweite Komponente einer jeden ›Folge‹, eröffnete allerdings durchaus größere Spielräume hinsichtlich der Geschlechterdiskurse und lässt die Warenpräsentation stärker in den Hintergrund treten, wie die Ausgabe vom Oktober 1884 ebenfalls bestätigt. Der erste Teil von *Komtesse Paula* befindet sich hier in der Gesellschaft einer Reihe von Texten und Illustrationen, die alle auf verschiedene Weise die Differenz von ›Schein und Sein‹, d.h. ›oberflächlichen Erscheinungen‹ und ›tiefeliegenden Realitäten‹, thematisieren. Die Titelseite ist ganz von einem Porträt der rumänischen Schauspielerin und Sängerin Agathe von Barsescou eingenommen, dem einige Seiten später eine schriftliche Erläuterung folgt (vgl. *Illustrirte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt

293). Der Text beschreibt ihre Tätigkeit am Wiener Burgtheater sowie die bisherige Entwicklung ihrer Schauspielkunst mit Bezug auf biographische Details zu ihrer Person (vgl. Reiter). Kommt damit in der Thematik der Schauspielerei das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Realität bzw. zwischen Rolle tatsächlicher Persönlichkeit bereits als ein prominentes Motiv der Zeitschriftenausgabe zur Sprache, knüpft eine Abbildung mit dem Titel »Bei der Kartenlegerin«, die, eine ganze Seite einnehmend, die Novelle *Komtesse Paula* kurzzeitig unterbricht, ebenfalls daran an (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 297). Hier sieht man zwei junge Frauen, die dabei sind, sich von einer dritten, wesentlich älteren Frau die Karten legen zu lassen. Einige Seiten später findet sich auch zu diesem Bild eine Erläuterung. Der Text beschreibt in anekdotischer Manier die Gefahren des Wahrsagens, vornehmliche für diejenigen, die sich in ihrer Realitätsdeutung auf solcherlei Voraussagen verlassen (vgl. Rosegger). Erneut konfrontiert das Journal seine Leserinnen und Leser also mit einer Problematisierung von Wirklichkeitskonstruktionen und ihrer potentiellen Scheinhaftigkeit.

Ein sogleich darauffolgender Artikel über den französischen Maler Antoine Watteau thematisiert ähnlich wie die Erläuterung des Schauspielerinnen-Porträts die Diskrepanz zwischen Werk und Person bzw. dem künstlerischen Stil und der Persönlichkeit eines Künstlers oder einer Künstlerin (vgl. Rosenberg). Der vom Verfasser betonte Kontrast zwischen Watteaus frohem und leichtherzigem Stil und seiner melancholischen Persönlichkeit gibt so erneut Anlass zu einer Reflexion über die »Schein-Sein-Thematik«, die sich als Motiv durch die Ausgabe des Journals zieht. Auch die Abbildung »Im Herbst«, welche die gesamte nächste Seite einnimmt, lässt sich in diesen Diskurs einordnen (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 300) (Abb. 15). Diese zeigt eine lesende junge Frau, die in einem kleinen Boot auf einem Gewässer treibt. Die einige Seiten später folgende Erläuterung bezeichnet sie als »Schloßfräulein« (E.S. 302), deren »Inneres« sich im starken Kontrast zur äußereren Natur und Landschaft befindet. Denn während in Letzterer der Herbst anbricht, beginne für sie der »Liebesfrühling« (E.S. 302), symbolisiert im Brief des Geliebten, den sie gedankenversunken betrachtet. Das Bild in Kombination mit dem erläuternden Text setzt somit nicht nur das Motiv der Kontrastierung von »Äußerem« und »Innerem« fort, sondern verweist zudem auf die an Diskurse der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts angelehnte Bedeutungsaufladung der Briefkommunikation, die auch in *Komtesse Paula* eine Rolle spielt, wie noch zu zeigen ist.

Den Rest des »Unterhaltungsblattes« nehmen sodann vornehmlich Texte ein, die einzelne Frauen sowie Frauen im Allgemeinen thematisieren und ihre Erfolge und Problemlagen ansprechen. In der Rubrik »Frauen-Gedenktage« wird unter Nennung ihrer Geburtstage berühmter Frauen gedacht und diese werden mit einer kurzen Erläuterung ihres öffentlichen Wirkens geehrt (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 302). Die darauffolgende Rubrik »Aus der Frauenwelt« versammelt ak-

Abb. 15: »Im Herbst«



Ludwig Hans Fischer. »Im Herbst«. *Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Erstes Blatt, 1884, S. 300.

tuelle, internationale Nachrichten und Berichte, deren Hauptakteurinnen Frauen sind oder die sich mit Themen befassen, die als für Frauen relevant galten (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 302–03). Diese kurzen Texte erzählen auch und im Besonderen von den Bildungs- und Berufserfolgen einzelner Frauen und bestätigen damit den bereits erläuterten Befund, dass auch in den Modemagazinen ein Engagement im Sinne der Frauenbewegung durch die Thematisierung ihrer zunehmenden Bemühungen um Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten für Frauen zum Teil stattfand. Die Ausgabe endet sodann mit Rezepten sowie einem Bericht

zu Trends in der Handarbeit, gefolgt von der obligatorischen Rubrik »Briefmappe«, in der, gemäß dem ›dialogischen Prinzip‹ der illustrierten Zeitschriften, auf Leserbriefe eingegangen wird (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 304-05). Den Schluss bilden wie in *Der Bazar* die Werbeanzeigen, die mit Wort und Bild vornehmlich Kleidungsstücke – darunter auch Korsetts – sowie Haushalts- und Handarbeitsutensilien anpreisen (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 305-08).

Diese schlaglichtartige Betrachtung der *Illustrierten Frauen-Zeitung* von 1884 zeigt, dass das Journal zwar in seinem Mode-Teil durchaus die Geschlechterideologie und Darstellungskonventionen festschreibt, die als generelle Trends der ›Modepresse‹ identifiziert wurden, darüber hinaus aber in seinem Unterhaltungs-Teil weniger eindeutig verfährt. Denn hier befindet sich die Novelle *Komtesse Paula* in einem Umfeld, das durchaus Reflexionsmomente zum Hinterfragen von patriarchalischer Geschlechterpolitik, Warenfetisch und bildlicher Dauerstimulation eröffnet. Die erste Hälfte des Unterhaltungsblatts ist durchgehend von einer Problematisierung der Diskrepanz von ›Schein und Sein‹ geprägt und die zweite Hälfte belegt sodann, dass das Journal auch als Austragungsort geschlechterpolitischer Debatten fungierte und keine homogene ideologische Botschaft vermittelte. Dass Kritik- und Reflexionspotential, das sich im Unterhaltungsblatt damit ergab, wird von der Novelle *Komtesse Paula* auf literarischem Wege fruchtbar gemacht, wie im Folgenden zu zeigen ist. Zuvor soll aber noch ein kurzer Blick auf die Publikationsumgebung von *Komtesse Muschi* erfolgen.

Diese Novelle reagierte auf ähnliche Diskurse und Problemlagen wie *Komtesse Paula*, war allerdings nicht in einem Modemagazin verortet. Denn die *Neue Illustrierte Zeitung* ist primär der Kategorie der illustrierten Familienblätter zuzuordnen und soll im Rahmen dieser Untersuchung, die sich mit den Familienblättern bereits anhand der *Gartenlaube* auseinandergesetzt hat, daher weniger detailliert betrachtet werden. Zur Kenntnis genommen werden muss jedoch, dass auch und gerade die Ausgaben des Journals, in denen *Komtesse Muschi* erschien, von einer auffallenden Prominenz der ›Frauenfrage‹ gekennzeichnet waren. Die Titelseite der im Jahr 1884 erschienenen 27. Ausgabe begrüßt die Leserinnen und Leser neben der üblichen Titellustration und einem Vorwort des Herausgebers sogleich mit einer Abonnement-Einladung. Besonders hervorgehoben wird dabei, dass Abnehmern des gesamten 1884er Jahrgangs des Magazins eine Prämie zusteht, und zwar in Form eines »Albums Wiener Frauen-Typen« (*Neue Illustrierte Zeitung* 417), das aus zwölf nach fotografischen Aufnahmen gefertigten Lichtdruckbildern besteht. Der Einsatz von Frauen-Bildnissen im Zuge einer Marketingstrategie verweist auf die häufig anzutreffende Reduzierung von Frauen auf ihre äußereren Reize in einer zunehmend von Marktmechanismen gesteuerten Medienlandschaft. Das Journal verkauft ›Schaulust‹ damit im gleichen Atemzug wie seine regelmäßig erscheinenden Ausgaben und verstärkt patriarchalische Objektivierungstendenzen. Ähnlich wie in der ›Modenwelt‹-Komponente der *Illustrierten Frauen-Zeitung* dominieren den

ersten Teil der Ausgabe sodann ebenfalls Abbildungen von Frauen, die in opulenter Kleidung und Aufmachung dargestellt sind und tradierte Geschlechternormen mit ihrem Erscheinungsbild bestätigen.

Dass soziale Rollenbilder allerdings auch in dieser Zeitschrift nicht als festgeschrieben gelten können, sondern durchaus Gegenstand von Diskussionen waren, beweist sodann ein unmittelbar nach dem ersten Teil der Novelle *Komtesse Muschi* und einigen Gedichten erschienener Artikel mit dem Titel »Die ›Vereins-Dame‹«. Karl Emil Franzos, der Verfasser des Artikels und zugleich Herausgeber der *Neuen Illustrirten Zeitung*, wertet in diesem Text 21 Briefe aus, die er als Reaktionen auf einen lobenden Artikel über eine bereits verstorbene Frau erhielt, die sich mit großem Erfolg in Wohltätigkeitsvereinen engagierte (vgl. Franzos). Diese Briefe – und damit auch seine Abhandlung – beschäftigen sich mit der Frage: »Ist das Wirken der Frau in der Oeffentlichkeit verwerflich oder läblich? Ist die wohlthätige Frau an sich verehrungswürdig oder komisch?« (Franzos 419). Franzos paraphrasiert, zitiert und kategorisiert die Briefe sodann nach eigenem Gutdünken. Daher werden jene Aussagen als »vernünftig« klassifiziert, welche das wohltätige Engagement von Frauen nur dann gutheißen, wenn es zugleich mit einer vollständigen Erfüllung ihrer Mutterpflichten verbunden ist (vgl. Franzos 419). Als »unvernünftig« erscheinen ihm jene Briefe, die über das Lob der Wohltätigkeit hinaus eine Zulassung von Frauen für öffentliche Ämter und traditionell männliche Berufsgruppen fordern (vgl. Franzos 419–20). Franzos vergisst dabei nicht zu erwähnen, dass diese sogenannten »unvernünftigen« Briefe vornehmlich aus weiblicher Feder stammen, und lässt sich zum Teil zu äußerst direkten, persönlichen Stellungnahmen hinreißen. So führt er aus: »Eine Frau, die sich um die Kinder in der Sahara bekümmert, nicht minder auch jene Frau, die diese Sorgfalt den Waisenkindern ihrer Stadt zu Theil werden lässt und dabei ihre eigenen Kinder der Bonne anvertraut, ist, um es einmal deutlich zu sagen, ein Scheusal, ein Schandfleck für ihr Geschlecht« (Franzos 422).

Der Herausgeber der *Neuen Illustrirten Zeitung* beweist hier eine misogyne und konservative Geisteshaltung, welche die allgemeine Ausrichtung des Journals ebenfalls bestimmt haben dürfte. Die Präsenz jenes ungewöhnlich langen Aufsatzes in prominenter Position am Beginn der Ausgabe weist jedoch auch darauf hin, dass die Frage, welche Rolle Frauen in der Öffentlichkeit einnehmen sollten, auch in diesem eher konservativen österreichischen Familienblatt durchaus debattiert wurde. Aussagen mit zum Teil stark emanzipatorischen Forderungen gelangten so – wenn auch in diesem Beispiel nur durch von Franzos kommentierte Zitate – in die Zeitschrift und ermöglichen kritischen Leserinnen und Leser eine eigene Meinungsbildung, trotz der oft repressiven Rahmung durch die Herausgeber. Auch in diesem Druckerzeugnis existierten also patriarchalische Repression und von der Frauenbewegung inspirierte Emanzipationstendenzen auf engem Raum nebeneinander. Die *Neue Illustrirte Zeitung* ebenso wie die *Illustrirte Frauen-Zeitung* boten damit einen Publikationskontext, in dem sich literarische Beiträge positio-

nieren und potentiell kritisch in festgefahrenen Strukturen intervenieren konnten. Dass diese Kritik aufgrund der vorherrschenden Geschlechter- und Konsumideologie allerdings zumeist in subtiler und impliziter Form artikuliert werden musste, beweisen u.a. die *Zwei Komtessen*-Novellen von Marie von Ebner-Eschenbach. Die folgende Untersuchung wird die maßgeblichen literarischen Verfahren, mit denen die beiden Novellen Darstellungskonventionen und Weiblichkeitvorstellungen innerhalb der primär an Frauen adressierten illustrierten Presse hinterfragen, herausarbeiten und die *Zwei Komtessen* dabei ebenso als medienreflexive Texte des Realismus kenntlich machen.

5.2 Die *Zwei Komtessen* als Kritik an medialer Geschlechtskonstruktion

Komtesse Muschi. Eine Novellette aus Österreich ist als eine kurze Erzählung in sechs Briefen konzipiert, die auf den Zeitraum zwischen dem 3. November 1882 und dem 28. Dezember 1883 datiert sind. Briefschreiberin ist die österreichische Aristokrattentochter Komtesse Muschi, die von ihrem elterlichen Wohnsitz, dem fiktiven Schloß Sebenberg, aus ihrer Freundin Nesti ihre Erlebnisse schildert. Hauptgegenstand der Korrespondenz ist der Besuch eines schwäbischen Grafen, der als möglicher Heiratskandidat für Muschi gilt. Diese scheint allerdings für diese Verbindung wenig geeignet. Denn während der Graf als eher zurückhaltend, lektüreaffin und an authentischen Gefühlen interessiert geschildert wird, liebt Muschi vor allem die höfische Unterhaltung, das Jagen, Reiten, die Hundeaufzucht und spielerische Aktivitäten. Die Briefe legen ein deutliches Zeugnis von Muschis teilweise eklatanten Bildungslücken, ihrer mangelnden Ausbildung jeglicher Fertigkeiten und ihrer Oberflächlichkeit in zwischenmenschlichen Kontakten ab. Konsequenterweise entscheidet sich der Graf daher zuletzt dafür, um die Hand der unscheinbaren aber gebildeteren Clara Aarheim anzuhalten, die ebenfalls im Schloss zu Gast ist, sodass Muschi letztlich nichts Anderes übrig bleibt, als in ihrem letzten Brief an Nesti ihr gesamtes Heiratsvorhaben als Scherz zu deklarieren.

Die Novelle gilt gemeinhin als Kritik am Bildungsmangel im österreichischen Landadel dieser Zeit, besonders in Bezug auf die Erziehung junger Aristokratinnen bzw. Komtessen (vgl. Harriman 33; Lohmeyer 52). Laut Surynt zeige Ebner-Eschenbach in *Komtesse Muschi* eine »typische Vertreterin ihres Standes« (Surynt 142) und Rossbacher konstatiert, die Autorin habe sich in diesem Text »in nachsichtig-ironischer Distanzierung vor Augen geführt, was sie bei normalem Bildungsgang geblieben wäre« (Rossbacher 372). Da es den Frauen in höheren Kreisen nicht gestattet war, zu arbeiten oder öffentlichen Tätigkeiten nachzugehen, beschränkte sich die Ausbildung adliger Töchter zumeist auf ein Minimum und vornehmlich jene Fertigkeiten, die für häusliche Beschäftigungen erforderlich sind, wie nähen,

stricken und dergleichen (vgl. Mańczyk-Krygiel 145-70). Die prekäre Position des österreichischen Landadels zwischen zunehmender politischer Irrelevanz und einer harnäckigen Modernisierungsverweigerung führte zudem zur Entstehung einer abgeschotteten Kultur von »seichter Unterhaltung und belanglosem Zeitvertreib« (Lohmeyer 59), in der intellektuelle Fähigkeiten schwer gedeihen konnten (vgl. Lohmeyer 54-60). Ebner-Eschenbach, die zeitlebens Bildung und berufliches Engagement als wichtige Emanzipationswerkzeuge für Frauen betrachtete (vgl. Looft 100-01), schafft mit der Novelle *Komtesse Muschi* ein satirisches Abbild einer Adelswelt, in der für Frauen keine Entfaltungsmöglichkeiten existierten, um letztlich Forderungen nach Bildungschancen und besseren Möglichkeiten der öffentlichen Betätigung, wie sie etwa von der Frauenbewegung artikuliert wurden, weiteren Aufwind zu verschaffen.

Looft interpretiert die Figur der Komtesse Muschi im Kontext der Modezeitschriften zusätzlich als Gegenbild zu den konventionellen Weiblichkeitsbildern der Massenmedien:

While *Der Bazar* offered its readership an idealized image of femininity, works such as Ebner-Eschenbach's *Komtesse Muschi* show that nineteenth-century women writers understood gender performance to exist outside of the more simplistic images proliferated by fashion magazines and sought to offer readers counter-images to the fashion plates prevalent in women's periodicals. (Looft 176)

Den alternativen ›Frauentyp‹, den die Komtesse vorstellt, beschreibt Looft als »dynamic, strong-willed, and geographically mobile« (Looft 176) und verweist dabei vor allem auf Muschis Vorliebe für Jockey-Kleidung, den Reitsport und ›Outdoor-Aktivitäten sowie ihre extrovertierte Natur, die zu den in dieser Zeit mit Frauen assoziierten Idealen der Zurückhaltung und häuslichen Eleganz im Kontrast stehen. So fordere die Figur mit männlich konnotiertem Verhalten die Geschlechternormen ihrer Zeit heraus (vgl. Looft 102-03). Mit ihrer Strategie des *writing back* gelänge es Ebner-Eschenbach, die Möglichkeit der Subversion massenmedial verbreiteter Weiblichkeitsvorstellungen aufzuzeigen, während sie gleichzeitig durch Muschis letztlichen Verlust der Heiratsmöglichkeit und des sozialen Ansehens vor den Folgen eines Konventionsbruchs warne (vgl. Looft 136).

Loofts Thesen ist durchaus zuzustimmen, da es sich bei der Figur Komtesse Muschi klar um einen Versuch Ebner-Eschenbachs handelt, die Grenzen tradiertener Rollenbilder ihrer Zeit und sozialen Schicht auszuloten. Allerdings verliert Looft durch ihr Festlegen auf die Annahme, Komtesse Muschi repräsentiere ein positives Alternativmodell, die satirische und deutlich karikatureske Anlage der Figur zum Teil aus den Augen. Sicher reagiert der Text auf die Darstellungskonventionen der illustrierten Zeitschriften und vornehmlich der Modejournale, allerdings geschieht dies primär in Form einer in der Komtesse personifizierten Karikatur einer nach Auffassung mancher Zeitgenossinnen und Zeitgenossen ›typischen‹ Re-

zipientin von ›Frauen- und Modezeitschriften‹. Denn die Merkmale der Figur, die Interpretinnen und Interpreten normalerweise mit der österreichischen Adelskultur des späten 19. Jahrhunderts assoziieren – d.h. die Oberflächlichkeit, Unterhaltungssucht, Geld- und Prestigefixierung etc. – gelten ebenso als Charaktereigenschaften, die medienkritische Stimmen der Zeit mit Rezipientinnen und Rezipienten von illustriertem Unterhaltungsschrifttum in Verbindung brachten (vgl. u.a. Koegel). Die medienreflexive Anlage, die der Novelle auch von Looft bescheinigt wurde, geht damit über die Hinterfragung medialer Geschlechterrollenbilder hinaus, da durch die motivische und assoziative Verknüpfung von Adelskultur und Journalkultur im historischen Rezeptionskontext sowohl Produzentinnen und Produzenten als auch unkritischen Rezipientinnen und Rezipienten illustrierter Zeitschriften wie der *Neuen Illustrierten Zeitung* der Spiegel vorgehalten wurde.

Vor allem ein ausgeprägtes Unterhaltungsbedürfnis und eine kurze Aufmerksamkeitsspanne galten als stereotype Merkmale von Leserinnen und Lesern illustrierter Zeitschriften, wie bereits anhand der Figur Emmy Pfister in Wilhelm Raabes Roman *Pfisters Mühle* gezeigt wurde. Ebenso wie Letztere beständig nach Neuem und Interessantem fragt, zeigt Komtesse Muschi in ihren Briefen einen deutlich ausgeprägten Drang nach durchgängiger Belustigung (vgl. Surynt 142). Ihr erster Brief, und damit auch die Novelle, beginnt mit dem Satz: »Wir langweilen uns wie die Möpse, und ich habe Zeit, Dir zu schreiben« (KM 161),³ womit das gesamte Schreibunternehmen als Kompensation für momentane Beschäftigungslosigkeit ausgewiesen wird. Klagen über Langeweile oder die Qualen eines Abends ohne Gäste illustrieren diese Geisteshaltung ebenso wie assoziative Themenwechsel und schnelle Meinungsänderungen (KM 162). Unbekümmert füllt Muschi jegliche nicht mit Unterhaltung abgedeckte Zeit mit Spielen aus, wenn sie etwa eine »Zirkusproduktion arrangiert« (KM 164), in der der adelige Besuch in der Rolle von Tieren agieren muss.

Auch in der Darstellung von Muschis Bildungsmangel lassen sich über die Adelskritik hinaus Bezüge zu Darstellungs- und Rezeptionskonventionen in illustrierten Zeitschriften erkennen. Die »Leseschau« und »Denkscheu« (KM 175), die ihr Pendant Clara ihr vorwirft, und ihre generelle Ablehnung von Lektüre – die Bibliothek wird von ihr lediglich als Hundeaufzuchtstation genutzt – verweisen zwar in erster Linie auf die eingeschränkten Bildungsmöglichkeiten für aristokratische

³ Die Novelle *Komtesse Muschi* wird in diesem Kapitel nach der 1920 im Paetel-Verlag erschienenen Ausgabe der sämtlichen Werke von Marie von Ebner-Eschenbach (siehe Literaturverzeichnis) durch Angabe des Kürzels »KM« und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern zitiert. Auf ein Zitieren des Zeitschriftenvorabdrucks der Novelle wird hier aufgrund der leichteren Nachprüfbarkeit und Auffindbarkeit des Textes in der Ausgabe vom Paetel-Verlag verzichtet. Abweichungen zwischen Zeitschriftenvorabdruck und der endgültigen Fassung der Novelle sind minimal und primär orthographischer Natur, sodass sich aus dieser Entscheidung keine Konsequenzen für die Interpretation des Werkes ergeben.

Töchter, in anderer Hinsicht aber auch auf das Bild-Text-Ungleichgewicht in der Zeitschriftenpresse. Die Novelle erschien in einer Lektüreumgebung, in der die Bilder zunehmend den Text verdrängten und die Rezipientinnen und Rezipienten so, laut einiger Kritikerinnen und Kritiker, zu einer »stumpfen Aufmerksamkeit« (Kinzel 683) erzogen wurden, die dem ›unreflektierten Schauen‹ näherstand als verstehender Lektüre. Die Figur Komtesse Muschi karikiert eben diese Rezeptionshaltung und eröffnet damit wiederum ein Reflexionsmoment im Lektüreprozess. Ihre in den Briefen ständig deutlich werdenden Wissenslücken und sprachlichen Fehler – wenn sie etwa »in medias res« als »in milias res« wiedergibt oder sich nicht an die Schreibweise von »et.z.r.a.« (et cetera) erinnern kann (KM 164) – und ihr mangelndes Interesse am Erwerb fundierteren Wissens erscheinen ebenso als Konsequenz geringerer Bildungschancen aufgrund ihres Standes, lassen zugleich aber die Art und Weise der Wissensakkumulation in der illustrierten Presse in den Sinn kommen. Denn auch in den Journals mit ihrem ›diffusen Enzyklopädismus‹ (Kinzel 671) schlichen sich gern Fehler und Ungenauigkeiten ein, sodass diese eine Form der ›Informiertheit‹ ermöglichten, die teilweise als fragmentarisch, willkürlich und oberflächlich angesehen wurde. Die Karikatur Komtesse Muschi zeigt demnach das überzeichnete Resultat eines Bildungsweges, wenn dieser sich gänzlich auf illustrierte Journale verlassen würde.

Auch ihre Fixierung auf Besitz, luxuriöse Kleidung und den Wert des Geldes, worauf später noch einzugehen sein wird, kann nicht nur als Adelssparodie gesehen werden, sondern auch als Anspielung auf die starke Präsenz von Kleidung, Konsumgütern und Warenpräsentation in Modezeitschriften und Illustrierten. Das groteske Beispiel ihrer Aneignungs- und Objektifizierungsfantasien ist dabei ihr Vorhaben, für eine Million Briefmarken ein chinesisches Kind zu kaufen, um es sich »zu einem kleinen Bedienten« (KM 172) zu erziehen. Abgesehen von der offensichtlichen Naivität Muschis hinsichtlich dieses Unterfangens zeugt dieses Projekt auch von einer orientalistischen und imperialistischen Haltung, die, wie die Novelle nahelegt, im österreichischen Adel ebenso vorzuherrschen schien wie in den illustrierten Zeitschriften, die, wie etwa im Kapitel zu Balduin Möllhausen erläutert, häufig eine symbolische Aneignung und Abwertung fremder Kulturen förderten (vgl. Gebhardt). Die Idee, das chinesische Kind als Bediensteten zu gebrauchen und damit auf seinen ›Nutzwert‹ zu reduzieren, erscheint vor diesem Hintergrund als überzeichnete Parodie der Ausbeutungs- und Objektifizierungstendenzen einer zunehmend nationalistischen und imperialistischen Medienlandschaft.

Zuletzt ist auch der dargestellte Briefdialog zwischen zwei – im Falle Nestis vermutlich – dem Adel angehörenden Frauen als Anspielung auf die Dialogizität von Unterhaltungszeitschriften lesbar.⁴ Mit der immer wieder nach Neuigkeiten

4 Zur ›Dialogizität‹ von Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* vgl. etwa Stockinger, *Gartenlaube* 210-18.

fragenden Nesti und der zum Teil mit Belanglosigkeiten antwortenden Muschi schafft Ebner-Eschenbach ein parodistisches Porträt einer ›neugierigen Zeitschriftenleserin‹, wie man sie laut kritischen Stimmen der Zeit, wie etwa dem im ersten Kapitel dieses Buches erwähnten Schriftsteller Fritz Koegel (vgl. Koegel 469), u.a. in den Leserbrief- und Korrespondenz-Rubriken der Journale finden konnte. Der in der Novelle gezeigte zeitversetzte, lückenhafte und auf das ›Interessante‹ reduzierte Informationsaustausch im Brief kann so als Verweis auf eine Kommunikationsweise angesehen werden, die von Kritikerinnen und Kritikern als oberflächlich empfunden wurde, allerdings in populären Journalen wie der *Neuen Illustrierten Zeitung*, in der die Novelle erschien, stattfand und vornehmlich mit einem weiblichen Publikum assoziiert wurde.

Alles in allem lässt sich *Komtesse Muschi*, die *Novellette aus Österreich* also auf durchaus verschiedene Arten als Reaktion auf das Zeitschriftengenre der ›Mode- und Frauenmagazine‹ lesen. Während der Text alternative Weiblichkeitssmodelle austestet und damit die Abbildungskonventionen der Journale hinterfragt, richtet er seine Kritik vornehmlich gegen die Gesellschaftsbereiche, welche die freie Entfaltung und Entwicklung von Frauen einschränken. Zu diesen gehören sowohl der dekadente und zunehmend funktionslose österreichische Landadel als auch das bild- und konsumorientierte Zeitschriftenwesen, vor deren Hintergrund der überzeichnete Charakter Komtesse Muschi entstand. Medienkritik geht demnach auch hier mit einer Kritik an tradierten Geschlechterrollenbildern und der Art und Weise der Repräsentation von Frauen einher, da die Komtesse nicht nur ein spezifisch ›weibliches‹ Schicksal in der Adelswelt personifiziert, sondern auch gerade jene Eigenschaften karikiert, die Zeitschriftenleserinnen im männlich dominierten Diskurs über Populärkultur gern zugesprochen wurden (vgl. HuysSEN 189-206). War es zudem ein Ziel der Modezeitschriften, den Glauben ihrer Leserinnen an soziale Aufstiegsmöglichkeiten in die bewunderte Adelswelt zu wecken (vgl. Loot 53), funktionierte die Novelle *Komtesse Muschi* in diesem Zusammenhang als Medium der Desillusionierung, da sie die glanzvolle ›Scheinwelt‹ des Adels ebenso wie die materiellen Versprechungen der Journale mit Hilfe der Figur Komtesse Muschi der Lächerlichkeit preisgibt.

Ganz anders ergeht es Komtesse Paula, der Protagonistin der zweiten Komtessen-Novelle, die ähnliche medien- und genderkritische Tendenzen zeigt. Der Text ist ebenso aus der Ich-Perspektive der Komtesse verfasst und präsentiert sich zunächst als Memoire. Aufgrund des Mangels an Memoiren in der deutschen Literatur und aus dem Bedürfnis heraus, zur Kompensation ihrer Ehelosigkeit einen Beruf auszuüben, entschließt sich Paula, wie man am Anfang erfährt, zum Niederschreiben ihrer Lebensgeschichte. So erfahren die Leserinnen und Leser zunächst von ihrem behüteten Aufwachsen zwischen elterlichem Anwesen und ihrem Landsitz in Trostburg sowie der »gute[n] ›oberflächliche[n]‹« (KP

182)⁵ Erziehung, die ihr Vater ihr zugeschrieben hat. Allerdings erweist sich Paula schon bald als besonders bildungs- und lektürebegeistert, sodass sie selbstständig komplexeres Wissen erwirbt und sich vor allem in den Roman *Don Quijote* von Miguel de Cervantes verliebt. Als sodann der junge Graf T. um sie zu werben beginnt, realisiert sie zum ersten Mal deutlich die Oberflächlichkeit und den Egoismus ihres adeligen Umfelds, weshalb sie sich ihm gegenüber zunehmend ablehnend zeigt. Stattdessen gewinnt ein von ihren Eltern und Freunden eher verlachter Baron Schwarzburg ihr Interesse, da dessen Handeln, aus ihrer Sicht ähnlich dem Don Quijotes, durch Aufrichtigkeit und Selbstlosigkeit bestimmt ist. Gemeinsam mit ihrer Schwester Elisabeth, die ihrerseits in den Zwängen einer unglücklichen Ehe gefangen ist, gelingt es Paula sodann, ihre Eltern vom Fallenlassen der Heiratspläne mit dem Grafen T. zu überzeugen. Nachdem sie und Baron Schwarzburg sich von der Wechselseitigkeit ihrer Gefühle überzeugt haben, willigen die Eltern zuletzt auch in die Verlobung der beiden ein, allerdings mit einer Wartezeit von drei Jahren, bevor die Hochzeit gefeiert werden kann. Das Memoire, das sich zunehmend in ein Tagebuch verwandelt hat, endet sodann mit dem Beschluss der beiden Liebenden, sich Briefe zu schreiben, die den Platz des Tagebuchs einnehmen werden und daher nicht mehr an die Öffentlichkeit gelangen sollen.

Während das Schreiben in *Komtesse Muschi* also als Mittel, die Langeweile zu vertreiben, fungiert und auf das dialogische Prinzip der Familienzeitschriften verweist, erfüllt Schreiben in *Komtesse Paula* mehrere Funktionen hinsichtlich des Genderdiskurses der Novelle. Zunächst ist Paulas Selbstversuch im Genre des Memoires als Selbstermächtigungsgestus, zum einen in einem männlich dominierten Literaturmarkt, zum anderen in einer Frauen von öffentlicher Tätigkeit ausschließenden Adelsgesellschaft, zu werten. Nicht allein, dass sie sich schriftstellerisch in einer maskulin konnotierten Literaturgattung betätigt. Sie nimmt zugleich einen Beruf an, der sie von der Beschäftigungslosigkeit, die in *Komtesse Muschi* kritisch porträtiert ist, befreit und ihr potentiell eine Stimme im öffentlichen Diskurs, der Frauen meist systematisch ausschloss, verleiht. Paula wird so buchstäblich von einer ›Beschriebenen‹ zur ›Schreibenden‹, d.h. vom Objekt zum Subjekt eines medialen Darstellungs- und Sinnerzeugungsprozesses. Zwar könnte man wie etwa Ferrel V. Rose versucht sein, in der späteren Transformation des Memoires zum Tagebuch

5 Die Novelle *Komtesse Paula* wird in diesem Kapitel nach der 1920 im Paetel-Verlag erschienenen Ausgabe der sämtlichen Werke von Marie von Ebner-Eschenbach (siehe Literaturverzeichnis) durch Angabe des Kürzels »KP« und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern zitiert. Auf ein Zitieren des Zeitschriftenvorabdrucks der Novelle wird hier aufgrund der leichteren Nachprüfbarkeit und Auffindbarkeit des Textes in der Ausgabe vom Paetel-Verlag verzichtet. Abweichungen zwischen Zeitschriftenvorabdruck und der endgültigen Fassung der Novelle sind minimal und primär orthographischer Natur, sodass sich aus dieser Entscheidung keine Konsequenzen für die Interpretation des Werkes ergeben.

und schließlich zur Brief-Korrespondenz ein Scheitern dieser Schriftstellerambitionen zu erkennen, da diese einen Rückzug in private, traditionell weiblich konnotierte Textgenres bedeute (vgl. Rose 135). Allerdings korrespondiert dieser Wandel der Textgattung ebenso mit der emanzipatorischen Botschaft der Novelle. Während das Memoire als ein Genre gilt, das die schriftliche Darstellung eines Lebensweges als bis dato abgeschlossenes und in sich geschlossenes Narrativ verlangt, sind Tagebücher und Briefe einer anderen Form der Zeitlichkeit unterworfen, die ein konstantes und additives Ergänzen von Lebensereignissen und -wendungen ermöglicht (vgl. Aichinger; Wagner-Egelhaaf 5-10, 53-57). In Bezug auf die Novelle bedeutet dies einen Perspektivenwechsel hinsichtlich der Betrachtung und Bewertung von Paulas Schicksal: während ihre Ehelosigkeit und soziale Isolation am Beginn als unabänderlicher Fakt erscheint, der im Memoire als solcher zementiert werden soll, bedeutet der Wechsel zur Tagebuchform auch ein Aufbrechen dieser Unabänderlichkeit, da die Ereignisse nun, durch das »offene Ende« und die zeitliche Nähe des Tagebuchs zum »unmittelbaren« Erleben, andere Wendungen nehmen können. Der Genre-Wechsel in Paulas Schreiben unterstreicht also jene Veränderungs- und Formbarkeit des eigenen Schicksals, die der Text vor allem weiblichen Leserinnen in ähnlicher Lage vor Augen führen möchte. Das von Looft identifizierte *writing back* als Strategie der Subversion tradiert Rollenbilder wird hier also buchstäblich zu einem *rewriting*, bei dem das Neuerfinden eines bereits abgeschlossen geglaubten Schicksals vorgeführt wird.

Durch diese Betrachtung der Selbstinszenierung des Textes hinsichtlich seiner Gattungszugehörigkeit sollte bereits deutlich geworden sein, dass *Komtesse Paula* ebenfalls ein kritisches Hinterfragen der u.a. von Modemagazinen gefestigten konventionellen Geschlechterrollenbilder des späten 19. Jahrhunderts zum Ziel hat. Die Forschung hat wiederholt herausgearbeitet, wie Ebner-Eschenbach in dieser Novelle die Geschichte einer jungen Adligen erzählt, die sich intellektuelle Unabhängigkeit, Bildung und ein individuelles Eheglück trotz der repressiven Tendenzen ihres Umfelds erarbeitet (vgl. Rose 126-35; Mańczyk-Krygiel 153-55). Looft betont dabei vor allem, dass der Text die von Modemagazinen vermittelte Vorstellung, »Weiblichkeit« (und damit oft verbunden »äußere Schönheit«) und »Intellekt« seien unvereinbar, subvertiere, da er eine Frauenfigur vorstelle, die sich dezidiert durch intellektuelle Leistungen auszeichne (vgl. Looft 209-15). Obwohl ihr Vater der Meinung ist, dass »eine gelehrte Frau [...] die größte von allen Kalamitäten« (KP 189) sei und ihre Lektüre bewusst einschränkt, erarbeitet sich Paula einen beachtlichen Wissensschatz und vertritt zunehmend egalitäre Standpunkte, die an direkte Adelskritik grenzen (KP 183) (vgl. Looft 210). So durchschaut sie auch die »Oberflächlichkeit und Leere« (Mańczyk-Krygiel 154) ihres aristokratischen Umfelds, in der sich ihr Pedant Komtesse Muschi verlor, und schafft es, sich teilweise innerhalb dieser Gesellschaft einen Freiraum zu erarbeiten.

Dieser liegt vornehmlich in ihrer nicht ›standesgemäßen‹ Liebe zu dem als ›idealistischer Schwärmer‹ verlachten Benno von Schwarzburg verborgen. Paula wendet sich gegen eine Eheschließung aus finanziellen Gründen oder Standesdünkeln und setzt letztlich das Prinzip der Liebesheirat durch. Die Kritik der Novelle an der österreichischen Adelsgesellschaft wendet sich damit auch gegen die Konvention der arrangierten Ehe und das fehlende Recht auf Selbstbestimmung für adlige Töchter angesichts der elterlichen Autorität (vgl. Rose 126-35). Das Schicksal der Schwester Elisabeth, die in der Mitte der Handlung in einer Unterredung mit den Eltern scharfe Kritik an der Ehe ohne gegenseitige Zuneigung übt, dient dabei als Exempel der schweren Schicksale junger Aristokratinnen, die zur Ehe aus Prestigegründen genötigt wurden. Sich unter das »geheiligte Joch« (KP 219), wie Elisabeth die Ehe betitelt, zu begeben und den »Schein der Einigkeit« (KP 214) trotz ihrer Abneigung gegen ihren Mann aufrecht zu erhalten, versteht sie als adlige Pflicht. Die Frauenfiguren der Novelle durchschauen und reflektieren ihre prekäre Position innerhalb ihrer sozialen Gruppe durchaus, sehen sich aber zum Aufrechterhalten des bestehenden Systems und des ›schönen Scheins‹ gezwungen (vgl. Looft 213-14). »Man macht das Spiel eben mit, liebe Paula, weil es so üblich ist« (KP 193), wie selbst Paulas Mutter bemerkt.

Die Novelle *Komtesse Paula* artikuliert demnach auch und gerade im Kontext der *Illustrierten Frauen-Zeitung* eine Kritik an medial gefestigten Geschlechterrollenbildern, die vor allem die Lebenswirklichkeit der Frauen im aristokratischen oder gehobenen bürgerlichen Milieu betrafen. Auch vor dem Hintergrund der in *Komtesse Muschi* identifizierten motivischen und assoziativen Verknüpfung von Adelskultur und Journalkultur erscheint das Hinterfragen der gesellschaftlichen Normen, die Subordination, Selbstaufopferung und Schönheitsfixierung von Frauen verlangen, seitens der Novelle ebenso als writing back-Strategie (vgl. Looft 17), die sich nicht zuletzt gegen ein Zeitschriftengenre richtet, das Weiblichkeit in eben dieser Form konstruiert. Ruft man sich die oben diskutierten, im Literaturteil der *Illustrierten Frauen-Zeitung* vom Oktober 1884 erschienenen Text- und Bildbeiträge in Erinnerung, die mit Hilfe einer Motivik der Kontrastierung von ›Schein und Sein‹ sowie ›Oberfläche und Tiefe‹ Reflexionsspielräume hinsichtlich medialer Realitätskonstruktion eröffneten, erscheint *Komtesse Paula* damit ebenso als Teil einer diskursiven Auseinandersetzung mit der ›Realität der Massenmedien‹ (vgl. Luhmann *Realität*), die auch in ›Frauen- und Modejournals‹ aktiv ausgetragen wurde. Die gesellschaftliche Rolle der Frau, alsbrisantes Thema in Zeiten der Frauenbewegung, war somit nachweislich Gegenstand von Aushandlungsprozessen in verschiedenen Text- und Bild-Genres in den Unterhaltungszeitschriften.

Die in den Beiträgen der *Illustrierten Frauen-Zeitung* angedeutete Verhandlung einer etwaigen Diskrepanz zwischen ›oberflächlichen Erscheinungen‹ und ›tieferliegenden Wahrheiten‹ ist dabei motivisch von höchster Relevanz und findet sich etwa in der Charakterisierung der Mutter und Schwester Elisabeth in *Komtesse Pau-*

la wieder, die beide mit ihrer äußereren Erscheinung den Schein der Zufriedenheit aufrechterhalten, in ihrem Innern aber die patriarchalischen Konventionen als solche durchschauen (vgl. Rose 127). Die Kontrastierung von Äußerem und Innerem, Oberfläche und Tiefe ist für den medien- und genderkritischen Diskurs beider Komtessen-Novellen äußerst charakteristisch und liefert ebenso einen Anhaltspunkt zur Identifikation eines Visualitätsdiskurses als Kernaspekt ihrer literarischen Reflexionsstrategie. Das Infrage stellen der Adelskultur einerseits und der medialen Geschlechtskonstruktion in den Modezeitschriften andererseits funktioniert in den Texten primär über eine kritische Auseinandersetzung mit der ausgeprägten ›Bildobsession‹ ihres medialen Kontexts, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

5.3 Widerstand gegen das Visuelle: Bild- und Körperfixierung in der Kritik

In der einleitenden Betrachtung zentraler Tendenzen der Modezeitschriften und Illustrierten des späten 19. Jahrhunderts wurde die signifikante Bedeutung ihrer bildlichen Komponenten für die Konstruktion geschlechtlicher Identität bereits herausgearbeitet (vgl. Looft 32). Illustrationen hatten in diesem Kontext nicht mehr nur die Aufgabe, auch eine nicht lesefähige Rezipientengruppe anzusprechen, sondern fungierten als zentrale Vermittler normativer Muster des weiblichen Erscheinungsbildes und mit diesem verbundener sozialer Rollenerwartungen (vgl. Looft 8-10). Die Zeitschriften perpetuierten damit ein Verhältnis zwischen Betrachten- und Betrachteten, das sowohl für die Medienkultur als auch die Geschlechterpolitik der Zeit charakteristisch war: da weibliche Identität primär über das optische Erscheinungsbild konstituiert wurde, waren Frauen auf die Position der Angeschauten, d.h. der Objekte des Blickes, festgelegt, ohne selbst Subjekt oder Träger eines Blickes sein zu können (vgl. Looft 32; Mattingly 1). Diese Konstellation ist Teil des Mechanismus der Skopophilie, den Laura Mulvey im 20. Jahrhundert in seiner Ausprägung im Film beschreiben wird und der mediale Abbilder von Frauen zur Projektionsfläche männlicher Sehnsüchte werden lässt (vgl. Mulvey). Die Folge ist eine mediale Imagination von Weiblichkeit, die keine Veränderungen bestehender Geschlechterrollen zulässt, da sie Frauen auf ihr Äußeres reduziert und patriarchalische Sehgewohnheiten immer wieder aufs Neue bestätigt, anstatt sie zu hinterfragen.

Bei einer Betrachtung der Modezeitschriften ist allerdings zu beachten, dass Frauen sowohl Gegenstand der Abbildungen waren als auch die mehrheitlichen Betrachterinnen der Illustrationen darstellten. Für die Frage nach der Rezeptionshaltung der Leserinnen ist dieser Umstand bedeutend und kann auf verschiedene Weise interpretiert werden: einerseits ist zu vermuten, dass ein Großteil der Frau-

en die Normen der patriarchalischen Gesellschaft, in der sie sozialisiert wurden, so weit verinnerlicht hatten, dass sie männliche Sehgewohnheiten perpetuierten und so die Objektifizierung ihres Geschlechts in den populären Medien kaum hinterfragten. Dieser Effekt lässt sich mit der von Mary Ann Doane im Kontext der psychoanalytischen Filmanalyse verwendeten Metapher des »female transvestism« (Doane, »Masquerade« 48) beschreiben: konfrontiert mit einem von männlichen Produzenten dominierten Medienangebot – sowohl *Der Bazar* als auch die *Illustrierte Frauen-Zeitung* wurden von Männern herausgegeben – nehmen die Frauen in Form eines symbolischen ›Transvestismus‹ eine männliche Betrachterposition ein, um ebenfalls am Vergnügen des Medienkonsums teilhaben zu können (vgl. Doane, »Masquerade« 48–51). Andererseits kann ihre Betrachtung der bildlichen Zurschaustellung von Frauen in den Zeitschriften allerdings auch, entgegen dieser Anpassungstendenz, eine kritische Reflexion über diese Medien und den eigenen Medienkonsum begünstigt haben. Die Konfrontation mit der medialen Objektifizierung des eigenen Geschlechts hatte das Potential, die Leserinnen bzw. Betrachterinnen zur Entwicklung eines »oppositional gaze« (Hooks 116) oder einer »resistant spectatorship« (Diawara 853), d.h. zum aktiven und kritischen Hinterfragen von Darstellungskonventionen, anzureizen.⁶ Die illustrierten ›Frauen- und Modezeitschriften‹ waren demnach nicht nur Medium, sondern auch Katalysator einer zunehmenden, von Frauen geäußerten Kritik an tradierten Geschlechterrollenbildern und Abbildungsmustern, wie sie sich etwa in den literarischen Beiträgen Ebner-Eschenbachs artikulierte.

Wurde im vorherigen Abschnitt bereits demonstriert, wie die *Zwei Komtessen* die ideologische Ausrichtung der Journale, in denen sie erschienen, einer subtilen Kritik aussetzen, gilt es nun zu zeigen, dass Ebner-Eschenbachs Auseinandersetzung mit der ›Mode- und Frauenpresse‹ primär ein Hinterfragen der Sehgewohnheiten und der ›Bilderfülle‹ darstellte, die in dieser vorherrschten. Beide Novellen sind von einem Diskurs über weibliche Identitätsmodelle und Verhaltensnormen geprägt, der die Bild- und Körperfixiertheit der Massenmedien ablehnt und emanzipatorisches Verhalten gerade über ein Zurücknehmen und Reduzieren optischer Auffälligkeit definiert. Unter Bezugnahme auf den Authentizitätsdiskurs der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts, der vor den ›Visualisierungsschüben‹ der Moderne zu verorten ist und schriftbasierte Kommunikation gegenüber unvermittelter Körperlichkeit aufwertete (vgl. Prokić 245–46; Landgraf 30–41), erarbeitet Ebner-Eschenbach eine Subjektposition für ihre literarischen Frauenfiguren, die sich nicht durch die Objektifizierungstendenzen der medialen Blickregime annihilieren lässt.

6 Zu den Konzepten ›oppositional gaze‹ und ›resistant spectatorship‹ als Widerstand gegen Diskriminierung und Objektifizierung vgl. Hooks 115–32; Diawara. Zum ›weiblichen Betrachter‹ in der Populärkultur vgl. auch Gamman/Marshment *Female Gaze*.

Bevor diese literarische Widerstandsstrategie im Detail in den Texten nachgewiesen wird, lohnt es sich, Ebner-Eschenbachs generelles Verhältnis zu Visualität und Bildmedien einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Denn hier zeichnen sich bereits jene Tendenzen ab, welche sodann ihre literarischen Interventionen in die Modezeitschriften bestimmen. In seiner kurzen Studie *Geschaute Literatur: Marie von Ebner-Eschenbach und die bildende Kunst* widmet sich Claus Pias der durchaus speziellen Haltung der Autorin zum Visuellen und seiner Darstellung im geschriebenen Text. Dabei identifiziert er eine auffallende »Abwesenheit des Visuellen« (Pias 7) in Ebner-Eschenbachs Gesamtwerk. Denn anders als zahlreiche Autorinnen und Autoren des Realismus sei sie nicht an der Entwicklung einer Beschreibungstechnik interessiert gewesen, welche die Erscheinungen der Realität möglichst genau in das literarische Werk zu übersetzen verspräche (vgl. Pias 15). So blieben ihre Darstellungen optischer Eindrücke oder betrachteter Kunstwerke ebenso einsilbig und bar visueller Details wie ihre Personenbeschreibungen, die selten darauf ausgelegt seien, bildliche Eindrücke zu vermitteln (vgl. Pias 14-20). Stattdessen ginge es Ebner-Eschenbach, so Pias weiter, um die ›Literarizität‹ und Lesbarkeit der Bilder und optischen Eindrücke einerseits und ihre Präsenz als Auslöser von Empfindungen andererseits (vgl. Pias 14-20). Da visuelle Erscheinungen von Ebner-Eschenbach als etwas sprachlich nur unzulänglich Darstellbares verstanden werden, inszenieren ihre Texte visuelle Phänomene in einer Art und Weise, die Bildlichkeit zugunsten intellektueller und affektiver Wirkungen reduziert (vgl. Pias 14-20).

Diese regelrecht anti-visuelle Haltung hebt Ebner-Eschenbach deutlich von vielen Schriftstellerinnen und Schriftstellern des tradierten realistischen Kanons wie Adalbert Stifter, Theodor Fontane oder Theodor Storm ab, deren Bemühen um detailliert visualisierende Beschreibungstechniken im intermedialen Konkurrenzverhältnis zur Fotografie und anderen visuellen Medien von der neueren Forschung mehrfach nachgewiesen wurde (vgl. S. Becker; Hoffmann; Köhnen 374-416). Ihre Ablehnung detaillierter Beschreibungen im Gegensatz zu ihren männlichen Schriftstellerkollegen lässt sich zum einen, aus psychoanalytisch-feministischer Perspektive, als Konsequenz der geschlechtlich codierten Blick- und Repräsentationsregime der Medienkultur des späten 19. Jahrhunderts erklären. Da Frauen in dieser darauf festgelegt waren, abgebildet und angeschaut zu werden, nicht aber selbst dazu befähigt wurden, einen beherrschenden oder fetischisierenden Blick einzusetzen, kann ein solcher Blick, der die Außenwelt in ihre Einzelteile zerlegt und sich diese in der Beschreibung aneignet, auch kaum ein zentrales Element in Texten aus weiblicher Feder sein. Denn wenn das patriarchalische System darauf ausgelegt ist, Frauen zu *beschreiben*, nicht aber diese selbst als Schreibende agieren zu lassen, erscheint die schreibende Frau an sich bereits als Ausnahmefall, was sich bei Ebner-Eschenbach literarisch im Fehlen der männlich codierten bildlichen Beschreibung manifestiert. Zum anderen ist Eb-

ners Verweigerung detaillierten Beschreibens allerdings nicht als bloßes Symptom eines Schreibens zu verstehen, das aus einer marginalisierten Position heraus geschieht, sondern ebenso als bewusste Gegenstrategie, die eben dieses Schreiben gegen patriarchalische Normsetzungen arbeiten lässt. Ebner-Eschenbachs Distanzierung vom Visuellen subvertiert die Normen einer männlich dominierten Mediengesellschaft, in der geschlechtlich codierte, von Machthierarchien geprägte Visualität zu einem »zentralen Modus der Welterkenntnis« (Bucher 33) geworden war, und ermöglicht ein Durchbrechen normativer Strukturen durch eine Autorin, die sich gegen eine geschlechtliche Identität auflehnt, die darin besteht, Objekt fremder Blicke zu sein.

Diese genderpolitisch motivierte Positionierung zu visueller Repräsentation ist ebenfalls für Ebner-Eschenbachs Umgang mit ihrem eigenen Bildnis grundlegend. Peter C. Pfeiffer befasst sich in einer einleitenden Passage seiner der Autorin gewidmeten Monografie mit dem »Bildnis der Dichterin« (Pfeiffer, *Ebner-Eschenbach* 21) und erläutert Ebner-Eschenbachs Mittel der medialen Selbstdarstellung. Zwar in deutlich geringerem Umfang als ihre männlichen Schriftstellerkollegen, aber doch in strategischer Weise, habe sie »das Bild der eigenen Person und damit die Aufnahme der Schriften in einer sich immer mehr auf bildliche Medien stützenden Publizität mit Hilfe der Fotos aus dem Alter zu steuern [ver]sucht« (Pfeiffer, *Ebner-Eschenbach* 25). So sei es kein bloßer Zufall, dass Ebner-Eschenbachs Erscheinungsbild vornehmlich als das einer älteren, sich dem Lesen und Nachdenken widmenden Frau überliefert ist, die ›entsexualisiert‹, beinahe ›geschlechtslos‹ oder ›androgynisiert‹ wirke, wie Pfeiffer darlegt (vgl. Pfeiffer, *Ebner-Eschenbach* 21-27).

Auch in der öffentlichen Darstellung der eigenen Person im Bild verfolgte Ebner-Eschenbach demnach eine Strategie, welche den Sehkonventionen ihrer Zeit in gewisser Weise antagonistisch gegenüberstand: im Kontext der ›Visualisierungsschübe‹ der Massenmedien die Notwendigkeit der bildlichen Steuerung ihres Images durchaus erkennend, demonstriert Ebner-Eschenbach durch die Reduzierung ihrer medialen Erscheinung auf ein Bild, das dem objektifizierenden männlichen Blick durch das Fehlen optischer ›weiblicher Reize‹ bzw. Merkmale, die geschlechtliche Darstellungskonventionen der Zeit bedienen, kaum ›Angriffsfläche‹ bietet, die Fähigkeit, sich der medialen Reduzierung weiblicher Identität auf das Optische zu widersetzen. Ähnlich wie Frauen, die im politischen oder akademischen Kontext als Rednerinnen auftraten und deren Selbstdarstellungsstrategien Carol Mattingly untersuchte, waren Autorinnen im 19. Jahrhundert dazu gezwungen, sich eine Subjektposition in der Öffentlichkeit, die sie einem männlichen Redner oder Autoren ebenbürtig machen würde, zunächst zu erarbeiten (vgl. Mattingly 14-15). Die Reduzierung traditionell mit dem weiblichen Körper assoziierter ›optischer Reize‹ diente dabei als probates Mittel, um vom *Objekt* der Blicke zum *Subjekt* eines Diskurses zu werden, wobei jedoch die Subversion herrschender Vorstellungen geschlechtsspezifischen Aussehens den Rahmen des gesellschaftlich

Akzeptablen wiederum nicht überschreiten durfte (vgl. Mattingly 14-15). Ebner-Eschenbachs bildliche Selbstinszenierung als »entsexualisierte« Intellektuelle kann damit als Teil ihrer Bemühungen um Anerkennung in einer männlich dominierten Literaturlandschaft gesehen werden und diente ebenso wie die reduzierte Visualität ihrer Texte der Abwehr der Objektifizierungsmechanismen, denen Frauen in der medialen Öffentlichkeit ausgesetzt waren.

Diese und ähnliche gegen den hegemonialen Geschlechterdiskurs gerichtete Subversionsstrategien prägen die Novellen *Komtesse Muschi* und *Komtesse Paula* ebenso. Zunächst ist festzustellen, dass in beiden Texten eine detaillierte visuelle Beschreibung der Protagonistinnen wie zu erwarten ausbleibt. Teilweise der Erzählperspektive geschuldet, die uns in beiden Fällen die Geschehnisse durch die Komtessen selbst vermittelt präsentiert, erhalten wir keine Vorstellung davon, wie genau Muschi oder Paula aussehen. Dass literarische Visualisierung auch hier verweigert wird, überrascht angesichts der oben erläuterten Haltung Ebner-Eschenbachs zu detaillierten Beschreibungen wenig. Die Texte selbst lassen ebenfalls eine Reflexion über diese »Beschreibungsscheu« erkennen. Im dritten Brief, den Komtesse Muschi an ihre Dialogpartnerin Nesti schickt, verlangt Letztere eine Beschreibung des Grafen, der das Schloss von Muschis Familie mit der Intention der Brautwerbung besucht. In ihrer heiteren, polemischen Art liefert Muschi das Verlangte:

Ich habe dir keine Personsbeschreibung von ihm gegeben? Na wart, ich will ihn um seinen Paß bitten. Da wirst Du lesen: Blaue Augen, blonde Haare, rötlichen Schnurrbart, Wangen und Kinn rasiert, Mund, Stirn, Nase regelmäßig. Weißt du jetzt was? Du weißt geradesoviel wie früher. (KM 166)

Die Beschreibung wird pflichtgemäß geliefert und besteht aus einer Aneinanderreihung wenig individueller äußerer Merkmale. Das Unternehmen der schriftlichen Visualisierung, so scheint es, wird von Muschi von vornherein als ein lächerliches, weil überflüssiges betrachtet. Denn den Erkenntnisgewinn, den sich Nesti davon versprechen mag, erklärt sie sogleich für nichtig. Diese Passage ist zum einen Ausdruck von Ebner-Eschenbachs Ablehnung von detaillierter Beschreibung als literarische Darstellungstechnik, zum anderen aber Teil des medienreflexiven Geschlechterdiskurses der Novelle. Indem der Text die schriftliche Vermittlung visueller Eindrücke für vergebens erklärt, lenkt er die Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser auf die geschilderten Sozialbeziehungen, Ereignisse und psychischen Eigenarten der Figuren, also all das, was sich der Ebene des Visuellen entzieht und unter der Oberfläche äußerer Eindrücke verborgen liegt. Diese Leserlenkungsstrategie richtete sich gegen eine von Modezeitschriften und Illustrierten nahegelegte Rezeptionshaltung, bei der die Aufmerksamkeit der Rezipientinnen und Rezipienten zunehmend auf Bilder und das Visuelle gerichtet war, und regte eine Reflexion über den eigenen Lektüremodus an. Als literarischer Zeitschriftenbe-

trag erfüllte *Komtesse Muschi* demnach eine ähnliche Funktion wie die Beiträge der *Illustrierten Frauen-Zeitung* von 1884, deren kritischer ›Oberfläche vs. Tiefe-Diskurs‹ bereits besprochen wurde. In diesen Zusammenhang ist auch die fehlende Visualisierung der zwei Komtessen als Protagonistinnen der Texte zu stellen und erscheint sodann als bewusste künstlerische Entscheidung, die die Frauen-Figuren den bildenhungrigen, objektifizierenden Blicken entzieht und die Rezipientinnen und Rezipienten stattdessen dazu zwingt, die Erzählerinnen als Diskursproduzentinnen ernst zu nehmen, die durch sprachliche Äußerungen Einblicke in ihre Innenwelt gewähren.

Obwohl ihr wie oben zitiert die Aufgabe zukommt, das ›beschreibungsskeptische Credo des Textes in Worte zu fassen, begegnet den Leserinnen und Lesern in Komtesse Muschi allerdings vornehmlich eine Figur, deren Wahrnehmung, im Gegensatz zur Darstellungsweise des Textes, sehr wohl auf das Visuelle und vornehmlich das Äußerliche ihrer Umgebung fixiert ist. So verlacht sie zwar das Beschreibungsverlangen ihrer Briefpartnerin, beurteilt aber dennoch den ihr zugeschauten Grafen hauptsächlich basierend auf seiner äußeren Erscheinung. Sobald sie im ersten Brief von der Absicht ihrer Eltern, ihr einen Bräutigam zu vermitteln, erfährt, steigt auch schon eine Sorge in ihr auf: »Wenn ich nur wüßte, wie er ausschaut, ob er nicht gar zu große Füße hat, auf denen er am Nachmittag ›zum Bier geht mit seinen Beamten‹ (KM 162). Weder die charakterliche noch intellektuelle Beschaffenheit des Grafen ist für Muschi von primärem Interesse, denn allein seinem Aussehen gilt ihre Aufmerksamkeit (vgl. Surynt 139). Sie zeigt damit jenes Bedürfnis nach dem ›Sehen‹, das die Medienkultur des späten 19. Jahrhunderts hervorgerufen hat, indem sie Rezipientinnen und Rezipienten mit einer zunehmenden Anzahl und Frequenz an Bildern konfrontierte (vgl. Faulstich 157, 256-57).

Diese Fokussierung auf das Äußere setzt sich in ihrer ständigen Kommentierung der Kleidung des Grafen im ersten Teil des Textes fort. Wieder auf die zuvor artikulierte Sorge Bezug nehmend, bemerkt Muschi am Beginn des zweiten Briefes:

Er ist nicht so groß wie Papa, aber doch eher groß als klein, und hätte ganz hübsche Füße, wenn er nur besser chaussiert wäre. Aber er trägt Stiefel, an der Spitze so breit wie über den Ballen. Angekommen ist er in so einer Art Waffenrock aus Tuch, den er sich vermutlich eigens zur Reise hat machen lassen, der Arme! Bei welchem Schneider, muß ich erfahren, um alle meine Bekannten vor ihm zu warnen. Ein Unglück ist, daß er Handschuhe trägt wie ein Weinreisender oder wie die Elegants in deutschen Romanen... Du begreifst, liebes Kind, daß ich noch total unentschlossen bin. (KM 163-64)

Komtesse Muschi führt in dieser Passage den Detailblick auf das Erscheinungsbild und vornehmlich Kleidungsstücke vor, auf den Modezeitschriften und Illustrier-

te in dieser Zeit ihre Leserinnen und Leser trainierten.⁷ Von den Schuhen, über den Rock, bis zu den Handschuhen zerlegt sie die Erscheinung des Grafen in ihr missfallende optische Eindrücke, die erneut merklich gegenüber jeglicher charakterlicher Beschreibung den Vorrang erhalten.

Einerseits mag man versucht sein, hierin eine Umkehrung des fragmentierenden Blicks zu erkennen, dem sonst Frauen ausgesetzt sind, wenn ihr Äußeres in einem männlich dominierten Diskurs des Begehrrens oder der Ablehnung bewertet wird (vgl. McAllister 395-403; Werner 363-69). Aber auch wenn hier tatsächlich eine Frau als Subjekt eines Blicks gezeigt wird, der sich die tradierten Objektifizierungsmechanismen aneignet und auf einen Mann anwendet, bleibt die Szene dennoch Teil des karikaturesken Charakterporträts der Komtesse Muschi und damit ambivalent. Ebner-Eschenbachs Subversion des fetischisierenden Blicks funktioniert in diesem Fall nicht durch eine Aneignung desselben durch eine Frauenfigur, sondern besteht aus einer Kritik am objektifizierenden und stereotypisierenden Sehmechanismus an sich. Der Umstand, dass Muschi am Ende der Passage erneut ihre Unentschlossenheit bezüglich der Heiratsmöglichkeit betont und diese deutlich als Konsequenz des Erscheinungsbildes des Grafen zu erkennen gibt, spricht hier Bände: kritischen Leserinnen und Lesern könnte dieses Abhängig-Machen einer zentralen Lebensentscheidung wie der Heirat vom Modegeschmack des potentiellen Partners als etwas nahezu Unmoralisches aufgefallen sein. Durch diese Überzeichnung der Oberflächlichkeit Muschis wirft Ebner-Eschenbach nicht nur ein schlechtes Licht auf das Wertesystem des österreichischen Adels, sondern rückt ebenso die Modezeitschriftenleserinnen und -lesern oft zugeschriebenen Sehgewohnheiten in den Fokus der Aufmerksamkeit. Denn auch die an Frauen gerichteten Illustrationen suggerierten eine Vorstellung von Identität, die sich über Kleidung definiert und als Konsequenz die Reduzierung eines Menschen auf den Modegeschmack plausibilisiert. Da die Novelle bekanntlich in diesen medialen Kontext eingebettet war, wird die negativ konnotierte Figur Komtesse Muschi so als Teil einer medienkritischen Auseinandersetzung mit den Darstellungsformen und etablierten Rezeptionshaltungen in der ›Frauen- und Modepresse‹ lesbar.

Die polemische Personenbeschreibung, die Muschi am Beginn des dritten Briefes liefert, mündet in einen Dialog der Briefschreiberin mit dem Grafen, in dem die Diskrepanz beider Dialogpartner hinsichtlich ihrer Einstellung zu Kleidung augenscheinlich wird. Während Muschi dem Grafen rät, sich Anzüge aus England und seidene Strümpfe zukommen zu lassen, und anmerkt, »daß ein schlecht angezogener Mann in der Welt unmöglich ist« (KM 166), reagiert Letzterer mit Unverständnis: »Himmel, ruft er, ›wenn es Kleider sind, die uns in der Welt möglich machen, wie hoch müssen wir den halten, der sie verfertigt!« (KM 166). Dieser unerwartete

⁷ Zu Kleidungsbeschreibungen in der Literatur und der Zeichenfunktion der Kleidung vgl. auch Venohr 63-70.

Lobpreis des Schneiderberufes verärgert Muschi, sodass sie seine Aussage schlicht als dumm klassifiziert und das Thema wechselt (KM 166).

Die Modezeitschriften verfolgten u.a. das Ziel, die Vorstellung, dass Kleidung einen entscheidenden gesellschaftlichen Wert darstelle, so weit zu ›naturalisieren‹ (vgl. Hall 95), dass sie als selbstverständlich wahrgenommen wird und keiner Erklärung mehr bedarf. Das Resultat dieser Bemühungen ist in Komtesse Muschi und ihrer Abwehrreaktion gegen das Unverständnis des Grafen versinnbildlicht. Während Ersterer den Wert der Kleidung als einen gesellschaftlich-symbolischen wahrnimmt, der vom eigentlichen Gegenstand abstrahiert ist, wendet sich Letzterer den ökonomischen Voraussetzungen und menschlichen Akteuren der Kleiderproduktion zu. Er rückt damit die Materialität der Kleidung, welche sonst hinter ihrem Zeichenwert, der in massenmedialen Bildern multipliziert und verbreitet wird, verschwindet, wieder ins Bewusstsein der Leserinnen und Leser (vgl. Perrot 7-14). Hier kündigt sich bereits die Funktion des Grafen als der Komtesse zunehmend entgegengesetzte Figur an, die die Bedeutungen und größeren Zusammenhänge hinter den visuell wahrnehmbaren Erscheinungen der Außenwelt fokussiert.

Als direkte Kontrastfigur zu Komtesse Muschi fungiert allerdings nicht der Graf, sondern die am Ende von Letzterem als Braut auserwählte Clara Aarheim. Dass das romantische Interesse des Grafen sich Clara und nicht Muschi zuwendet, verweist in aller Deutlichkeit auf die Schlüsselrolle Ersterer innerhalb des Textes. Dies betonte auch Ruxandra Loof, die in ihrer Dissertation dafür plädiert, Clara Aarheim, deren Name durch die Silbe »heim« auf Häuslichkeit verweise, als Sinnbild der auf häusliche und traditionell weiblich konnotierte Tätigkeiten beschränkten Frau zu betrachten, die ein Gegenmodell zur »Sportskomfeß« (KM 180) Muschi darstelle (vgl. Loof 2, 102-05). Claras angedeutete Vorliebe für das Lesen, Nähen und Stricken mache sie zur Repräsentantin eines konventionellen, patriarchal konstruierten Bildes von Weiblichkeit, das in den Modezeitschriften der Zeit dominierte und Frauen auf Passivität und Häuslichkeit festlegte (vgl. Loof 2). So stellt Ebner-Eschenbach also mit den Kontrastfiguren Clara und Muschi zwei Charaktere vor, die verschiedene Formen weiblicher ›Unmündigkeit‹ repräsentieren, die durch soziale Konventionen etabliert und institutionalisiert wurden. Obwohl sich die Figuren daher in kein klares Positiv-Negativ-Schema einordnen lassen, ist es dennoch Clara, welche vom Text letztlich als Sympathiefigur ausgewiesen wird (vgl. Rossbacher 375). Denn diese dürfte kritischen Leserinnen und Lesern zum einen als gebildeter und beherrschter als die Komtesse erschienen sein, zum anderen erinnert ihr Engagement in einer »Näh- und Strickschule« (KM 175) auch an die Forderungen von Möglichkeiten der gesellschaftlich produktiven öffentlichen Tätigkeit für Frauen, wie sie im Zuge der Frauenbewegung artikuliert wurden (vgl. Rossbacher 375-76). Im medialen Kontext der illustrierten Frauenzeitschriften betrachtet bleibt Komtesse Muschi letztlich, trotz Loofs durchaus richtiger Feststellung emanzipativer Tendenzen in der Figur, eine Parodie der Oberflächlichkeit und

Visualitätsfixierung im Adel und in den Massenmedien, deren Kritikpotential sich auch und gerade durch den Kontrast zu Clara entfaltet.

Der entscheidende Begriff, den Ebner-Eschenbach zur Charakterisierung Claras verwendet und der auch in *Komtesse Paula* eine Rolle spielt, ist ›Uneleganz‹. Laut Muschis Briefbericht bezeichnet die Mutter der vier Aarheim-Töchter Clara als »Meine unelegante Tochter« (KM 173) und als einen besonderen Vorzug Claras nennt der Graf den Umstand, dass Letztere »den Mut hat, unelegant zu sein« (KM 178). ›Eleganz‹ galt als eine Schlüsselkategorie sowohl in der Mode- und Modemagazinindustrie als auch in der Welt des Adels und wurde vornehmlich über die äußerlichen Merkmale einer Person definiert (vgl. Lohmeyer 59). Die Tatsache, dass die Novelle letztlich eine Figur, der explizit die Eigenschaft der Eleganz abgesprochen wird, zum positiven Gegenmodell zur ›verzogenen‹ Komtesse erhebt, verweist somit auch auf eine implizite Auseinandersetzung des Textes mit diesem sozialen und medialen Kontext.

Ein Blick zurück auf die Titelseite der *Illustrirten Frauen-Zeitung* vom 1. Oktober 1884, in der *Komtesse Paula* erschien, belegt die enorme Bedeutung der Eleganz als Schlagwort in diesem Zeitschriftengenre. Der einleitende Artikel mit dem Titel »Neue Moden« von Frieda von Lipperheide diskutiert den Unterschied zwischen den Kategorien ›modisch‹ und ›elegant‹, wobei Letztere deutlich den Vorzug erhält. Während Mode als eine wechselhafte Erscheinung auch zuweilen Unpraktisches oder Überladenes miteinschließe, erscheint die Eleganz als eine normative, ideale Größe: »Eleganz ist nichts Anderes als das Harmonische in der Zusammenstellung, in der Farbe und Kleidsamkeit der Toilette, durchdrungen von jenem gewissen Etwas, das sich schnell ohne Erklärung hinausfühlt, das aber ein Blick besser erläutert, als tausend Worte es vermögen« (von Lipperheide 145). Eleganz wird hier zum einen als ein dezidiert visuelles Phänomen begriffen, das sich über Worte nicht ausdrücken lässt, zum anderen als ein eher diffuses Qualitätsmerkmal, das jedem gelungenen Outfit innewohnen sollte.

Clara Aarheim in *Komtesse Muschi* allerdings gewinnt ihre Vorzüge gerade durch die Absenz jener Eleganz und deutet damit einen Gegenentwurf zum Wertesystem der ›Frauen- und Modepresse‹ an, der sich Motiven aus der Emanzipationsbewegung des aufstrebenden Bürgertums seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bedient. In dieser Zeit und in einer Gesellschaft, in der sich stärker als zuvor die Schrift- und Briefkultur durchzusetzen begann, strebten bürgerliche Intellektuelle wie Gellert oder Lessing nach einer Abgrenzung vom Adel als der bisher tonangebenden gesellschaftlichen Gruppe (vgl. Koschorke, *Körperströme* 15-20). Während sich das Bürgertum zunehmend das intensive Lesen und Schreiben als Kultur- und Kommunikationstechniken zu eigen machte, dominierte im Adel weiterhin eine »Kultur der körperlichen Exhibition« (Koschorke, *Körperströme* 16), in der das optische Erscheinungsbild und Konversationsgeschick ausschlaggebend waren (vgl. Koschorke, *Körperströme* 16, 154-62). Die Herausbildung der ›bürgerlichen Identität‹, so Albrecht

Koschorke, basierte allerdings gerade auf der Ablehnung jener Kultur der Körperlichkeit und visuellen Zurschaustellung und einer Hinwendung zu einem Modell von Intimkommunikation, das die Absenz jener Körperlichkeit und eine als tiefer empfundene Verständigung durch die Schrift, vornehmlich in Form von Briefkommunikation, verlangte (vgl. Koschorke, »Empfindsamkeit« 611). Gleichzeitig entwickelte sich, wie Edgar Landgraf im Anschluss an Niklas Luhmanns wegweisende Studie *Liebe als Passion* ausführt, ein bürgerlicher Diskurs über Authentizität, der ebenfalls als Reaktion auf die Erfahrung der als täuschend empfundenen, rhetorischen und körperlichen Verführungskunst, d.h. der sogenannten ›Galanterie‹, des Adels zu verstehen sei (vgl. Landgraf 30-41). Aufrichtigkeit und authentische Gefühle galten so zunehmend als weder durch körperliche Performanz noch Sprache allein kommunizierbar, sondern vor allem über das Medium der Schrift oder durch scheinbar unbewusste Gesten wie etwa das ›Erröten‹ (vgl. Koschorke, *Körperströme* 184), die es vermögen, wie Landgraf formuliert, »to communicate incommunicability« (Landgraf 34), das ›Unkommunizierbare zu kommunizieren‹.

Ebner-Eschenbachs medienkritischer Diskurs in den *Zwei Komtessen* greift zentrale Motive jener ›empfindsamen‹, vom Bürgertum dominierten Literaturepoche auf. Denn auch ihren Texten geht es letztlich um ein Hinterfragen von Verhaltens- und Kommunikationsmustern des Adels einerseits und der ›Frauen- und Modepresse‹ als eine mediale Umgebung, die als oberflächlich sowie körper- und bildfixiert wahrgenommen wurde, andererseits. Während sich die bürgerliche Intelligenz des 18. Jahrhunderts gegen die Galanterie des Adels auflehnte und die Eigenschaft ›galant‹ als eine negative, weil potenziell täuschende betrachtete, überträgt Ebner-Eschenbach diesen Ansatz auf die ›Eleganz‹ als medienkulturell etablierte Erscheinungsnorm. Clara Aarheim darf in *Komtesse Muschi* somit gerade deshalb den begehrten Grafen heiraten, eine gemeinnützige Näh- und Strickschule führen und alles in allem als positive Figur mit deutlich höherem Identifikationspotential als die Komtesse erscheinen, weil sie anders als Letztere nicht auf Körperlichkeit und das optische Erscheinungsbild fixiert ist.

Stattdessen entspricht ihr Verhalten den in der bürgerlich-empfindsamen Epoche ausgebildeten Normen weiblichen Betragens, welche den Einsatz des Körpers auf ein Minimum reduzieren. Clara wird von Muschi nicht nur als die ›unelegante‹ Tochter der Aarheims eingeführt, sondern zugleich dafür getadelt, dass sie die Gesellschaft »mit ihrer Maulsperre und ihrem ewigen Rotwerden« (KM 174) langweile. Beide hier genannten Verhaltensweisen verweisen aber auf den Authentizitätsdiskurs des 18. Jahrhunderts und lassen Clara als ideale Protagonistin eines bürgerlichen Trauerspiels erscheinen: sich der Gesellschaft und der Konversation entziehend, konzentriert sie sich auf ihre Innerlichkeit, die sich nur zuweilen in unbewussten körperlichen Reaktionen wie dem Erröten Ausdruck verleiht (vgl. Prokić 245-46). Jene ausgeprägte Innerlichkeit Claras konstituiert sich, in Anlehnung an die Empfindsamkeit, ebenfalls vornehmlich durch Lektüre. Dass le-

sen eine Beschäftigung darstellt, die Komtesse Muschi ferner nicht stehen könnte, wurde bereits angesprochen. Clara allerdings wird explizit mit Buchlektüre assoziiert, noch dazu in einer Szene, die sie unmittelbar mit der Komtesse kontrastiert. Letztere berichtet in ihrem fünften Brief davon, wie Clara sie für ihr Betragen gegenüber dem Grafen tadeln und ihr zudem »die Frivolität und die Lesescheu und die Denkscheu« (KM 175) zum Vorwurf macht. Als Reaktion und Rache macht sich die Komtesse sogleich daran, Clara zu zeichnen, »wie sie thront in ihrer Näh- und Strickschule, die sie sich zu Haus eingerichtet hat. Unter jedem Arm hat sie ein Buch und in einer Hand eine Rute und in der anderen einen Strumpf – ohne Zwicken« (KM 175). Diese Karikatur kursiert sodann im Salon und wird mit großer Belustigung aufgenommen.

Diese Szene dient nicht nur dazu, Clara als Leserin auszuweisen und sie damit in den Augen ebenfalls literaturreffinier Rezipientinnen und Rezipienten aufzuwerten. Sie verdeutlicht auch, dass Muschi zur Kommunikation ihrer Emotionen, abgesehen von den Briefen, mit Vorliebe auf bildliche Ausdrucksformen zurückgreift. Unfähig dazu, der Schelte Claras argumentativ zu begegnen und sich sprachlich Respekt zu verschaffen, kanalisiert sie ihre Frustration in ein diffamierendes Bild. Als Karikatur der, aus Sicht einiger kritischer Stimmen, ›typischen‹ Leserin von Modezeitschriften, deren ›Lektüre‹ sich auf das oberflächliche Betrachten von Bildmaterial beschränkt, wird Muschi selbst zur Zeichnerin einer Karikatur, die sich gegen ihr Gegenbild, die sozial engagierte, intellektuell ambitionierte Frau richtet. Indem der Text hier karikatureske Bildlichkeit und den empfindsam-bürgerlichen Lektürekult aufeinanderprallen lässt, verdeutlicht er in dieser Lesart auch seine medienreflexive Auseinandersetzung mit ›Frauen- und Modezeitschriften‹ als die weibliche Erfahrungswelt mitprägende Medien.

Auch das Ende der Novelle unterstreicht erneut jenen Kontrast zwischen Muschi und Clara, da es die Leserinnen und Leser nicht nur mit dem berühmten Ausspruch über die Schwierigkeiten des Lebens als »Sportskomteß« (KM 180) entlässt, sondern auch mit einem ›empfindsamen‹ Schlussbild. Die Briefschreiberin berichtet, wie Clara, nachdem der Graf seine Gefühle offenbarte, »zuerst nein gesagt hat aus Demut und Diskretion; und wie der Graf dann erst recht ins Zeug gegangen ist und geschworen hat, man könne überhaupt nur eine heiraten, die einen nicht nimmt« (KM 179). Das Spiel aus Ablehnung und erneutem Werben, das hier dargestellt wird und das beide Parteien offensichtlich als solches reflektieren, verweist erneut auf die bürgerliche Liebesrhetorik des 18. Jahrhunderts, die stark von den Schriften Rousseaus beeinflusst war. Denn dieser beschrieb etwa in *Emil* das Brautwerben als beiderseitig anerkanntes Spiel aus ›Angriff‹ und ›Verteidigung‹ (vgl. Rousseau 386–87). Der Abschied des Paares führt diese Motivik fort, wie Muschi berichtet: »Sie sind lang gestanden, Hand in Hand, und er hat sie angeschaut, als ob er sagen möchte: Verlaß dich nur auf mich, und sie hat in demselben Dialekt geantwortet: Unbedingt« (KM 180). Diese Form der schweigenden Verständigung

durch Blicke, deren Bedeutung die Briefschreiberin hier transkribiert, entspricht dem empfindsamen Ideal authentischer Gefühlsartikulation, die ohne Worte auskommt und über Gesten und Blicke das ›Unkommunizierbare kommuniziert‹ (vgl. Landgraf 34).

Das Schlusstableau präsentiert damit eine Subtilität in körperlichen Gesten, die Muschi fremd ist und daher ihr derbes Wesen noch deutlicher herausstellt. Insgesamt lässt sich die *Novellette aus Österreich* als Kritik an der von den Modezeitschriften mitetabilierten Fixierung auf das Optische in der Medienlandschaft und der Medienrezeption der Zeit lesen, die sich über die karikatureske Figur Komtesse Muschi artikuliert. Diese repräsentiert zwar ein unkonventionelles und damit subversives Bild körperlich aktiver Weiblichkeit, wie Loof argumentiert (vgl. Loof 173–78), dürfte aber einer lektüreaffinen und intellektuell ambitionierten Leserschaft primär als abschreckendes Beispiel einer adligen Frau erschienen sein, deren Bildungshorizont und Wahrnehmungsweise derart eingeschränkt sind, dass sie sich in kindlichen Spielen und moralisch fragwürdigen Wertvorstellungen verliert. Auch wenn Clara Aarheim ein auf den patriarchalisch-bürgerlichen Konventionen basierendes, passives Weiblichkeitsmodell vorstellt, fungiert sie dennoch als Kontrastfigur zu Muschi, die soziales Engagement mit intellektuellen Ambitionen und einer Vermeidung von Selbstobjektifizierung durch die Zurschaustellung optischer Reize verbindet. Das in ihr personifizierte ›Lob der Uneleganz‹, das ebenfalls mit Ebner-Eschenbachs persönlicher Haltung zum Visuellen korrespondiert, findet sich in der zweiten Komtessen-Novelle, *Komtesse Paula*, in noch deutlicherer Form artikuliert und zum Oppositionsgestus gegen die ›Mode- und Frauenpresse‹ ausgearbeitet.

Denn Komtesse Paula nutzt den Begriff der Eleganz sowie ihr Gegenteil häufig, um die ›höhere Gesellschaft‹ und jene, die aus ihr ausgeschlossen sind, zu charakterisieren (KP 181, 211; vgl. Loof 177). Bezeichnend ist dabei, dass sie den Begriff der ›Uneleganz‹ zur Beschreibung von sich selbst sowie ihrem Geliebten, Baron Schwarzburg, vorbehalten hat (KP 181, 211). Im Anschluss an die bereits in *Komtesse Muschi* entwickelte Motivik geschieht damit in der zweiten Novelle eine noch entschiedenere Parteinaahme für die optische ›Unscheinbarkeit‹, die im Kontrast zur prunkvollen Repräsentationskultur des Adels steht, die wiederum auf die Darstellungskonventionen der Modezeitschriften verweist. Hier ist es die Protagonistin selbst, die sich um Äußeres wenig bekümmert, und folgerichtig erscheint diese auch als Sympatheträgerin, welche die moralische Botschaft des Textes selbst verkörpert, anstatt sie wie Komtesse Muschi nur im überzeichneten Kontrast herauszustellen (vgl. Lohmeyer 72).

Denn wie bereits angesprochen verbindet Paula die Ablehnung starrer höfischer Normvorstellungen mit einem enormen Bildungsverlangen, wodurch sie als Gegenbild der ersten Komtesse erscheint. Als Erzählerin der Novelle bzw. der Memoiren etabliert sie eine textinterne Logik, nach der Figuren, die auf Äußerlichkei-

ten und materielle Werte fixiert sind, in ein negatives Licht gestellt werden, während optische Erscheinungen für tugendhafte Charaktere wenig Bedeutung haben. Dies beginnt in der anfänglichen Schlüsselszene, die den Beginn von Paulas Lektüreambitionen markiert. Fast schon scherzend bemerkt sie, dass sie ihren Zugang zu Büchern fast ausschließlich den »unwiderstehliche[n] Illustrationen« (KP 189) auf den Einbänden derselben verdankt, da ihr Vater sich nur aus Faszination für die bildlichen Reize dazu entschloss, Lesestoff für die Tochter anzuschaffen. Während das primäre Interesse des Vaters dem Bildlichen gilt, gelingt es Paula allerdings so gleich, tiefer in die Bedeutung der Texte einzudringen. »Ich hatte mich nur für ein Bilderbuch bedankt, und welcher Schatz war in meinen Besitz gekommen!« (KP 190), resümiert sie euphorisch, wenn sie in der Lektüre des *Don Quijotes* eine nie gekannte Begeisterungsfähigkeit findet. So assoziiert der Text den Vater, der auch als Repräsentant der ›alten Ordnung‹ innerhalb der Adelswelt fungiert, explizit mit einer Form von Medienrezeption, die beim Visuellen stehenbleibt und sprachlich vermittelten ›Sinn‹ nicht erfassst, während die Tochter, die nach Veränderung und Selbstverwirklichung ungeachtet ihres Geschlechts strebt, der verstehenden Lektüre fähig ist. Die in die Novelle eingeschriebene Medien- und Genderkritik bedient sich somit ebenfalls einer Visualitätsmotivik.

Bereits früh im Text wird deutlich, dass Paula sich nicht in die auf Äußerlichkeiten bedachte Repräsentationskultur ihres Umfelds einzufügen weiß. Die Briefschreiberin berichtet von einer Kindheitsepisode, in der sie versucht, ihrer Mutter mit Hilfe von Kleidung zu gefallen. »Mama freute sich immer, um so mehr, je hübscher ich angezogen war. Ich bemerkte, daß sie mich am liebsten hatte, wenn ich mein grauses, mit Pelz verbrämtes Sammetkleidchen trug« (KP 185), stellt Paula rückblickend fest. Zur Krise kommt es allerdings, als die junge Komtesse trotz des beginnenden Frühlings darauf besteht, das »Sammetkleidchen« weiterhin zu tragen. Denn als sie auf diese Weise unpassend gekleidet und nach einer Streitigkeit mit Gleichaltrigen in den Armen der Mutter Trost sucht, weist diese sie nur verärgert zurück und stellt ihre Gouvernante zur Rede, warum Paula nicht ihre »neue Frühlingstoilette« (KP 186) trage. Wie bereits Loof erläutert, ist diese Szene zum einen für die vom Text angestrebte Darstellung der »gender and class dynamics« (Loof 213) des 19. Jahrhunderts entscheidend, da sie aufzeigt, wie aristokratische Frauen zu dieser Zeit in die Rolle eines »ornamental object« (Loof 213; vgl. Perrot 35) gedrängt wurden, dem die Aufgabe der Repräsentation von Reichtum und sozialem Status über das Zeichensystem der Kleidung zufiel (vgl. Loof 213). Zum anderen zeigt diese Episode Paulas fehlende Anpassungsgabe an diese Repräsentationskultur: »Paula fails to navigate the fashion codes of her time appropriately« (Loof 212), wie Loof feststellt, da sie das ›Aus-der-Mode-kommen‹ des ›Sammetkleidchens‹ aus der Wintersaison im Frühling nicht vorherseht und so Gefahr läuft, ihre Familie zu blamieren. Indem der Text somit die Macht der Mode über die Sozialbeziehungen im wohlhabenden gesellschaftlichen Milieu the-

matisiert, nimmt er nicht zuletzt in kritischer Form auf die Modezeitschrift als seine Publikationsumgebung Bezug, die ebenfalls die gesellschaftliche Signifikanz der Mode betonte.

Zahlreiche Figuren des Textes werden zum Gegenstand von Paulas Kritik an einer Sozialformation, die Aussehen, Kleidung und Objekte als Zentrum ihres Da-seins zu begreifen scheint. Über ihre Freundin Dora berichtet sie etwa in beinahe sarkastischem Ton: »Sie sah in ihrem weißen Gazekleide und mit ihrer hübschen Figur so allerliebst aus wie ein allerliebstes Meißener Porzellanfigürchen« (KP 206), um dieses Erscheinungsbild sogleich mit Doras Hochmut und ihrer Scheinbildung zu kontrastieren. Intelligenz und jene Eleganz, welche die Adelswelt verlangt, sind in Paulas Memoiren als zwei entgegengesetzte Pole konzipiert. Zudem stellt Doras Beschreibung als Porzellanfigur eine buchstäbliche Objektifizierung derselben dar und spielt damit auf die Tendenz der (Selbst-)Objektifizierung der Frau als Gegenstand männlicher Betrachtung und als Repräsentationsobjekt an, wie sie sowohl in Adelskreisen (und dem gehobenen Bürgertum) als auch in der Modepresse vorherrschte.

Aber auch männliche Figuren erscheinen in einem negativen Licht, wenn sie oberflächlichen Wünschen und Wertvorstellungen nachgehen. Ein Feindbild Paulas ist dabei vor allem der Ehemann ihrer Schwester, der das weit verbreitete Streben nach Besitz und äußerer Schönheit repräsentiert und auf sprachlich-intellektueller Ebene vollkommen unfähig scheint: »Er ist ein langer, kalter, stolzer Mann, der kaum zwanzig Worte spricht an seinen geschwätzigen Tagen. Woran er wirklich Freude hat, das möchte ich wissen. Zu zeigen vermag er nur einiges Interesse für sein Palais, seine Equipagen, die Livreen seiner Leute und die Toiletten seiner Frau« (KP 191). Später ergänzt die Schwester selbst: »Er hat keinen Sinn für die Großmut, keinen für das Schöne, außer [...] wenn es ihm etwa in Gestalt eines alten Schrankes begegnet oder eines Sporns, den ein Ritter vielleicht bei der Plünderung eines reisenden Kaufmanns, vor vierhundert Jahren verloren« (KP 218). Ähnlich wie für die Modezeitschriften sind Kleidung und Objekte auch für den Mann der Schwester das Zentrum seines Interesses. Dass dieser allerdings lediglich Repräsentant eines größeren Trends ist, wird deutlich, wenn sich Paula über die »Gleichartigkeit« (KP 192) aller Menschen dieses Schlages beschwert. Auch der ihr von den Eltern zugesetzte Graf T. vermag nicht, aus der Masse herauszustechen:

Er sprach immer von sich, seiner Lebensweise, seinen Gewohnheiten, seinen Liebhabereien. [...] Er beschrieb uns ausführlich seinen alten Stammsitz, die Einrichtung der Zimmer, die Ausschmückung der Hallen und der Gänge. Weniger erfuhren wir von der Gegend, in der seine Güter lagen; und von den Menschen, die dort lebten, eigentlich nichts. (KP 196)

Mit seiner Ich-Fixierung und seiner Unfähigkeit, ein Gespräch auf andere Themen zu lenken als »Waffenhallen und antike Einrichtungen« (KP 211), verstärkt auch der Graf Paulas Frustration mit den herrschenden Verhältnissen in ihrer sozialen Schicht. Der Objekt-, Besitz- und Dekorationsfetisch, den illustrierte Zeitschriften zu dieser Zeit auch über die Adelswelt hinaus begünstigten und kollektiv einübten, disqualifizierte den Grafen in Paulas Augen als möglichen Heiratskandidaten und markiert diesen als Kontrastfigur zu einem anderen Liebhaber, der den von der Komtesse vertretenen Werten besser entspricht.

Denn Baron Schwarzbürg von Livland, dem sich Paulas Interesse sodann zuwendet, entspricht dem zuvor ausgearbeiteten Charakterbild adliger Männer keineswegs. Sein Interesse gilt weder Geld noch Prunkobjekten oder aufwendiger Kleidung, sondern ideeller Werte wie Rechtschaffenheit und Treue. Detailliert beschreibt Paula ihre erste Begegnung mit dem Baron und verbleibt dabei ebenso in der von ihr etablierten Logik, nach der optische Unscheinbarkeit stets mit inneren Tugenden einhergeht: »der Reiter konnte auf den ersten Blick nicht gefallen. Zum Glück für ihn wird es wohl niemand bei einem Blick in dieses merkwürdige Antlitz bewenden lassen. [...] Was aber an nichts mahnte und mit nichts verglichen werden konnte als mit ihm selbst, das war der lebhafte und sympathische Geist, der aus den Augen funkelte« (KP 201). Signifikant ist hier, wie die Erzählerin darauf besteht, dass sich die Qualitäten Schwarzbürgs erst auf den zweiten Blick offenbaren. Ihr späterer Verlobter sei von keiner oberflächlichen Schönheit gekennzeichnet und oberflächliche Blicke erkennen seine Vorzüge nicht. Nur eine tiefere Betrachtung, ein Einfühlen, das durch die Augen die Größe seines Geistes wahrnimmt, könne ihn als den erkennen, der er sei. Ähnlich wie bei der »uneleganten« Paula oder Clara Aarheim in *Komtesse Muschi* korreliere die Abwesenheit optischer Reize zudem mit Intelligenz: »Das Gehirn, habe ich einmal gelesen, baut sich selbst sein Haus, und das seine hatte sich eine Kuppel gewölbt« (KP 201), bemerkt Paula schon im nächsten Absatz.

So setzt *Komtesse Paula* eben jene Motivik des ›Nicht-Visuellen‹ fort, die bereits in der ersten Komtessen-Novelle u.a. als Kritik an den als oberflächlich empfundenen Darstellungs- und Rezeptionsmustern von Modezeitschriften zur Geltung kam. Und ebenso wie in *Komtesse Muschi* wird zwischen Paula und Schwarzbürg eine Form der Intimkommunikation sichtbar, die an die Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts angelehnt ist und als Gegenbild zur Körper- und Repräsentationskultur des Adels fungiert. Die Beziehung der beiden ›uneleganten‹ Liebenden beginnt über den mündlichen Dialog: anders als mit dem Grafen T., der zu wechselseitigem Austausch kaum fähig ist, findet Paula mit Schwarzbürg einen Gesprächspartner, der ihr ebenbürtig ist. »Wir begrüßten einander wie Freunde, die ihren Bund längst geschlossen haben, und unser erstes Begegnen war ein Wiedersehen« (KP 207-08), resümiert sie in den Memoiren und behauptet damit eine an Motive der Empfindsamkeit und Romantik erinnernde Verbundenheit, die über die Grenzen

von Raum und Zeit hinweg besteht. Die sich sodann entwickelnde Liebesbeziehung basiert u.a. darauf, dass sich die beiden Liebenden als »Gesinnungsgenossen« (KP 233) identifizieren und steht damit im Kontrast zur im Adel üblichen Praxis der Partnerwahl aufgrund von Standesdünkeln oder ökonomischem Kalkül.

Paulas Eltern bewilligen zuletzt die Liebesheirat, allerdings unter der Bedingung eines Aufschubs von drei Jahren, um die Wahrhaftigkeit der Gefühle unter Beweis zu stellen. Damit schaffen sie aber genau die Voraussetzungen, unter denen sich die empfindsame Liebe am besten artikulieren kann. Denn nicht in der direkten Interaktion, sondern gerade in der Vermeidung tatsächlicher Begegnungen und im alleinigen Rückgriff auf schriftliche Kommunikation kann im Verständnis der Empfindsamkeit ein wahrer Austausch zwischen Seelenverwandten stattfinden, wie Albrecht Koschorke erläutert:

Denn Schriftlichkeit schafft allein auf Grund ihrer medialen Struktur exakt jene Bedingungen, aus denen auf semantischer Ebene die Fetische der Empfindsamkeit hervorgehen: Distanz, die Nähe suggeriert und eine Sprache der Distanzlosigkeit freigibt; Abschneidung des Körpers, die durch ungehinderte Zusammenkunft der Geister abgegolten wird; Abstreifung des Äußerlichen, die es ermöglicht, daß die hüllenlosen Innerlichkeiten ineinanderfließen. (Koschorke, »Empfindsamkeit« 611)

Paulas entzückte Frage, »Finden Sie nicht auch, warten, aufeinander warten – ist das nicht himmlisch?« (KP 235), artikuliert jenes empfindsame Glück, das für sie aus der Vermeidung körperlicher Interaktion erwächst. Und nicht umsonst endet der Text mit dem wohlmeinenden »Well, do whatever you like« (KP 236) des Vaters, der damit bejahend auf die Frage antwortet, ob es den Liebenden denn erlaubt sei, sich gegenseitig Briefe zu schreiben. Denn gemäß des empfindsamen ›Schriftfetischismus‹ werden von nun an Briefe die Medien sein, durch die die ›Seelen der Verlobten kommunizieren (vgl. Prokić 245-46). Paulas Bemerkung am Beginn des Novellen-Epilogs, dass »das Tagebuch sich in eine Korrespondenz verwandeln [wird], deren Inhalt das ewige Geheimnis zweier Menschen bleiben muß« (KP 234), kündigt dies bereits an und hebt die Bedeutung des Schlusses für den Gesamttext hervor. In Anlehnung an den empfindsamen Liebesdiskurs, der Körperlichkeit und Äußerlichkeiten tendenziell ablehnte (vgl. Koschorke, »Empfindsamkeit« 611), schafft Ebner-Eschenbach ein Schlussbild, das sich noch einmal entschieden gegen die Mechanismen der visuellen Objektivierung richtet, die auf dem aristokratischen Heiratsmarkt ebenso vorherrschten wie in den zahlreichen Illustrationen der ›Frauen- und Modemagazine‹.

Auch wenn Visualität und Äußerliches in der Beziehung zwischen den Liebenden damit bewusst als verhältnismäßig unbedeutend gekennzeichnet sind, bleibt es ein entscheidendes Detail, dass Schwarzburg sich vor allem durch seine Augen, aus denen laut Paula »der lebhafte und sympathische Geist« (KP 201) funkele,

auszeichnet. Blicke und der Zustand der Augen spielen eine auffallend große Rolle im Text und werden vornehmlich bei der Charakterisierung von Personen und Zuständen erwähnt. Besonders als Metapher für den Bildungshorizont findet die Blick-Motivik Verwendung. So bemerkt Paula etwa in ihrem Streit mit der als »Porzellanfigürchen« beschriebenen Freundin Dora, nachdem diese ihr vorwirft, trotz ihres gelehrten Habitus nie einen Gelehrten gesehen zu haben: »Wir alle zusammen nicht, weil sie in unsere Salons gar nicht kommen, sich's gar nicht verlangen. Aber so etwas kannst du dir nicht vorstellen. Du willst immer einen Weltblick haben und hast einen kleinwinzigen Blick, der nicht über den Salon hinausreicht« (KP 205). Sehfähigkeit wird hier im übertragenen Sinne mit Bildung und Weltgewandtheit gleichgesetzt, sodass Paula in dieser Passage letztlich Doras Unfähigkeit, über die Grenzen der Adelswelt hinauszudenken, bloßstellt. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass der im Text stattfindende Diskurs über Bildung und Selbstbestimmung für Frauen ebenfalls optisch codiert ist und mit Metaphern arbeitet, welche auf die enge Verknüpfung von Visualität bzw. Sehen und Macht hinweisen, die u.a. in der feministischen, poststrukturalistischen und postkolonialen Medien- und Kulturwissenschaft identifiziert wurde (vgl. Mulvey; Foucault 251-92; Beardsell 1-19). Emanzipation und Selbstbestimmung sind, in dieser Metaphorik ausgedrückt, nur möglich, wenn die Frau, statt wie etwa in den Modezeitschriften *Objekt* fetischisierender Blicke zu sein, selbst zum Subjekt eines Blickes wird, der seinerseits Macht ausüben kann. Dass Doras Blick als ein »kleinwinziger« beschrieben wird, deutet so auch darauf hin, dass diese sich im Verständnis Paulas nicht aus der von den Genderkonventionen auferlegten ›Unmündigkeit‹ befreien konnte.

Entscheidend wird dieser geschlechterpolitisch aufgeladene Diskurs über das ›Sehen‹ vor allem in der Auseinandersetzung zwischen Paulas Eltern und ihrer Schwester Elisabeth über die ›standesgerechte‹ Ehe. Mit Bestimmtheit führt Elisabeth hier aus:

»Die Liebe, die in der Ehe von selbst hätte kommen und mich hätte einhüllen sollen in selige Blindheit, in glücklichen Trug, sie kam nicht. Mein Herz blieb kalt, meine Augen blieben hell, und mit diesen hellen Augen sah ich meinen rechtschaffenen, wohlerzogenen Mann durch und durch...« Sie lachte kurz und herb:
 »Es war kein begeisternder Anblick!« (KP 217-18)

Die Ehe, vor allem wenn sie aus anderen Gründen als der wechselseitigen Liebe geschlossen wurde, wird hier als patriarchalische Institution ausgestellt, die Frauen in eine »selige Blindheit«, d.h. einen Zustand versetze, in dem die Bevormundung und Entmachtung, die diese erfahren, nicht mehr als solche reflektiert werden können. ›Blindheit‹ als optische Metapher steht dabei nicht nur für das Fehlen eines selbstreflexiven Bewusstseins, das Missstände erkennt, sondern auch symbolisch für die Unfähigkeit, Subjekt eines Blickes zu sein, wodurch nur das Angeschaut-Werden, also jener Zustand der visuellen Objektifizierung als Alternative verbleibt,

in den Frauen als »ornamental object« (Perrot 35) sowohl in der ›höheren Gesellschaft‹ als auch in der illustrierten Presse versetzt waren.

Durch ihre ›hellen Augen‹, die sie zudem mit ihrer Schwester Paula gemeinsam hat (vgl. Rose 132), bleibt Elisabeth allerdings dieser Zustand erspart und es gelingt ihr, sich ein kritisches Bewusstsein im und über den Zustand der Ehe zu bewahren. Sie kann damit vom *Objekt* zum *Subjekt* des Blickes werden und diesen analytisch gegen ihren Ehemann richten. Auch wenn ihr letztlich ein Ausbrechen aus der Ehe versagt ist, gewinnt sie durch diese in optischen Metaphern ausgedrückte Emanzipation dennoch jene diskursive Macht, die sie zum Überzeugen der Eltern befähigt, sodass Paula von einem ähnlichen Schicksal verschont bleibt. Auch in der zweiten Komtessen-Novelle spielt diese Motivik des Sehens eine Rolle. Denn wie bereits Rose bemerkt, verweist auch der Name Claras aus *Komtesse Muschi* auf jene Fähigkeit des ›klaren Sehens‹, die in beiden Texten ein Emanzipationsmoment markiert (vgl. Rose 132). Folgerichtig ist es gerade jener Mangel an ›Einsicht‹ in ihr Umfeld und ihre eigene Situation, der eine Weiterentwicklung von Komtesse Muschi verhindert (vgl. Rose 132). Im Gegensatz zu Paula, Elisabeth und Clara verbleibt Muschi so in der Objektposition, die ein Ausbrechen aus der ›Unmündigkeit‹ nicht zulässt.

Alles in allem zielt der in der Novelle *Komtesse Paula* stattfindende Visualitätsdiskurs also u.a. darauf ab, die Möglichkeit eines Neudenkens von Geschlechterverhältnissen durch die Umkehr und Infragestellung von Blick- und Betrachtungsverhältnissen in das Bewusstsein der Leserinnen und Leser zu rufen. Die Bestrebung der Frauen des Textes, sich die ›Stärke der Augen‹ zu bewahren und einen ›Weitblick‹ durch Bildung zu erlangen, ist Zeichen eines Wunsches nach dem Aufbrechen von Subjekt-Objekt-Hierarchien, die in der patriarchalischen Gesellschaft vorherrschten und von Massenmedien wie illustrierten Zeitschriften weiter gefestigt wurden. Während die Weiblichkeit konstruktion Letzterer auf der Zurschaustellung von Kleidung und Prunkobjekten sowie weiblicher Körper basierte, entwirft die Novelle ein Modell weiblicher Identität, das auf die Reduzierung von Körperllichkeit und optischer Reize zugunsten intellektueller Qualitäten abzielt und so eine Vermeidung von Objektifizierung und Stereotypisierung anstrebt. Komtesse Paula ebenso wie Clara als Identifikationsfigur in *Komtesse Muschi* sind ›unelegant‹, schöpfen aber aus der Absage an die ›Körper- und Objektkultur‹ und Hinwendung zur ›Schrift- und Lektürekultur‹ Kraft zur Selbstbestimmung und persönlichen Erfolg. In einer medialen Umgebung wie den ›Mode- und Frauenzeitschriften‹, die in Bild und Text tradierte Geschlechterideologien perpetuierten, entwickelten Ebner-Eschenbachs Texte Strategien des *writing back*, die sich mit eben diesen Darstellungskonventionen der Medienlandschaft kritisch auseinandersetzen (vgl. Loof 17).

5.4 Realismus - Idealismus

Als ein zentrales Merkmal realistischer Texte, die sich in medienreflexiver Form mit der Zeitschriftenpresse und der visuellen Kultur ihrer Zeit auseinandersetzen, hat diese Studie u.a. ihr Hinterfragen der eigenen Wirklichkeitskonstruktion, d.h. auch des eigenen Konzepts von ›Realismus‹ in Relation zu anderen medialen Realitätsmodellen, identifiziert. Die *Zwei Komtessen* demonstrieren, wie oben nachgewiesen, derartige Reflexionsleistungen vornehmlich durch eine kritische Auseinandersetzung mit Geschlechterrollenbildern und Darstellungskonventionen, die für die »Realität der Massenmedien« (vgl. Luhmann *Realität*) der damaligen Zeit charakteristisch waren. Darüber hinaus finden sich in den Novellen allerdings auch direkte Bezugnahmen auf konkurrierende Modelle der Realitätskonstruktion und -wahrnehmung, die sich zumeist in der Formulierung einer Realismus-Idealismus-Dichotomie manifestieren. Neben einer primär philosophischen Auseinandersetzung ist darin ebenso eine Diskussion zu erkennen, die letztlich Implikationen für literarische Darstellungsprinzipien bereithält und damit auch poetologischer Natur ist. In den Novellen geschieht damit eine implizite Selbstreflexion der eigenen Darstellungsprinzipien, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Programmatik des poetischen Realismus. Einem selbst- und medienreflexiven »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8-11) gehören die beiden Texte damit in mehrfachem Sinne an.

Obwohl der poetische Realismus nie eine grundlegende und allgemein gültige Programmatik hervorgebracht hat, finden sich in den verstreuten essayistischen Aussagen seiner maßgeblichen Theoretiker Hinweise auf eine Selbstdefinition der literarischen Strömung, die über eine doppelte Abgrenzungsbewegung funktioniert. Zum einen sollte eine fotografisch genaue Abbildung aller Aspekte der Realität, wie sie etwa dem Naturalismus zugeschrieben wurde, vermieden werden (vgl. Stockinger, *Realismus* 11). Zum anderen sollte die Literatur sich davor hüten, in einen Idealismus zu verfallen, der sich von der Basis der empirisch erfahrbaren Realität allzu sehr entfernt (vgl. Eisele 40-45). Grundsatz des poetischen Realismus war stattdessen ein epistemologisches Modell von Kunst, nach dem das in der empirischen Realität verborgene ›Wahre‹ im Kunstwerk zur Anschauung gebracht werden kann (vgl. Eisele 39-46). Da dem Künstler bzw. der Künstlerin dabei die Aufgabe der Trennung des ›Wesentlichen‹ vom ›Zufälligen‹ in der Realität zukam, resultierte dieses literarische Programm zunächst im sogenannten ›Verklärungsstil und in letzter Konsequenz in einer Kunst, die das ›Wesentliche‹ zunehmend nur noch in sich selbst sah, d.h. dem »l'art pour l'art« (vgl. Eisele 40, 46).

Aufgrund dieser Grundausrichtung pendelte der poetische Realismus sozusagen beständig zwischen den Polen des *Realismus* und des *Idealismus*. Als poetologische, philosophische und ethische Kategorien finden diese beiden Begriffe ebenso in den *Zwei Komtessen* Erwähnung und werden auf direkte und indirekte Weise dis-

kutiert. Am prominentesten treten diese Debatten in *Komtesse Paula* zutage, vornehmlich in Bezug auf die Protagonisten Paula und Benno von Schwarzbürg. Der Text nutzt die Kategorien des Idealismus und des Realismus, um die Sonderstellung der beiden inmitten einer andersdenkenden Gesellschaft zu markieren. Deutlich wird dies in ihrer ersten Unterhaltung, in der Schwarzbürg seine Beweggründe dafür, einst einen verlustreichen juristischen Prozess gegen sich selbst geführt zu haben, folgendermaßen erklärt:

»[...] [W]ir tun nicht mehr als das einfach Rechte, wenn wir das Recht auch auf Kosten des eigenen Vorteils verteidigen.« »Ist denn das nicht natürlich?« »Nein natürlich ist der Egoismus. Und er wird jetzt sehr geschätzt. Sie können in jedem Zeitungsblatte kleine Exkurse zu seinen Gunsten und zu denen seines Verwandten, des ›gesunden Realismus‹ lesen. Das Zeitalter der Humanität bekämpft – was unglaublich ergötzlich ist – den Idealismus und nennt jede etwas weit getriebene Selbstverleugnung, diese Basis und Bedingung der Humanität, krankhaft und sentimental ...«. (KP 210)

›Realismus‹ erscheint hier als Synonym für den Egoismus einer Zeit, die ökonomischen Gewinn mehr schätzt als moralisches Handeln. Idealismus wird hingegen als Synonym für Selbstlosigkeit verwendet und charakterisiert eine Geisteshaltung, die der Welt der harten ökonomischen Realität unverständlich ist, jedoch als Basis von Humanität begriffen wird. Signifikant ist hier zudem, dass es gerade »Zeitungsbücher« sind, die als Fürsprecher dieses »gesunden Realismus« (KP 210) identifiziert werden. Denn bedenkt man, dass die Novelle selbst in einer Journalpublikation erschien, ist darin eine Anspielung auf die Presse dieser Zeit, zu der sowohl die Modezeitschriften als auch jene erwähnten »Zeitungsbücher«, d.h. Zeitungen, gehörten, zu erkennen. Aus der Perspektive Ebner-Eschenbachs mag auch in der *Illustrierten Frauen-Zeitung* jener ökonomische ›Realismus‹ vorgeherrscht haben, der hier kritisiert wird, da die Modezeitschrift durch und durch auf Warenpräsentation und Kommerz ausgerichtet war. Davon zeugten nicht zuletzt die zahlreichen Werbeanzeigen am Ende jeder Ausgabe.

Wenn Schwarzbürg hier also Realismus mit Egoismus und ökonomischem Kalkül gleichsetzt und sich dabei auf eine massenmediale Öffentlichkeit bezieht, demonstriert dies auch, dass der Text seine mediale Kontextualisierung reflektiert. Ein weiterer Aspekt dieses Diskurses ist ebenfalls der bereits beschriebene ›Objekt- und Warenfetisch‹ der männlichen Mitglieder des Adels in *Komtesse Paula*. Denn dieser ist nicht nur verbunden mit der laut Schwarzbürg um sich greifenden Weltanschauung des »gesunden Realismus« (KP 210), sondern erinnert auch an die exzessive bildliche Zurschaustellung von Wertgegenständen in illustrierten Zeitschriften. Die periodische Presse und die Adelskultur werden damit als Teil einer prosaischen, von Egoismus beherrschten Welt gekennzeichnet. Die daraus resultierende assoziative Verknüpfung von ›Objektfetisch‹ und Realismus verweist

zudem auf die Darstellungsprinzipien fröhrealistischer Texte in der Tradition von Stifters *Nachsommer*, die mit detaillierten Beschreibungen und Visualisierungen arbeiteten und damit die Objekte, d.h. den unbelebten Teil der Natur, anstatt menschlicher Schicksale und Beziehungen in den Mittelpunkt stellten (vgl. Begegnung »Ding und Fetisch«). Ein anderer möglicher Bezugspunkt dieser Kritik sind selbstredend der Naturalismus und seine Fixierung auf die empirisch fassbare ›Welt der Dinge‹ (vgl. Meyer).

Es wäre allerdings voreilig, in diesem Diskurs eine einseitige Hinwendung des Textes zum Idealismus und eine Abgrenzung vom ›Prosaischen‹ zu vermuten. Die Forschung zu Ebner-Eschenbachs Poetologie hat mehrfach nachgewiesen, dass ihre Werke stets um ein Gleichgewicht zwischen Realismus und Idealismus bemüht waren und damit durchaus an der für den poetischen Realismus typischen doppelten Abgrenzung von der Romantik einerseits und dem Naturalismus andererseits partizipierten (vgl. Anton 3-12). Ihre Texte zeigen zudem die Tendenz, Realitätskonstruktionen auf ihre Rahmenbedingungen zu befragen, wie der Medien- und Geschlechterdiskurs in *Komtesse Paula* belegt. So ist auch die Realismus-Idealismus-Dichotomie des Textes durchaus komplex und ambivalent gestaltet, obwohl die Verhältnisse zunächst klar scheinen: als »Idealisten« bezeichnet sich das glückliche Liebespaar Schwarzburg und Paula am Ende und betont so noch einmal die im Text etablierte Funktion des Begriffs als Synonym für einen selbstlosen, moralisch guten Menschen (KP 232). Indem der Vater sich durch seine Aussage, »ich bin kein Idealist, ich kenne die Menschen« (KP 233), noch einmal explizit von dieser Haltung abgrenzt, wird das ›Ideale‹ weiterhin außerhalb des traditionellen Adelsmilieus verortet. Schwarzburgs ungläubige Frage, »Soll mir der wirklich begegnen, ein Idealist, in Ihrem Kreise?« (KP 232), markiert Paulas moralische Integrität ebenso als Ausnahmeherrscheinung in der auf Besitz und Ansehen fixierten Adelswelt.

Da das Paar letztlich einen Sieg über die Eltern davonträgt, feiert die Novelle also einerseits den Idealismus, d.h. den Triumph moralisch ›guter‹ Kräfte in einer Zeit sozialer Kälte und Ökonomisierung. Als poetologische und medienkritische Selbstreflexion betrachtet, erklärt der Text mit dieser idealistischen Botschaft die Literatur zur ›moralisierenden‹ Kraft in einer als kaltherzig empfundenen Welt, womit auch die illustrierten Zeitschriften als mediale Umgebung gemeint sind. Literarische Beiträge, so die Schlussfolgerung, können jene Humanität wieder in den Vordergrund rücken, die im Objektfetisch des Journals verlorenzugehen droht. Allerdings wird jener idealistische Schluss auch in mehrreli Hinsicht infrage gestellt und unter ambivalente Vorzeichen gesetzt. Denn zum einen wird anhand der anhaltenden Unglückssituation der Schwester Elisabeth und der trotz allem kaum geschwächten Autorität der Eltern deutlich, dass es sich bei Paulas Sieg primär um einen Erfolg auf persönlicher Ebene handelt, der allerdings das System, d.h. die gesellschaftlichen Konventionen, unberührt lässt (vgl. Rose 129). Der Text zeigt

die Möglichkeit von individuellen Lösungen, allerdings keine Perspektive einer tatsächlichen Besserung der Verhältnisse.

Zum anderen steht der Idealismus des Textes, den vornehmlich Benno von Schwarzbürg verkörpert, von Beginn an aufgrund eben dieser Figur auf wackeligen Füßen. Denn diese wird mehrfach durchaus direkt mit einer weiteren fiktiven Figur assoziiert: Cervantes' Don Quijote. Dieser ist seit Beginn ihrer Lektürebegeisterung Gegenstand von Paulas Bewunderung, wie sie etwa zu verstehen gibt, als sie es als ihre persönliche Glücksvorstellung beschreibt, »dereinst einem Don Quijote im Leben zu begegnen und seine Frau zu werden« (KP 190). Einen wahrhaftigen Don Quijote findet Paula sodann in Benno von Schwarzbürg. Denn nicht nur seine äußere Erscheinung erinnert sie »an die Porträts der spanischen Edelleute aus dem 17. Jahrhundert« (KP 201), auch seine von scheinbar irrationalen Idealismus motivierten Taten werden mehrfach als »Don-Quijoterien« (KP 202) bezeichnet und von Paula daher wohlwollend aufgenommen. Die Begeisterung für Schwarzbürg ist bei Paula also bereits vor ihrer ersten Begegnung literarisch vorgeprägt und erweckt so den Eindruck einer ›Schwärmerei‹, wie sie im lektürekritischen Diskurs des 19. Jahrhunderts häufig als Folge zügellosen Lesens getadelt wurde (vgl. König).

Dieser Befund erhärtet sich vornehmlich dadurch, dass es sich bei *Don Quijote* ebenfalls um einen Roman über einen ›Realitätsverlust‹ handelt, der aus übermäßigiger Lektüre resultiert. Die Geschichte des Ritterroman-Liebhabers, der gegen seine eigenen Einbildungen kämpft, wird so zur Identitätsschablone Schwarzbürgs und lässt seinen Idealismus von Beginn an in einem ambivalenten Licht erscheinen. Kritischen Leserinnen und Lesern dürfte die ständige Identifikation des Paares mit einem Modell von Idealismus, das wie im Falle Don Quijotes auf einer deutlichen Loslösung von der empirischen Realität basiert, womöglich suspekt gewesen sein. Ebner-Eschenbachs Novelle ergreift also durchaus nicht einseitig Partei für einen verklärenden Idealismus, sondern unterzieht diesen ebenso wie den prosaischen Realismus einer kritischen Hinterfragung, worin sich jenes Bemühen um eine Positionierung zwischen diesen beiden Polen zeigt, das für den poetischen Realismus charakteristisch ist. Indem die Novelle den am Ende siegenden Idealismus und damit auch die ›Wirklichkeit‹, welche sie den Leserinnen und Lesern präsentiert, von Beginn an – u.a. durch den Bezug auf Cervantes' Roman und die Thematisierung der eigenen Verfasstheit als Memoiren – selbstreflexiv als Produkt der Kunst markiert, verweist sie zugleich auf die Gefahr des Wirklichkeitsverlusts, die in der Realismus-Programmatik verborgen liegt: eine Kunst, die das ›Wirkliche‹ nicht mehr aus der Realität, sondern aus der Welt der Kunst schöpft, endet im künstlerischen Solipsismus und dem ›art pour l'art‹.

So stellt die Novelle *Komtesse Paula* neben der Auseinandersetzung mit der Geschlechtskonstruktion in Modezeitschriften auch ein Hinterfragen des eigenen Realismus-Konzepts im Kontext der Medienkultur ihrer Zeit zur Schau. Ein ähnlicher Diskurs, der Realismus und Idealismus als Formen der ›Weltwahrnehmung‹

kontrastiert, ist in der Novelle *Komtesse Muschi* ebenso vorhanden, wenn auch weniger prominent und direkt artikuliert. Dieser manifestiert sich vornehmlich im Aufeinanderprallen der Lebensmodelle Muschis und des Grafen, der ursprünglich als Bräutigam für sie ausgewählt wurde. Muschis Denken und Streben ist von ökonomischen Ansprüchen und einem aristokratischen Standesdünkel geprägt, die sie – nach der in *Komtesse Paula* vorgenommenen Definition – zu einer Vertreterin des »gesunden Realismus« (KP 210) machen würden. Der Graf hingegen, wie durch seine Vorliebe für Clara deutlich wird, vertritt in dieser Konstellation den Idealismus, da ihm die Wahrhaftigkeit der Liebe und Tugenden mehr bedeuten als materielle Werte.

Zwei Szenen befassen sich in mehr oder weniger direkter Weise mit jener Realismus-Idealismus-Dichotomie. Zunächst findet sich eine ironische Thematisierung idealistischer Bestrebungen im Gespräch Muschis mit dem Grafen, wenn sie Letzterem von ihrem Plan, sich das chinesische Kind als persönlichen Diener auszubilden, berichtet. Lachend erwidert der Graf darauf: »Gut denn! dabei will ich mithelfen, das ist wenigstens eine ideale Bestrebung« (KM 172). Muschis intendierte Ausbeutung und gänzliche Inbesitznahme des Chinesen wird hier vom Grafen ironisch als »ideales« Ziel bezeichnet und damit als das Gegenteil eines solchen kenntlich gemacht. Einem so gänzlich von Eigennutz und persönlichem ökonomischen Interesse gesteuerten Verhalten wird somit nicht einmal die Anerkennung als ernsthafte Aussage zuteil. Symbolisierte das Adelsumfeld in *Komtesse Paula* noch einen »gesunden Realismus« (KP 210), während der Idealismus als »Don-Quijoterie« ins Zwielicht gestellt wurde, geschieht in *Komtesse Muschi* nun das Gegenteil: der ökonomische Realismus tritt als überzeichnete Karikatur seiner selbst auf, während der Idealismus im Grafen einen kaum zu tadelnden Vertreter gefunden hat.

Der letzte Dialog der beiden stellt sodann die direkteste Gegenüberstellung beider Weltanschauungen dar. Als Muschi impliziert, Clara würde das Werben des Grafen sicher erwideren, da dieser eine gute Partie darstellt, ist der Graf zunächst niedergeschlagen. Denn aus ökonomischen Gründen oder aufgrund des gesellschaftlichen Ansehens möchte er keine Verbindung eingehen. Seine weitere Reaktion fasst Muschi sodann zusammen:

Aus lauter Entmutigung hat er dann eine Masse geredet von Liebe, Verständnis, Übereinstimmung der Charaktere, und daß in der Ehe gar nichts so wichtig ist wie diese Sachen. – Ein armer Teufel, der nichts Gutes kennt und der vom Wert des Geldes keine Idee hat, hätte nicht anders sprechen können. Schrecklich sonderbar! Es ist mir nicht wie ein Unsinn vorgekommen, wenigstens nicht die ganze Zeit; es waren Momente, in denen ich gedacht habe, vielleicht hat er wirklich nicht so unrecht, vielleicht kommt es wirklich mehr darauf an, daß die Menschen, als daß die Verhältnisse zueinander passen. (KM 179)

Während der Graf authentische Gefühle als essentielle Basis der Ehe versteht und eine in diesem Sinne idealistische Position vertritt, verspottet Muschi zunächst seine Ignoranz gegenüber dem Geld, welches für sie einen überlegenen Wert darstellt. Dann jedoch lässt sie sich für einen kurzen Moment auf das Gedankenspiel ein und nähert sich der Idee der Liebesheirat ebenfalls an. Allerdings handelt es sich dabei laut ihrem Brief um eine »Anwandlung« (KM 179), die sogleich vergeht, und letztlich bleiben Idealismus und Realismus auch hier unversöhnbar.

Komtesse Muschi ist somit von einem ähnlichen moralischen und zugleich implizit poetologischen Diskurs gekennzeichnet wie *Komtesse Paula*, akzentuiert diesen allerdings in leicht veränderter Form. Nicht der Idealismus steht hier auf wackeligen Füßen, sondern der ökonomische Realismus, der in der satirisch angelegten Figur Komtesse Muschi eine kaum ernstzunehmende Verkörperung findet. Der ironische und karikatureske Charakter des gesamten Textes lässt auch hier keine eindeutige Standortbestimmung zu und deutet mehr auf die Intention hin, die weltanschaulichen und poetologischen Kategorien, mit denen sich dieser befasst, einer kritischen Reflexion verfügbar zu machen. Beide Novellen demonstrieren letztlich, dass sie nicht nur, wie oben gezeigt wurde, als kritische Interventionen in ein patriarchalisches System der medialen Repräsentation und Geschlechtskonstruktion angelegt sind, sondern darüber hinaus die Modejournale und ihr Wirklichkeitsmodell als Hintergrund und Referenzrahmen für poetologische, selbstreflexive Diskurse nutzen.

5.5 Resümee

Mit Marie von Ebner-Eschenbachs Novellenpaar *Zwei Komtessen* standen in diesem Kapitel zwei Texte aus weiblicher Feder im Mittelpunkt, die zudem in unterschiedlichen illustrierten Journals erschienen, welche sich primär an ein weibliches Publikum richteten. Ausgehend von der Feststellung, dass die Ausdifferenzierung der Presselandschaft im späten 19. Jahrhundert auch Formen medialer Realitätskonstruktion mit sich brachte, die geschlechterpolitisch motiviert waren und die Definition und Normierung von Weiblichkeit zum Ziel hatten, wurde dabei speziell die Positionierung der beiden Texte zu medialen Mechanismen der Konstruktion geschlechtlicher Identität untersucht. Ein einleitender Überblick der Konventionen, denen populäre Modezeitschriften dieser Zeit folgten, hat als Kontext dieser literarischen Positionierungen das Bild einer ›Mode- und Frauenpresse‹ herausgearbeitet, deren Hauptaugenmerk es zunehmend war, prunkvolle Kleidung und Haushaltsobjekte an wohlhabende Leserinnen und Leser zu vermarkten oder in weniger wohlhabenden Rezipientinnen und Rezipienten die Sehnsucht nach Luxuswaren und sozialem Aufstieg zu wecken. Dabei etablierte sie ein Frauenbild, nach dem die Frau als Repräsentationsobjekt des Reichtums ihrer Familie fungierte

und auf Schönheit, Eleganz, Häuslichkeit und wohlstandsbedingte Arbeitslosigkeit reduziert wurde.

Dieses Frauen objektifizierende und ihre gesellschaftlichen Freiheiten und Entwicklungsmöglichkeiten deutlich einschränkende Frauenbild war in der »Modenwelt«-Komponente der *Illustrirten Frauen-Zeitung* aus dem Oktober des Jahres 1884 sehr präsent. Der Literatur- und Unterhaltungsteil der Ausgaben, in denen die Novelle *Komtesse Paula* erschien, wies jedoch sowohl Ansätze zur kritischen Hinterfragung medialer Realitätskonstruktion als auch Beiträge mit Bezug zu Themen der wachsenden Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts auf, die auch in der *Neuen Illustrirten Zeitung* vom 30. März 1884 eine Rolle spielten, welche den ersten Teil der Novelle *Komtesse Muschi* enthielt. Die Journalumgebung der *Zwei Komtessen* verband damit eine anhaltende Tradierung patriarchalischer Weiblichkeitvorstellungen mit der Tendenz zur Öffnung diskursiver Freiräume, in denen eine Kritik an denselben, wie Ebner-Eschenbachs Texte sie übten, artikuliert werden konnte. Die Novellen entwickeln ihre medien- und genderkritischen Diskurse dabei zunächst auf unterschiedliche Weise. In *Komtesse Muschi* steht das Figurenporträt der gleichnamigen Protagonistin im Mittelpunkt, das zum einen im Sinne der Thesen Ruxandra Loofts das Frauenbild der Modemagazine hinsichtlich einiger Aspekte hinterfragt und neuerfindet, zum anderen jedoch die Karikatur einer bildungsfernen, oberflächlichen und unterhaltungsbedürftigen Aristokratin darstellt und dabei zugleich auf die inhaltliche Verfasstheit illustrierter ›Frauen- und Modemagazine‹ und ein stereotypes Bild ihrer Zielgruppe anspielt, sodass eine Medienkritik sichtbar wird. Die Novelle *Komtesse Paula* hingegen wendet sich gegen starre und überkommene Geschlechterrollenbilder, indem sie ihre Protagonistin mit Scharfsinnigkeit und Bildungstrieb die Konventionen und Werte ihrer Umgebung hinterfragt lässt, sodass sie letztlich eine Liebesheirat durchsetzen und die Geld- und Statusfixiertheit der Adelswelt überwinden kann.

Beide Novellen zeichnen sich gleichermaßen durch einen Visualitätsdiskurs aus, der den Kernaspekt ihrer medienkritischen Auseinandersetzung mit Geschlechternormen darstellt und ebenfalls als Reaktion auf die zunehmende Dominanz der Bilder in der illustrierten Presse zu verstehen ist. Ziel ist dabei ein Reflektieren und Durchbrechen der Darstellungskonventionen der Journalkultur, nach denen Frauen auf ihre optische Erscheinung reduziert werden und als Objekte von Blicken dienen, ohne selbst zur visuellen oder diskursiven Machtausübung befähigte Subjekte sein zu können. In *Komtesse Muschi* geschieht dies primär mit Hilfe der Kontrastierung der Komtesse mit der lesebegeisterten und zurückhaltenden Clara Aarheim, die anders als sie nicht auf Äußerlichkeiten und materielle Werte fixiert ist, sondern Verhaltens- und Kommunikationskonventionen aus der adelskritischen ›Empfindsamkeit‹ des 18. Jahrhunderts folgt. Die von der »unelegante[n] Tochter« (KM 173) Clara vorgeführte Reduzierung der optischen Zurschaustellung des Körpers ist im Text insofern positiv konnotiert, als sie im

Vergleich zum letztendlichen sozialen Misserfolg und der geistigen ›Verarmung‹ der Komtesse Muschi ein Erfolgsmodell darstellt. Ebenso ›unelegant‹ und der – auch an die Modezeitschriften erinnernden – Kleidungs-, Schönheits- und Objektbesessenheit der Adelswelt gegenüber kritisch eingestellt sind Komtesse Paula und ihr Verlobter Schwarzburg. Während in *Komtesse Muschi* das Nicht-Gelingen bzw. Ausbleiben einer Selbstermächtigung der Frau vorgeführt wird, zeigt *Komtesse Paula*, wie sich durch Bildung und kritisches Denken die etablierten Subjekt-Objekt-Hierarchien zeitweilig außer Kraft setzen und umkehren lassen. Paula wird vom Objekt der Standesrepräsentation zum ›klarsehenden‹ Subjekt, das sich gegen die Geschlechternormen ihrer Umgebung durchsetzt und, gemäß der an die Empfindsamkeit angelehnten Bild- und Körperskepsis des Textes, mit ihrem Geliebten ein schriftliches und nicht auf realem Zusammensein basierendes Kommunikationsverhältnis eingeht.

Zuletzt hinterfragen beide Novellen im Zuge ihrer Medien- und Genderkritik ebenso auf selbstreflexive Weise ihre eigene Realitätskonstruktion in ihrem medialen Kontext, sodass sie wie alle in dieser Studie untersuchten Texte als Beispiele eines »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8–11) gelten können. Die Kategorien des Realismus und des Idealismus, mit denen sich der poetische Realismus in seinen programmaticischen Schriften intensiv auseinandersetzte, werden in beiden Novellen diskutiert. So steht in *Komtesse Paula* ein in der Adelswelt und der Presse verorteter, durch Egoismus und Besitzgier gekennzeichneter ›Realismus‹ einem altruistischen ›Idealismus‹ gegenüber, der allerdings durch seine Assoziation mit den literarischen Hirngespinsten eines Don Quijotes ambivalent erscheint. In *Komtesse Muschi* scheint sodann eine ähnliche Vorstellung von »gesunde[m] Realismus« (KP 210) in den Besitz- und Aneignungsfantasien der Protagonistin karikiert zu sein, die kein Verständnis für die idealistische Gedanken- und Gefühlswelt des Grafen und Claras aufbringen kann. Beide Texte demonstrieren damit eine komplexe Verschränkung unterschiedlicher Diskurse, mit denen sie auf den medialen Kontext ihrer Zeit sowie ihre konkrete Verortung in Mode- und Familienzeitschriften antworten und dabei Formen der medialen Konstruktion von geschlechtlicher Identität ebenso kritisch hinterfragen wie die eigenen Darstellungskonventionen in Auseinandersetzung mit dem poetischen bzw. programmaticischen Realismus.

6. Schlussbetrachtungen

Was ist das ›Reale‹ in der Literatur des Realismus? Wie ist die ›Realität‹ beschaffen, die Autorinnen und Autoren der einschneidenden Umbruchszeit des späten 19. Jahrhunderts darzustellen versuchten? Der Forschungsdiskurs zum poetischen Realismus dreht sich seit jeher u.a. um diese Fragen. In Elisabeth Strowicks 2019 erschienenem Buch *Die Gespenster des Realismus* erscheint die Wirklichkeit, die der Realismus literarisch inszeniert, als »Augengespenst« (Strowick 1), d.h. nicht mehr als Resultat eines Seh- bzw. Wahrnehmungsvorgangs, der auf der Annahme einer notwendigen Entsprechung zwischen dem Gesehenem und dem ›Realen‹ basiert, sondern vielmehr als Produkt eines als subjektiv und notwendig perspektiviert verstandenen Wahrnehmungsprozesses (vgl. Strowick 8-9). Für Rudolf Helmstetter hingegen ist die Realität, mit der sich der Realismus auseinandersetzt, wie ein- gangs erwähnt, eine publizistisch generierte, also Resultat von Prozessen massen- medialer Beobachtung und Kommunikation – vornehmlich im Medium der Zeitschrift –, die ein medial ›objektiviertes‹ Wissensfundament schaffen, zu dem sich die Literatur positionieren muss (vgl. Helmstetter, »Medialer Realismus« 29-31). Die in dieser Studie vorgenommenen Untersuchungen vier unterschiedlicher Texte des Realismus haben gezeigt, dass beide hier exemplarisch aus der neueren For- schung herausgegriffenen Ansätze, d.h. sowohl die Betrachtung von literarischen Seh- und Wahrnehmungsvorgängen als auch die Erforschung der wirklichkeits- generierenden Dynamik massenmedialer Kommunikation als Kontext des Realis- mus, ein Vordringen zu den poetologischen und epistemologischen Kernfragen zu- lassen, mit denen sich die realistische Literatur befasst. Die vorgelegten Analysen demonstrieren allerdings ebenso, dass es letztlich die Kombination beider Perspek- tiven ist, die es ermöglicht, den literarischen Realismus in einer entstehenden Po- pulärkultur und Welt der Massenmedien zu verorten und seine Infragestellung des ›Realen‹ sowie seiner Konstruktionsbedingungen als Auseinandersetzung mit den (zunehmend über Bilder funktionierenden) Mechanismen der Evidenzzeugung in (illustrierten) Periodika und Printmedien zu begreifen.

Letztlich gewährten die medienreflexiven Lektüren der vier Texte Einblicke in die sich intensivierenden »Medialisierungsdiskurse« (Bucher 36) des späten 19. Jahrhunderts, d.h. Debatten über »die Auswirkungen der *medialen Logik* des jewei-

ligen neuen Mediums [Hervh. im Orig.]« (Bucher 36), oder wie im Falle der Zeitschriften der Weiterentwicklung und beginnenden Massenwirkung eines existierenden Mediums, auf Rezipientinnen und Rezipienten sowie »das gesellschaftliche und kulturelle Umfeld« (Bucher 37). Diese wurden im Realismus selten explizit, quasi auf der ›Oberfläche‹ der Texte geführt, sondern fanden in subtileren Bedeutungsschichten statt, die sich nur einem literatur- und medienwissenschaftlichen Blick erschließen, der für die damalige Medienkultur und ihre Verhandlung in der Literatur sensibilisiert ist. Verfehlt wäre es allerdings, aus diesem Umstand zu schlussfolgern, dass das Vorhandensein der hier beschriebenen komplexen, selbst- und medienreflexiven Strukturen in den untersuchten Texten letztlich eine Abgrenzung des Realismus von der Populärkultur – im häufig negativ konnotierten Sinne – rechtfertigt, wie es über lange Zeit hinweg die Tendenz der Forschung war (vgl. Gretz, »Experimentierfeld« 192–93). Sowohl die als kanonisiert geltenden Autoren Theodor Fontane und Wilhelm Raabe als auch die tendenziell marginalisierte Schriftstellerin Marie von Ebner-Eschenbach und der ebenfalls aus dem Kanon ausgeklammerte Autor Balduin Möllhausen waren Teil einer sich über (illustrierte) Printmedien formierenden Populärkultur, und es waren nicht allein wirtschaftliche Gründe, die die Verbreitung der Literatur über die Massenmedien motivierten, sondern ebenso die literarischen Möglichkeiten, die aus dieser massenmedialen Kontextualisierung resultierten. Denn eine Literatur, die sich mit den Konstruktionsbedingungen des ›Wirklichen‹ auseinanderzusetzen bestrebt war, musste dies an eben jenem Ort umsetzen, an dem die Verfertigung des gesellschaftlich als solches anerkannten ›Realen‹ vonstatten ging: im Massenmedium Zeitschrift. Die als Teil der ›Hochkultur‹ anerkannten Werke eines Fontane ebenso wie die als Unterhaltungsliteratur klassifizierten Texte eines Möllhausen fanden in diesem medialen Umfeld einen Nährboden für literarische Experimente zur Erforschung des Spannungsfelds von Medien, (visueller) Wahrnehmung und Wirklichkeit. Im Anschluss an Daniela Gretz wurden die untersuchten Texte hier ebenso als Vertreter eines »medialen Realismus« aufgefasst, der sich durch Strategien der »Unterbrechung, Irritation, Suspendierung des Mimetischen« (Helmstetter, »Medialer Realismus« 19) auszeichnet, welche die medialen Möglichkeitsbedingungen des Erzählens sowie der dargestellten Realität beobachtbar machen (vgl. Helmstetter, »Medialer Realismus« 19; Gretz, »Einleitung« 8–11). Die betrachteten Texte entwickeln diese Strategien auf je eigene Weise und demonstrieren sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene ihre enge Verflechtung mit den (illustrierten) Printmedien, in denen sie veröffentlicht wurden.

Wilhelm Raabes Roman *Pfisters Mühle* erscheint zunächst sogar in doppelter Weise von seiner medialen Kontextualisierung geprägt: zum einen ist das Bedeutungspotential des Textes maßgeblich durch Paratexte in den *Grenzboten* von 1884 erweitert, welche die Herausforderungen der Modernisierung, die moderne Populärkultur und ihre Auswirkungen auf das Erzählen sowie die Konkurrenz der

neuen Bildmedien thematisieren und so einen Rezeptionskontext schaffen, der modernekritische Dimensionen des Textes sichtbar werden lässt. Zum anderen zielt die Reflexion des Romans in Richtung der *illustrierten Zeitschriften*, für die er ursprünglich auch bestimmt war. Mit einer formalen Struktur, die sich als bild-analog inszeniert, und einem textinternen Diskurs über die ›Frage der Bilder‹ und ihr ständiges Wechseln hinterfragt der Text die medialen Konstruktionsbedingungen einer zunehmend über Bildberichterstattung konstituierten Realität. Der inszenierte Erzähl- und Dialogprozess zwischen der großstädtischen Illustrierten-Leserin Emmy und dem Philologen Eberhard, der zwischen Mühlenvergangenheit und städtischem Neuanfang pendelt, beleuchtet letztlich die Veränderungen, mit denen das literarische Erzählen in einem medienkulturellen Umfeld konfrontiert ist, das die Lese- und Sehgewohnheiten von Rezipientinnen und Rezipienten (und auch Erzählerinnen und Erzählern) transformiert. Das in Pfisters *Mühle* inszenierte ›Ende des (mündlichen) Erzählens‹ in der ›Bilderflut‹ der fahrenden Eisenbahn verweist auf die zunehmende Verbreitung und Dominanz bildlicher bzw. visueller Wirklichkeitsangebote, hinter denen keine ›objektive‹ Realität erkennbar wird, als zentrale Herausforderung, an der sich ein medienkritischer Realismus abzuarbeiten hat.

Die Beobachtung, dass das Bildliche und Visuelle zunehmend als Basis eines massenmedial generierten Wirklichkeitsfundaments dient, beschäftigt ebenso Theodor Fontanes Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum*. In den Massenmedien wird Realität durch rekurrente Prozesse vielstimmiger, mehrfach perspektivierter Beobachtung und auf diese folgende Anschlusskommunikation generiert (vgl. Helmstetter, »Medialer Realismus« 29–30). Das Familienblatt *Die Gartenlaube* stand u.a. im Zentrum dieser massenmedialen Wirklichkeitskonstruktion und ist daher Ort und Gegenstand von Fontanes literarischer Reflexionsanordnung. Kompen-siert und reduziert *Die Gartenlaube* die Komplexität Kontinente umspannender Distanzkommunikation mit Hilfe einer Selbstinszenierung als ›virtuelles Dorf‹ (vgl. Stockinger, *Gartenlaube* 294), bedient sich *Unterm Birnbaum* ebenso einer Dorfgeschichte, um jene Inszenierung des ›Vertrauten‹ zu dekonstruieren. Panoptische Dauerbeobachtung, die Eigendynamik von Gerüchten und die Manipulationsmacht ›prominenter‹ Persönlichkeiten lassen modellhaft im literarischen Dorf Tschechin die Pluralisierung und Beobachterabhängigkeit von Wirklichkeit unter massenmedialen Bedingungen beobachtbar werden. Die Komplexität und ›Virtualität‹ der modernen Medienkommunikation kommen dabei als das ›Unheimliche‹ unter der dörflichen Fassade der *Gartenlaube* wieder zum Vorschein, ebenso wie im literarischen Dorf Tschechin durch im Keller und unterm Birnbaum versteckte Leichen der Spuk Einzug hält.

Die Wirklichkeitskonstruktionen der illustrierten Printmedien waren trotz ihrer Pluralität und Perspektivenabhängigkeit keineswegs frei von ideologischen Paradigmen, welche die deutschsprachige Öffentlichkeit der Zeit prägten. Den

wirklichkeitsgenerierenden Text-Bild-Ensembles der Presse waren Machtstrukturen eingeschrieben, in deren Kontexte sich literarische Texte bewegten und zu denen sie sich positionieren mussten. Balduin Möllhausens Erzählung *Fleur-rouge* erschien dabei als Beispiel eines literarischen Werkes, das am Prozess der symbolischen Aneignung des kulturell ›Anderen‹ aus eurozentrischer Perspektive partizipierte, aber zugleich als literarischer Wirklichkeitsentwurf einen künstlerischen Freiraum schuf, der Reflexionspotentiale freisetzte. In einer massenmedialen Realität, die von kolonialen Fantasien der Eroberung geprägt war, bediente sich Möllhausen des illustrierten Kalenders als Publikationsmedium, das in Bild und Text ein Erzählen über die Ureinwohnerinnen und Ureinwohner des sogenannten ›Wilden Westens‹ als das ›Fremde‹ ermöglichte und die Eingliederung desselben in den heimischen Referenzrahmen sowie damit verbunden seine Exotisierung und Objektifizierung begünstigte. Sowohl in den Illustrationen als auch der Erzählung selbst erscheint dieser Prozess der symbolischen Aneignung als ein visueller bzw. optisch codierter, in dem durch eine Inszenierung des imperialen Blicks Subjekt-Objekt-Hierarchien, auch in Bezug auf das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, festgeschrieben werden. Allerdings ist auch in diesem Text – obwohl er zur vermeintlich weniger komplexen Unterhaltungsliteratur gehört – eine weitere Reflexionsebene in Form einer Rahmenhandlung vorhanden. Als Unterbrechungsmoment, das die vermeintlich ›unvermittelte‹ Präsentation von Wirklichkeit stört, signalisiert diese Erzählebene eine kritische Auseinandersetzung mit den medialen Rahmenbedingungen des Erzählens und macht nicht nur die ideologischen Prämissen, sondern auch den an optische Medien angelehnten ›Illusionscharakter‹ (vgl. Köhnen 332) der Narration beobachtbar.

Das Hinterfragen von in Medien und Gesellschaft vorherrschenden Machtstrukturen und Ideologien ist ebenso Anliegen der *Zwei Komtessen*-Novellen von Marie von Ebner-Eschenbach, wobei hier vor allem die soziale Stellung der Frau im Mittelpunkt steht. Den Publikationskontext stellen in diesem Fall sowohl ein illustriertes Familienblatt, die *Neue Illustrirte Zeitung*, als auch eine ›Frauen- und Modezeitschrift‹, die *Illustrirte Frauen-Zeitung*, dar. Vor dem Hintergrund einer in diesen Journalen über Bilder und Texte konstruierten Wirklichkeit, in der die bürgerliche bzw. aristokratische Frau als Repräsentationsobjekt des Wohlstands ihrer Familie erscheint und auf Passivität sowie die häusliche Sphäre festgelegt ist, entwickeln die Novellen Reflexionsstrategien, mit denen sie dieses geschlechterpolitische Realitätsmodell infrage stellen. Dabei nehmen auch diese Texte auf die intensivierte ›Visualität‹ und Bildlichkeit der Massenmedien Bezug und machen diese zum Ansatzpunkt ihrer Kritik: während in den Modemagazinen die Frau auf ihren nach der patriarchalischen Normvorstellung der ›Eleganz‹ beurteilten Körper reduziert und als Gegenstand der Betrachtung objektifiziert wird, sind es in den *Zwei Komtessen* gerade die ›Uneleganz‹ und damit verbunden das Reduzieren visueller Exponiertheit zugunsten eines Modells von Authentizität, das auf Spra-

che, Schrift und unbewussten Gesten basiert, die eine positiv bewertete Entwicklung weiblicher Figuren zulassen. Medial eingeübte und konventionalisierte Blickregime werden dabei dekonstruiert und umgekehrt: die Protagonistin von *Komtesse Paula* wird vom Objekt der Blicke und Diskurse zum »klarsehenden« Subjekt, das zur Selbstermächtigung innerhalb ihrer gesellschaftlichen Sphäre fähig ist. Etablierte Geschlechterbilder werden so auf literarischem Wege einer Reflexion und Kritik verfügbar gemacht, die durch den Bezug auf die Zeitschriftenumgebung ebenso auf ihren medialen Entstehungskontext verweist. Dies zusammen mit der textinternen Thematisierung eines weltanschaulichen und poetologischen Spannungsverhältnisses zwischen Realismus und Idealismus verdeutlicht, dass es auch diesen Texten u.a. um das Offenlegen der Konstruktionsbedingungen von literarischer und massenmedialer Realität geht.

Diese Studie hat so ihren Beitrag dazu geleistet, dass das Forschungsfeld der periodischen Printmedien des 19. Jahrhunderts und ihrer Wechselwirkung mit literarischen Texten nicht länger, wie noch vor nicht allzu langer Zeit konstatiert wurde, als »vielleicht letzte große terra incognita der literaturwissenschaftlichen Forschung« (Jost [2]) gelten kann. Sie hat dabei aufgezeigt, dass sich der Zeitschriftenmarkt und seine Eigenlogik als Publikationskontext von Literatur nicht vom ebenso bedeutsamen Kontext der »Visualisierung« der Medienkommunikation im späten 19. Jahrhundert, d.h. der zunehmenden Dominanz von Bildern und optischen Medien, trennen lässt. Denn wie die oben referierten Forschungsergebnisse zeigen, gewährt nur eine Berücksichtigung beider Faktoren einen Einblick in die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen dem Realismus des 19. Jahrhunderts und den medienkulturellen Entwicklungen, die ihn bedingen, beschäftigen und die Realität, mit der er sich auseinandersetzt, prägen und überhaupt erst konstruieren. Die in dieser Studie gewonnenen Erkenntnisse liefern damit Anknüpfungspunkte für weiterführende Untersuchungen, die bisher in diesem Kontext unberücksichtigte Texte und Teilsysteme des Literatursystems Realismus in ähnlicher Form auf ihre Wechselwirkungen mit dem Medienensemble ihrer Zeit befragen können. Auch in Zukunft stellt sich die Aufgabe, die Rolle von Literatur als kritischer Reflexionsinstanz im Kontext der zunehmenden gesellschaftlichen Relevanz von (visuellen) Massenmedien und ihren Formen der Wirklichkeitsgestaltung im 19. Jahrhundert weiter zu erschließen und dabei mit einer mediengeschichtlich informierten Perspektive zu arbeiten, die diese Epoche als zentrale Schwellenzeit begreift. Denn die am Beginn dieser Studie erwähnte »Verwandlung der Welt« (vgl. Osterhammel) durch neue Medien und Technologien schritt zu dieser Zeit maßgeblich voran und brachte gesellschaftliche Problemstellungen mit sich, die uns bis heute beschäftigen.

Auch in der Gegenwart ist die Frage nach dem »Realen« und der Erzeugung von Evidenz allgegenwärtig. Nicht zuletzt die Debatten um »Fake News«, die »postfiktische« Dynamik von *affective publics* (vgl. Papacharissi) und die allgegenwärtige

Manipulierbarkeit der Bilder, mit denen uns Massenmedien tagtäglich konfrontieren, machen es notwendiger denn je, die Entstehungsbedingungen des ‚Wirklichen‘ kritisch zu hinterfragen. Spätestens seit dem u. a. von W.J.T. Mitchell beschriebenen *pictorial turn* (vgl. Mitchell) stand dabei das Evidenzversprechen, das von Bildern und optischen Medien ausgeht, verstärkt im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Diskussion. Die alltäglichen ‚Bilderfluten‘ in der digitalisierten Lebenswelt und Unterhaltungsindustrie haben uns die mediale Eigenlogik des Bildes, sein affektives Potential und seinen prekären Bezug zum ‚Realen‘ vor Augen geführt. Nicht zuletzt zur angemessenen Einordnung und Untersuchung dieser aktuellen Problemlagen lohnt es sich auch zukünftig, einen Blick in jene Zeit zu werfen, in der Massenmedien in einem größeren Umfang als je zuvor konkurrierende Realitätsangebote bereitzustellen begannen: das späte 19. Jahrhundert.

7. Literatur

- [o.A.]. »Dichtung und Gegenwart«. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Jg. 43, 1884, 4. Quartal, S. 172-82.
- [o.A.]. »Die neue National-Gallerie in Berlin«. *Trowitzsch's Volkskalender*, Jg. 43, 1870, S. 130-31.
- [o.A.]. »Die Presse im Gerichtsaal«. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Jg. 43, 1884, 4. Quartal, S. 158-64.
- [o.A.]. »Inhalts-Verzeichnis. Jahrgang 1884. Viertes Vierteljahr«. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Jg. 43, 1884, 4. Quartal, S. III-IV.
- [o.A.]. »Populäre Naturwissenschaft«. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Jg. 43, 1884, 4. Quartal, S. 563-78.
- [o.A.]. »Prospectus«. *Über Land und Meer. Allgemeine illustrierte Zeitung*, Jg. 1, Bd. 1, 1858, S. 1-2.
- Aichinger, Ingrid. »Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk (1970)«. *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hg. v. Günter Niggl, Wiss. Buchges., 1998, S. 170-200.
- Althaus, Thomas (Hg.). *Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts*. Aisthesis, 2018.
- . »Bildrhetorik«. *Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Thomas Althaus, Aisthesis, 2018, S. 9-37.
- Anders, Fritz. »Fortschritte in der Photographie: 1. Die Negativaufnahme«. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Jg. 43, 1884, 4. Quartal, S. 275-83.
- . »Fortschritte in der Photographie: 2. Die Kopier- und Druckverfahren«. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Jg. 43, 1884, 4. Quartal, S. 510-18.
- Anton, Christine. »Marie von Ebner-Eschenbach und die Realismus-Debatte. Schreiben als Auseinandersetzung mit den Kunstsichten ihrer Zeit«. *Modern Austrian Literature*, Jg. 33, H. 1, 2000, S. 1-15.
- Arndt, Christiane. *Abschied von der Wirklichkeit. Probleme bei der Darstellung von Realität im deutschsprachigen literarischen Realismus*. Rombach, 2009.

- . »Es ist nichts so fein gesponnen, 's kommt doch alles an die Sonnen« – Über das produktive Scheitern von Referentialität in Theodor Fontanes Novelle *Unterm Birnbaum*. *Fontane-Blätter*, Jg. 77, 2004, S. 48-75.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge, 1989.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Beck, 1999.
- Aust, Hugo. »Fontanes ›Fein Gespinnst‹ in der Gartenlaube des Realismus: ›Unterm Birnbaum‹, ›Spielende Vertiefung ins Menschliche‹: Festschrift für Ingrid Mittenzwei, hg. v. Monika Hahn, Winter, 2002, S. 179-93.
- . *Literatur des Realismus*. Metzler, 1981.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt, 2006.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. MIT Press, 1968.
- Barringer, Tim & Tom Flynn. »Introduction«. *Colonialism and the object: empire, material culture and the museum*, hg. v. Tim Barringer, Routledge, 1998, S. 1-11.
- Bartels, Klaus. »Proto-kinematographische Effekte der Laterna Magica in Literatur und Theater des achtzehnten Jahrhunderts«. *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. v. Harro Segeberg, Fink, 1996, S. 113-47.
- Baur, Uwe. *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*. Fink, 1978.
- Bayerl, Günter. »Herrn Pfisters und anderer Leute Mühlen. Das Verhältnis von Mensch, Technik und Umwelt im Spiegel eines literarischen Topos«. *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*, hg. v. Harro Segeberg, Suhrkamp, 1987, S. 51-102.
- Beardsell, Peter R. *Europe and Latin America: Returning the Gaze*. Manchester UP, 2000.
- Becker, Eva D. »Zeitungen sind doch das Beste«. Bürgerliche Realisten und der Vorabdruck ihrer Werke in der periodischen Presse. *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte: Literatur-, kunst- u. musikwiss. Studien*, hg. v. Helmut Kreuzer, Metzler, 1969, S. 382-408.
- Becker, Sabina. *Literatur im Jahrhundert des Auges: Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter*. Ed. Text + Kritik, 2010.
- Becker-Cantarino, Barbara. *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500 - 1800)*. Metzler, 1987.
- Begemann, Christian. »Ding und Fetisch. Überlegungen zu Stifters Dingen«. *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*, hg. v. Hartmut Böhme & Johannes Endres, Fink, 2010, S. 324-43.
- . »Gespenster des Realismus. Poetologie-Epistemologie-Psychologie in Fontanes Unterm Birnbaum«. *Realism and Romanticism in German Literature. Realismus und*

- Romantik in der deutschsprachigen Literatur*, hg. v. Dirk Götsche & Nicholas Saul, Aisthesis, 2013, S. 229–59.
- Beissel, Rudolf. »Balduin Möllhausen. Trapper, Maler und Erzähler«. *Von Atala bis Winnetou. Die »Väter des Western-Romans«*, hg. v. Rudolf Beissel, Karl-May-Verlag, 1978, S. 217–47.
- Belgum, Kirsten. *Popularizing the Nation: Audience, Representation, and the Production of Identity in Die Gartenlaube, 1853–1900*. University of Nebraska Press, 1998.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp, 1970.
- . »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«. *Walter Benjamin. Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, hg. v. Alexander Honold, Suhrkamp, 2007, S. 103–28.
- Bennett, Tony. »The Exhibitionary Complex«, *The nineteenth-century visual culture reader*, hg. v. Vanessa Schwartz, Routledge, 2004, S. 117–30.
- Benthien, Claudia & Brigitte Weingart (Hg.). *Handbuch Literatur und visuelle Kultur*. De Gruyter, 2014.
- Berbig, Roland & Dirk Götsche. »Einleitung«. *Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*, hg. v. Roland Berbig & Dirk Götsche, De Gruyter, 2013, S. 1–17.
- Bohnengel, Julia. »Warum die Leiche unterm Birnbaum liegt oder: Der lange Atem barocker Erzählkunst – Fontane und Harsdörffer«. *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, Jg. 28, H. 2, 2018, S. 341–61.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Brachvogel, Ado. »Zehntausend Meilen durch den Großen Westen der Vereinigten Staaten«. *Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt*, H. 38, 1885, S. 616–20.
- Brenner, Peter J. »Ein Reisender und Romancier des 19. Jahrhunderts. Über Balduin Möllhausen«. *Die Horen*, Jg. 31, H. 142, 1986, S. 70–79.
- Brinkmann, Richard. *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. Niemeyer, 1957.
- Brössel, Stephan. *Filmisches Erzählen: Typologie und Geschichte*. De Gruyter, 2017.
- Brückner, Wolfgang. »Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zu Ende des 19. Jahrhunderts, dargestellt an der ›Gartenlaube‹«. *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, hg. v. Helga de la Motte-Haber, Klostermann, 1972, S. 226–54.
- Brüggemann, Beate & Rainer Riehle. *Das Dorf: über die Modernisierung einer Idylle*. Campus, 1986.
- Buch, Hans Christoph. *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungs literatur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. Hanser, 1972.

- Bucher, Hans-Jürgen. »Mehr als Text mit Bild. Zur Multimodalität der Illustrierten Zeitungen und Zeitschriften im 19. Jahrhundert«. *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*, hg. v. Natalia Igl & Julia Menzel, transcript, 2016, S. 25-75.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Butzer, Günter. »Programmatischer oder poetischer Realismus? Zur Bedeutung der Massenkommunikation für das Verständnis der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert«. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Jg. 25, H. 2, 2000, S. 206-17.
- . »Unterhaltsame Oberfläche und symbolische Tiefe. Die doppelte Codierung realistischer Literatur in Storms Immensee«. *Geselliges Vergnügen: kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, hg. v. Anna Ananieva, Ais-thesis, 2011, S. 319-47.
 - . »Von der Popularisierung zum Pop. Literarische Massenkommunikation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«. *Popularisierung und Popularität*, hg. v. Gereion Blaseio, DuMont, 2005, S. 115-35.
- Butzer, Günter, Manuela Günther & Renate von Heydebrand. »Von der ›trilateralen‹ Literatur zum ›unilateralen‹ Kanon. Der Beitrag der Zeitschriften zur Homogenisierung des ›deutschen Realismus‹«. *Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen. Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz*, hg. v. Michael Böhler & Hans Otto Horch, Niemeyer, 2002, S. 71-86.
- Byrd, Vance. *A Pedagogy of Observation: Nineteenth-Century Panoramas, German Literature, and Reading Culture*. Bucknell UP, 2017.
- Böttcher, Philipp. »Die Poesie des Prosaischen. Zur Literaturprogrammatik der ›Grenzboten‹ und der feldstrategischen Positionierung von Gustav Freytags ›Soll und Haben‹«. *Der Bildungsroman im literarischen Feld. Neue Perspektiven auf eine Gattung*, hg. v. Elisabeth Böhm, De Gruyter, 2016, S. 165-220.
- Calhoun, Kenneth S. »The Detective and the Witch: Local Knowledge and the Aesthetic Pre-History of Detection«. *Comparative Literature*, Jg. 47, H. 4, 1995, S. 307-29.
- Crane, Diane. *Fashion and Its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*. The University of Chicago Press, 2000.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. MIT Press, 1990.
- . *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. MIT Press, 1999.
- Dawidowski, Christian. »Dichter, Denker und Doktor. Poesie, Philologie und Menschenbildung in Raabes Pfisters Mühle«. *Euphorion*, Jg. 109, 2015, S. 437-57.
- Debray, Régis. »Für eine Mediologie«. *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hg. v. Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle & Britta Neitzel, DVA, 1999, S. 67-77.

- Denkler, Horst. »Nachwort«. *Wilhelm Raabe: Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft*, hg. v. Horst Denkler, Reclam, 1980, S. 225-51.
- Diawara, Manthia. »Black Spectatorship. Problems of Identification and Resistance«. *Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Fifth Edition*, hg. v. Leo Braudy & Marshall Cohen, Oxford UP, 1999, S. 845-53.
- Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt*, H. 33, 1885, S. 533-548.
- Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt*, H. 35, 1885, S. 565-580.
- Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt*, H. 36, 1885, S. 581-596.
- Dietrich, Tobias. *Konfession im Dorf. Westeuropäische Erfahrungen im 19. Jahrhundert*. Böhlau, 2004.
- Dinkelacker, Horst. *Amerika zwischen Traum und Desillusionierung im Leben und Werk des Erfolgsschriftstellers Balduin Möllhausen (1825-1905)*. Lang, 1990.
- Doane, Mary Ann. »Dark continents: epistemologies of racial and sexual difference in psychoanalysis and the cinema«. *Visual Culture: The Reader*, hg. v. Stuart Hall, Sage, 1999, S. 448-56.
- . »Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator«. *Issues in Feminist Film Criticism*, hg. v. Patricia Erens, Indiana University Press, 1991, S. 41-57.
- Dubiel, Jochen. *Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur*. Aisthesis, 2007.
- Dunu, Elias Onwuatudo. »Wo bleiben alle die Bilder« oder Requiem für eine tot-lebendige Welt. Zu »Pfisters Mühle« von Wilhelm Raabe. *Welfengarten*, Jg. 5, 1995, S. 153-70.
- Ebner-Eschenbach, Marie von. *Sämtliche Werke. Band 2*. Paetel, 1920.
- Eckhoff, Jan. »Schwefelwasserstoff und Gänsebraten. Moderne und Tradition in Wilhelm Raabes ›Pfisters Mühle‹«. *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*, hg. v. Herbert Blume, Verlag für Regionalgeschichte Bielefeld, 2001, S. 141-71.
- Edwards, Elizabeth, Chris Gosden & Ruth B. Phillips. »Introduction«. *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, hg. v. Elizabeth Edwards, Chris Gosden & Ruth B. Phillips, Berg, 2006, S. 1-35.
- Eisele, Ulf. »Realismus – Theorie«. *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 7. Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. 1848-1880*, hg. v. Horst Albert Glaser, Rowohlt, 1982, S. 36-47.
- Erll, Astrid. »Medium des kollektiven Gedächtnisses – ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff«. *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*, hg. v. Astrid Erll, De Gruyter, 2004, S. 3-25.
- Evans, Jessica & Stuart Hall (Hg.). *Visual Culture: The Reader*. Sage, 1999.
- E.S. »Im Herbst«. *Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der ›Modenwelt‹ mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Erstes Blatt, 1884, S. 302.
- Fanon, Frantz. »The Fact of Blackness«. *Visual Culture: The Reader*, hg. v. Jessica Evans & Stuart Hall, SAGE, 1999, S. 417-21.

- Faulstich, Werner. *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830 – 1900)*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- Finkelde, Dominik. »Tautologien der Ordnung. Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«. *The German Quarterly*, Jg. 80, H. 1, 2007, S. 1-19.
- Fontane, Theodor. »Einleitung«. *Der Leuchtturm am Michigan und andere Erzählungen von Balduin Möllhausen*, Spemann, 1882, S. 5-8.
- . »Unterm Birnbaum«. *Theodor Fontane. Grosse Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk*, Bd. 8, hg. v. Gotthard Erler, Aufbau, 1997, S. 3-127.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp, 1977.
- Franzos, Karl Emil. »Die ›Vereins-Dame‹«. *Neue Illustrirte Zeitung. Illustrirtes Familienblatt*, Jg. 12, H. 27, Bd. 2, 1884, S. 419-22.
- Freud, Sigmund. »Das Unheimliche«. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Jg. 5/6, 1919, S. 297-324.
- Gamman, Lorraine & Margaret Marshment. »Introduction«. *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, hg. v. Lorraine Gamman & Margaret Marshment, The Real Comet Press, 1989, S. 1-7.
- (Hg.). *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*. The Real Comet Press, 1989.
- Gebhardt, Hartwig. »Kollektive Erlebnisse. Zum Anteil der illustrierten Zeitschriften im 19. Jahrhundert an der Erfahrung des Fremden«. *Kulturkontakt, Kulturkonflikt*, hg. v. Ina-Maria Greverus, Konrad Köstlin & Heinz Schilling, Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie, 1988, S. 517-44.
- Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. v. Dieter Hornig, Suhrkamp, 2001.
- Geppert, Hans Vilmar. *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Niemeyer, 1994.
- . *Realismus und Moderne. Erträge, Vergleiche, Perspektiven*. Narr Francke Attempto, 2020.
- Goethe, Johann Wolfgang. »Faust. Eine Tragödie«. *Johann Wolfgang Goethe. Faust*. Bd. 1. Texte, hg. v. Albrecht Schöne, Deutscher Klassiker Verlag, 2005, S. 11-464.
- Gough-Yates, Anna. *Understanding Women's Magazines*. Routledge, 2003.
- Graevenitz, Gerhart von. »Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ›Bildungspresse‹ des 19. Jahrhunderts«. *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hg. v. Anselm Haverkamp & Renate Lachmann, Fink, 1993, S. 283-304.
- . »Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters Bunten Steinen und Kellers Sinngedicht«. *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, hg. v. Lutz Danneberg, Niemeyer, 2002, S. 147-90.
- . *Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz UP, 2014.

- Graf, Andreas. *Abenteuer und Geheimnis. Die Romane Balduin Möllhausens*. Rombach, 1993.
- (Hg.). *Balduin Möllhausen. Der Arriero und andere Erzählungen aus Trowitzsch-Kalendern (1870-1878)*. Ablit, 2006.
 - . *Der Tod der Wölfe. Das abenteuerliche und das bürgerliche Leben des Romanschriftstellers und Amerikareisenden Balduin Möllhausen (1825-1905)*. Duncker & Humblot, 1991.
 - . »Die Ursprünge der modernen Medienindustrie: Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit (1870-1918)«. *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1870-1918*. Bd. 1, Teil 2, hg. v. Georg Jäger, MVB Buchhandels GmbH, 2003, S. 409-522.
 - . »Kalender und so weiter – Populäre Medien aus den Verlagen von Trowitzsch & Sohn in Frankfurt/Oder und Berlin (1711-1952). Teil II«. *Balduin Möllhausen. Die Auswanderin und andere Erzählungen aus Trowitzsch-Kalendern (1879-1883)*, hg. v. Andreas Graf, Ablit, 2008, S. 435-67.
- Gretz, Daniela. »Archen in der Papierflut der Gegenwart. Zur medialen Selbstinszenierung von Zeitschriften als Archiven in der ›Bildungspresse‹ des 19. Jahrhunderts«. *Sprache und Literatur*, Jg. 45, H. 2, 2014, S. 89-107.
- . »Das Wissen der Literatur. Der deutsche literarische Realismus und die Zeitschriftenkultur des 19. Jahrhunderts«. *Medialer Realismus*, hg. v. Daniela Gretz, Rombach, 2011, S. 99-127.
 - . »Einleitung: ›Medien des Realismus‹ – ›Medien im Realismus‹ – ›medialer Realismus‹«. *Medialer Realismus*, hg. v. Daniela Gretz, Rombach, 2011, S. 7-17.
 - . »Ein literarischer ›Versuch‹ im Experimentierfeld Zeitschrift. Medieneffekte der ›Deutschen Rundschau‹ auf Gottfried Kellers ›Sinngedicht‹«. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Jg. 134, H. 2, 2015, S. 191-215.
 - . »Kanonische Texte des Realismus im historischen Publikationskontext. Theodor Fontanes ›Frauenromane‹ Cécile und Effi Briest«. *Zeitschriftenliteratur – Fortsetzungsliteratur*, hg. v. Nicola Kaminski, Wehrhahn, 2014, S. 187-205.
 - . »Poetik der Miszelle? Präliminarien zur Koevolution von periodischer Presse und modernem Roman mit Blick auf Raabes *Stopfkuchen* und einem Ausblick auf Fontanes *Stechlin*«. *Colloquia Germanica*, Jg. 49, H. 2-3, 2016, S. 305-28.
- Grewling, Nicole. *Fighting the two-souled warrior. German colonial fantasies of North America*. Phil. Diss. University of Minnesota, Minneapolis, 2007.
- Großklaus, Götz. *Medien-Zeit, Medien-Raum: zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Suhrkamp, 1995.
- Guarda, Sylvain. *Theodor Fontanes »Neben«-werke. Grete Minde, Ellernklipp, Unterm Birnbaum, Quitt: ritualisierter Raubmord im Spiegelkreuz*. Königshausen & Neumann, 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich & K. Ludwig Pfeiffer (Hg.). *Materialität der Kommunikation*. Suhrkamp, 1995.

- Göttsche, Dirk. *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*. Königshausen & Neumann, 2000.
- . »Raabes Realismusverständnis«. *Raabe-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hg. v. Rolf Parr, Dirk Göttsche & Florian Krobb, Metzler, 2016, S. 16-21.
- Günter, Manuela. »Realismus in Medien. Zu Fontanes Frauenromanen«. *Medialer Realismus*, hg. v. Daniela Gretz, Rombach, 2011, S. 167-91.
- . »Die Medien des Realismus«. *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, hg. v. Christian Begemann, WBG, 2007, S. 45-63.
- . *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. transcript, 2008.
- Günter, Manuela & Michael Homberg. »cut & paste« im ›Archiv der Massenmedien? Theodor Fontanes unechte Korrespondenzen und die Poesie der Zeitung‹. *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, hg. v. Daniela Gretz & Nicolas Pethe, Rombach, 2016, S. 233-55.
- Hachtmann, Rüdiger. *Tourismus-Geschichte*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Hall, Stuart. »Encoding, decoding«. *The Cultural Studies Reader*, hg. v. Simon During, Routledge, 1993, S. 90-103.
- Hamann, Christof. »Von der Familie zur Kolonialmacht. Die USA und Deutschland in Familienzeitschriften vor der Reichsgründung«. *Amerika und die deutschsprachige Literatur nach 1848. Migration – kultureller Austausch – frühe Globalisierung*, hg. v. Ute Gerhard, Walter Grünzweig & Christof Hamann, transcript, 2009, S. 83-103.
- Harriman, Helga H. »Marie von Ebner-Eschenbach in Feminist Perspective«. *Modern Austrian Literature*, Jg. 18, H. 1, 1985, S. 27-38.
- Hehle, Christine. »Von Täuschung und Selbsttäuschung. Zu Theodor Fontanes Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum*«. *Literatur und Verbrechen*, hg. v. Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V., Janos Stekovics, 2017, S. 75-91.
- Heller, Benjamin. »Stilübungen im Sommerferienheft. Zur Reflexion literarischer Konstruktion in Wilhelm Raabes ›Pfisters Mühle‹«. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, Jg. 60, H. 1, 2019, S. 126-41.
- Helmstetter, Rudolf. *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus*. Fink, 1998.
- . »Medialer (und medealer) Realismus oder die Schwierigkeit des Zentaurs beim aufs Pferd steigen (Realité oblige)«. *Medialer Realismus*, hg. v. Daniela Gretz, Rombach, 2011, S. 17-63.
- Hick, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. Fink, 1999.
- Hiltl, Georg. »Der Kronendieb«. *Trowitzsch's Volkskalender*, Jg. 43, 1870, S. 3-48.
- Hoffmann, Nora. *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*. De Gruyter, 2011.

- Homberger, Emil. »Die Aporien des Realismus (1870)«. *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, hg. v. Gerhard Plumpe, Reclam, 1985, S. 153-56.
- Honold, Alexander. »Der Landvermesser. Balduin Möllhausen in Amerika«. *Amerika und die deutschsprachige Literatur nach 1848. Migration – kultureller Austausch – frühe Globalisierung*, hg. v. Ute Gerhard, Walter Grünzweig & Christof Hamann, transcript, 2009, S. 39-57.
- . »Wilhelm Raabe, Pfisters Mühle. Das Idyll als Zirkulationsort ungleichzeitiger Gegenwarten«. *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*, hg. v. Sabine Schneider, Fink, 2011, S. 125-41.
- Hooks, Bell. *Black Looks. Race and Representation*. Routledge, 2015.
- Huyssen, Andreas. »Mass Culture as Woman«. *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, hg. v. Tania Modleski, Indiana UP, 1986, S. 188-207.
- Hörisch, Jochen. *Gott, Geld, Medien: Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Suhrkamp, 2004.
- Igl, Natalia & Julia Menzel. »Einleitung. Zur medialen Eigenlogik illustrierter Zeitschriften«. *Illustrierte Zeitschriften um 1900: mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*, hg. v. Julia Menzel & Natalia Igl, transcript, 2016, S. 11-23.
- Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Erstes Blatt, 1884, S. 293-308.
- Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Zweites Blatt, 1884, S. 145-153.
- Janeck, Undine. *Zwischen Gartenlaube und Karl May. Deutsche Amerikarezeption in den Jahren 1871 – 1913*. Shaker, 2003.
- Jaquet, G. »Friedrich Wilhelm III., König von Preussen. Eine Säcular-Erinnerung«. *Trowitzsch's Volkskalender*, Jg. 43, 1870, S. 132-38.
- Jost, Erdmut. »Ästhetizismus im luftleeren Raum.« Rezension zu *Diskurse der Erneuerung nach dem Ersten Weltkrieg. Konstruktionen kultureller Identität in der Zeitschrift »Die neue Rundschau« von Vera Viehöfer*. IASL online, 05.07.2006, https://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=1408, Zugriff am 11.01.2021.
- Jost, Erdmut & Kai Kauffmann. »Diskursmedien der Essayistik um 1900. Rundschauzeitschriften, Redeforen, Autorenbücher. Mit einer Fallstudie zur Essayistik in den Grenzboten«. *Essayismus um 1900*, hg. v. Wolfgang Braungart & Kai Kaufmann, Winter, 2006, S. 15-36.
- Kaiser, Gerhard. *Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum*. Rombach, 1991.
- Kaminski, Nicola & Jens Ruchatz. *Journalliteratur – ein Avertissement. Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, Heft 1*. Wehrhahn, 2017.
- Kaminski, Nicola, Nora Ramtke & Carsten Zelle. »Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungs-literatur: Ein Problemaufriß«. *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungs-literatur*, hg. v. Nicola Kaminski, Nora Ramtke & Carsten Zelle, Wehrhahn, 2014, S. 7-41.

- Kaplan, Elizabeth Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. Routledge, 1997.
- Kinzel, Ulrich. »Die Zeitschrift und die Wiederbelebung der Ökonomik. Zur ›Bildungspresse‹ im 19. Jahrhundert«. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 67, 1993, S. 669-716.
- Kittler, Friedrich. »Die Laterna magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien«. *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Jg. 4, 1994, S. 219-37.
- Koegel, Fritz. »Frauen- und Goldschnitt-Literatur«. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Jg. 43, 1884, 4. Quartal, S. 466-70.
- Kontje, Todd Curtis. *Women, the Novel, and the German Nation: 1771-1871. Domestic Fiction in the Fatherland*. Cambridge UP, 1998.
- Koppen, Erwin. *Literatur und Fotografie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Metzler, 1987.
- Korte, Barbara & Sylvia Paletschek. »Blick zurück nach vorn. (Frauen-)Geschichte in feministischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts in Großbritannien und Deutschland«. *Geschlecht und Geschichte in populären Medien*, hg. v. Elisabeth Cheauré, Sylvia Paletschek & Nina Reusch, transcript, 2013, S. 105-37.
- Koschorke, Albrecht. »Alphabetisation und Empfindsamkeit«. *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Jürgen Schings, Metzler, 1994, S. 605-29.
- . *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. Fink, 1999.
- Kossek, Brigitte. »Begehrn, Fantasie, Fetisch. Postkoloniale Theorie und die Psychoanalyse (Sigmund Freud und Jacques Lacan)«. *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, hg. v. Julia Reuter & Alexandra Karentzos, Springer VS, 2012, S. 51-68.
- Krah, Hans. »Die ›Realität‹ des Realismus. Grundlegendes am Beispiel von Theodor Storms ›Aquis Submersus‹«. *Realismus (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*, hg. v. Marianne Wünsch, Ludwig, 2007, S. 61-93.
- Krauss, Rolf H. *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hatje Cantz, 2000.
- Kurs, Auguste. »Die letzte Masche«. *Trowitzsch's Volkskalender*, Jg. 43, 1870, S. 48-49.
- Köhnen, Ralph. *Das optische Wissen: Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. Fink, 2009.
- König, Dominik von. »Lesesucht und Lesewut«. *Buch und Leser. Vorträge des ersten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens*, 13. und 14. Mai 1976, hg. v. Herbert G. Göpfert, Hauswedell, 1977, S. 89-124.
- Landgraf, Edgar. »Romantic Love and the Enlightenment. From Gallantry and Seduction to Authenticity and Self-Validation«. *The German Quarterly*, Jg. 77, H. 1, 2004, S. 29-46.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hg. v. Friedrich Vollhardt, Reclam, 2012.

- Limmer-Kneitz, Agnes. »Wilhelm ›Kassandra‹. Raabes Pfisters Mühle (1883) im Spiegel der Umweltgeschichte«. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Jg. 43, H. 1, 2018, S. 1-24.
- Lipperheide, Frieda von. »Neue Moden«. *Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der ›Modenwelt‹ mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Zweites Blatt, 1884, S. 145-46.
- Lohmeyer, Enno. *Marie von Ebner-Eschenbach als Sozialreformerin*. Helmer, 2002.
- Loof, Ruxandra Marcu. *Mobile Ideas and (Im)mobile Subjects: Women Writers and Women's Fashion Magazines in Nineteenth-Century Germany and Austria*. Phil. Diss. Washington University, St. Louis, 2012.
- Ludwig, Otto. »Der poetische Realismus«. *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, hg. v. Gerhard Plumpe, Reclam, 1985, S. 148-51.
- Luhmann, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. 5. Auflage, Springer, 2017.
- . *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Suhrkamp, 1994.
- Luppa, Annelies. *Die Verbrechergestalt im Zeitalter des Realismus von Fontane bis Mann*. Lang, 1995.
- Lüderssen, Klaus. *Produktive Spiegelungen. Recht in Literatur, Theater und Film*. Nomos, 2002.
- Maler, Anselm. »Exotische Realienschau. Anmerkungen zur ethnographischen Erzählweise im Überseeroman des 19. Jahrhunderts«. *Exotische Welt in populären Lektüren*, hg. v. Anselm Maler, Niemeyer, 1990, S. 3-19.
- Mańczyk-Krygiel, Monika. *An der Hörigkeit sind die Hörigen schuld. Frauenschicksale bei Marie von Ebner-Eschenbach, Bertha von Suttner und Marie Eugenie delle Grazie*. Heinz, 2002.
- Massumi, Brian. »The future birth of the affective fact. The political ontology of threat«. *The affect theory reader*, hg. v. Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth, Duke UP, 2010, S. 52-70.
- Mathiesen, Thomas. »The viewer society. Michel Foucaults ›Panopticon‹ revisited«. *Theoretical criminology*, Jg. 1, H. 2, 1997, S. 215-34.
- Mattingly, Carol. *Appropriate[ing] Dress: Women's Rhetorical Style in Nineteenth-Century America*. Southern Illinois University Press, 2002.
- McAllister, Grant P. »The Dagger is the Pen: Violence and Writing in Lessing's *Emilia Galotti*«. *seminar*, Jg. 44, H. 4, 2008, S. 395-413.
- McGillen, Petra S. *The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print*. Bloomsbury Academic, 2019.
- Menzel, Julia. »Was sichtbar war, war gerade genug. Theodor Fontanes Kriminalnovelle Unterm Birnbaum im Lektürekontext der Familienzeitschrift Die Gartenlaube (1885)«. *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Jg. 107, H. 1, 2013, S. 105-24.
- Mersch, Dieter. »Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie«. *Was ist ein Medium?*, hg. v. Stefan Münker & Alexander Roesler, Suhrkamp, 2008, S. 304-22.

- Meyer, Theo. »Naturalistische Literaturtheorien«. *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*, hg. v. York-Gothart Mix, Hanser, 2000, S. 28-44.
- Mirzoeff, Nicholas (Hg.). *The Visual Culture Reader. Second Edition*. Routledge, 2009.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, 1994.
- Moser, Natalie. *Die Erzählung als Bild der Zeit. Wilhelm Raabes narrativ inszenierte Bilddiskurse*. Fink, 2015.
- Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, hg. v. Leo Braudy, Oxford UP, 1999, S. 833-44.
- Möllhausen, Balduin. »Fleur-rouge. Eine Erzählung«. *Balduin Möllhausen. Der Arriero und andere Erzählungen aus Trowitzsch-Kalendern (1870-1878)*, hg. v. Andreas Graf, Ablit, 2006, S. 1-37.
- Müller-Seidel, Walter. *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Metzler, 1980.
- Nell, Werner & Marc Weiland. »Imaginationsraum Dorf«. *Imaginäre Dörfer: zur Wiedergekehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*, hg. v. Werner Nell & Marc Weiland, transcript, 2014, S. 13-50.
- Neue Illustrirte Zeitung. Illustrirtes Familienblatt*, Jg. 12, H. 27, Bd. 2, 1884, S. 417-32.
- Neumann, Michael & Marcus Twellmann. »Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur«. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 88, H. 1, 2014, S. 22-45.
- Niehaus, Michael. »Eine zwielichtige Angelegenheit: Fontanes *Unterm Birnbaum*«. *Fontane-Blätter*, Jg. 73, 2002, S. 44-70.
- Nies, Martin. »Soziokulturelle und denkgeschichtliche Kontexte und literarische Konstituierung des Literatursystems ›Realismus‹«. *Realismus (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*, hg. v. Marianne Wünsch, Ludwig, 2007, S. 41-61.
- Ohl, Hubert. *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*. Stiehm, 1968.
- Ort, Claus-Michael. *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Niemeyer, 1998.
- Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Beck, 2009.
- Paech, Joachim. »›Filmisches Schreiben‹ im Poetischen Realismus«. *Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. v. Harro Segeberg, Fink, 1996, S. 235-59.
- Papacharissi, Zizi. »Affective publics and structures of storytelling: sentiment, events and mediality«. *Information, Communication & Society*, Jg. 19, H. 3, 2016, S. 307-24.
- Papiór, Jan. »Zum politischen Programm der *Grenzboten* unter G. Freytags und J. Schmidts Redaktion (1848 – 1870). Mit bibliographischem Anhang der ›polni-

- schen Beiträge für die Jahre 1845-1889«. *Das literarische Antlitz des Grenzlandes*, hg. v. Krzysztof A. Kuczynski & Thomas Schneider, Lang, 1991, S. 106-23.
- Parr, Rolf. »Literarische Verfahren der ›Archifikation‹. Wie Wilhelm Raabe und Theodor Fontane auf die Informationsexplosion des 19. Jahrhunderts reagierten«. *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, hg. v. Daniela Gretz & Nicolas Pethes, Rombach, 2016, S. 189-205.
- . »Literaturbetrieb und Medien«. *Raabe-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hg. v. Rolf Parr, Dirk Götsche & Florian Krobb, Metzler, 2016, S. 320-27.
 - . »Pfisters Mühle«. *Raabe-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hg. v. Rolf Parr, Dirk Götsche & Florian Krobb, Metzler, 2016, S. 201-06.
- Perrot, Philippe. *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in the Nineteenth Century*. trans. by Richard Bienvenu, Princeton University Press, 1994.
- Pethes, Nicolas. »Was hat das alles in einem Roman zu suchen?« Fallserien, Prozeßdokumentationen und Rechtspflege als Erzählformen und Publikationskontakte bei Petra Morsbach und Wilhelm Raabe«. *Petra Morsbach trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2017*, hg. v. Hubert Winkels, Wallstein, 2018, S. 70-88.
- Pfeiffer, Peter C. »Den Tod aus dem Bereich des Romans fernhalten«. Zur ästhetischen Funktion des Todes in der Literatur des bürgerlichen Realismus«. *The Germanic Review*, Jg. 70, H. 1, 1995, S. 15-23.
- . *Marie von Ebner-Eschenbach. Tragödie, Erzählung, Heimatfilm*. Francke, 2008.
 - . »Selling the Experience of the New World: Balduin Möllhausen's Novellistic Imagination of America«. *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century*, hg. v. Charlotte Woodford & Benedict Schofield, Camden House, 2012, S. 165-81.
- Pias, Claus. *Geschaute Literatur. Marie von Ebner-Eschenbach und die bildende Kunst*. VDG, 1995.
- Plachta, Bodo. »Tatort – Die Topographie eines Kriminalfalls in Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum*«. *Realismus-Studien: Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag*, hg. v. Hans-Peter Ecker & Hartmut Laufhütte, Ergon, 2003, S. 167-81.
- Plumpe, Gerhard. *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. Fink, 1990.
- . »Einleitung«. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848-1890. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 6)*, hg. v. Gerhard Plumpe & Edward McInnes, Hanser, 1996, S. 17-83.
 - . »Gedächtnis und Erzählung. Zur Ästhetisierung des Erinnerns im Zeitalter der Information«. *Theodor Storm und die Medien: zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten*, hg. v. Gerd Eversberg & Harro Segeberg, Schmidt, 1999, S. 67-81.
- Podewski, Madleen. »Abilden und veranschaulichen um 1900. Verhandlungen zwischen Texten und Bildern in der Gartenlaube. *Illustriertes Familienblatt*«. *Il-*

- lustrierte Zeitschriften um 1900: mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*, hg. v. Julia Menzel & Natalia Igl, transcript, 2016, S. 219-31.
- . *Akkumulieren – Mischen – Abwechseln. Wie die ›Gartenlaube‹ eine anschauliche Welt drückt und was dabei aus ›Literatur‹ wird (1853, 1866, 1885)*. Freie Universität Berlin, 2020.
 - . »Mediengesteuerte Wandlungsprozesse. Zum Verhältnis zwischen Text und Bild in illustrierten Zeitschriften der Jahrhundertmitte«. *Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*, hg. v. Katja Mellmann & Jesko Reiling, De Gruyter, 2016, S. 61-81.
 - . »Zwischen Sichtbarem und Sagbarem. Illustrierte Magazine als Verhandlungsorte visueller Kultur«. *Deutsche illustrierte Presse: Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik*, hg. v. Katja Leiskau, Patrick Rössler & Susann Trabert, Nomos, 2016, S. 39-58.
- Poppe, Sandra. *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Prokić, Tanja. »medias in res – Hoffmanns ›Sandmann‹ und die Geburt der modernen Literatur aus dem Geist der visuellen Medien. Oder: was ein medienwissenschaftlicher Ansatz vermag«. *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ›Der Sandmann‹*, hg. v. Oliver Jahraus, Reclam, 2016, S. 238-53.
- Raabe, Wilhelm. »Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft«. *Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 16*, hg. v. Karl Hoppe, Vandenhoeck & Ruprecht, 1961, S. 5-178.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Francke, 2002.
- Reiter, Ernst. »Agathe von Barsescou«. *Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der ›Modenwelt‹ mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Erstes Blatt, 1884, S. 298.
- Rippl, Gabriele. »Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse«. *Handbuch Literatur und visuelle Kultur*, hg. v. Claudia Benthien & Brigitte Weingart, De Gruyter, 2014, S. 139-58.
- Rohner, Ludwig. *Kalendergeschichte und Kalender*. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1978.
- Rose, Ferrel V. *The Guises of Modesty. Marie von Ebner-Eschenbach's Female Artists*. Cambridge House, 1994.
- Rosegger, P.R. »Bei der Kartenlegerin«. *Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der ›Modenwelt‹ mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Erstes Blatt, 1884, S. 298-99.
- Rosenberg, Adolf. »Antoine Watteau«. *Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der ›Modenwelt‹ mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Erstes Blatt, 1884, S. 299.
- Rossbacher, Karlheinz. *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenzeit in Wien*. J&V, 1992.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emil oder über die Erziehung*. Übers. und hg. v. Ludwig Schmidts, Ferdinand Schöningh, 1971.

- Sachs-Hombach, Klaus. »Der Ausdruck ›Bild‹ und seine verwandten Kategorien in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Einige begriffliche Spekulationen«. *Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Thomas Althaus, Aisthesis, 2018, S. 37-53.
- Sagarra, Eda. »Die unerhörte Gewöhnlichkeit. Theodor Fontane: *Unterm Birnbaum* (1885)«. *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, hg. v. Winfried Freund, Fink, 1993, S. 175-86.
- Said, Edward. *Orientalism*. Penguin, 2003.
- Sauter, Michael. »Käfig«. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer & Joachim Jacob, Stuttgart, 2012, S. 206.
- Sawyer, David. »Balduin Möllhausen's Exotic West: Nature and Landscape in his Travel Narratives«. *Flip sides: new critical essays on American literature*, hg. v. Klaus H. Schmidt, Lang, 1995, S. 2-13.
- Scherpe, Klaus R. *Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition. Von Döblin und Musil bis zu Darstellungen des Holocausts*. Humboldt-Universität zu Berlin, 1994.
- Schmidt-Mellin, J. »Die Rose von Ganea«. *Trowitzsch's Volkskalender*, Jg. 43, 1870, S. 81-130.
- Schmitz-Emans, Monika. »Die Zauberlaterne als Darstellungsmedium. Über Bildgenese und Weltkonstruktion in Schillers ›Geisterseher‹«. *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hg. v. Walter Hinderer, Königshausen & Neumann, 2006, S. 375-401.
- Schrader, Hand-Jürgen. »Autofedern und Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst – an Beispielen Storms, Raabes und Kellers«. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, Jg. 42, 2001, S. 1-41.
- Schöberl, Joachim. »Verzierende und erklärende Abbildungen«. Wort und Bild in der illustrierten Familienzeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts am Beispiel der Gartenlaube«. *Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. v. Harro Segeberg, Fink, 1996, S. 207-35.
- Schönert, Jörg. »Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten der 40er und 50er Jahre als Beispiel eines ›literarischen Wandels‹?«. *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, hg. v. Michael Titzmann, Niemeyer, 2002, S. 331-43.
- Schütze-Pflugk, Marianne. *Verführung, Mehrdeutigkeit und Manipulation bei Theodor Fontane*. Baltica, 2008.
- Segeberg, Harro. »Intermedialität bei Storm. Zur Mediengeschichte des Schimmelreiter-Komplexes«. *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, Jg. 42, 1993, S. 77-94.
- Simmel, Georg. »Die Großstädte und das Geistesleben«. *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908*, hg. v. R. Kramme, Suhrkamp, 1995, S. 116-31.

- Snow, C.P. *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*. Klett, 1967.
- Stiegler, Bernd. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. Fink, 2001.
- Stifter, Adalbert. »Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben«. *Adalbert Stifter. Werke und Briefe, Bd. 9,1*, hg. v. Alfred Doppler & Hartmut Laufhütte, Kohlhammer, 2005, S. 261-70.
- Stockinger, Claudia. *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus*. Akademie, 2010.
- . *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt »Die Gartenlaube«*. Wallstein, 2018.
- Ströwick, Elisabeth. *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. Fink, 2019.
- Surynt, Izabela. *Erzählte Weiblichkeit bei Marie von Ebner-Eschenbach*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 1998.
- Tanzer, Ulrike. *Frauenbilder im Werk Marie von Ebner-Eschenbachs*. Heinz, 1997.
- Tausch, Harald. »Architektur als Antwort: Raabe und Fontane«. *Text-Architekturen: die Baukunst der Literatur*, hg. v. Robert Krause & Evi Zemanek, De Gruyter, 2014, S. 148-69.
- . »Wasser auf Pfisters Mühle. Zu Raabes humoristischem Erinnern der Dinge«. *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Sabine Schneider, Königshausen & Neumann, 2008, S. 175-213.
- Teich, Martin. »Von Ingenieuren und Philologen. Zur genderfizierten Semantik der »zwei Kulturen« in Raabes *Alte Nester* und *Pfisters Mühle*«. *Gender Graduate Projects II. Differenzierungen, Diversitäten, Pluralismen*, hg. v. Gudrun Loster-Schneider, Maria Häusl, Stefan Horlacher & Susanne Schötz, Leipziger Universitätsverlag, 2016, S. 67-88.
- Thanner, Veronika, Joseph Vogl & Dorothea Walzer. »Die Wirklichkeit des Realismus. Einleitung«. *Die Wirklichkeit des Realismus*, hg. v. Veronika Thanner, Joseph Vogl & Dorothea Walzer, Fink, 2018, S. 9-15.
- Thormann, Michael. »Der programmatische Realismus der Grenzboten im Kontext von liberaler Politik, Philosophie und Geschichtsschreibung«. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Jg. 18, H. 1, 1993, S. 37-68.
- Thums, Barbara. »Wissen vom (Un)Reinen. Vom diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne«. *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*, hg. v. Gunhild Berg, Lang, 2014, S. 145-64.
- Thürmer, Wilfried. »Die Schönheit des Vergehens. Zur Produktivität des Negativen in Wilhelm Raabes Erzählung »Pfisters Mühle« 1884«. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, Jg. 25, 1984, S. 68-86.
- Titzmann, Michael. »Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen«.

- Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Link & Wulf Wülfing, Klett-Cotta, 1984, S. 100-21.
- Touaillon, Christine. »Die Psychologie des Familienblattes«. *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Jg. 34, H. 44, 1905, S. 278-83.
- Troßbach, Werner & Clemens Zimmermann. *Die Geschichte des Dorfes. Von den Anfängen im Frankenreich zur bundesdeutschen Gegenwart*. UTB, 2006.
- Trowitzsch's Volkskalender, Jg. 43, 1870.
- Twellmann-Schepp, Margrit. *Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843-1889*. Athenäum, 1976.
- Venohr, Dagmar. *medium macht mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*. transcript, 2010.
- Vinken, Barbara. »Effekte des Realen: Bildmedien und Literatur im Realismus (G. Flaubert: L'Éducation sentimentale)«. *Handbuch Literatur und visuelle Kultur*, hg. v. Claudia Benthien & Brigitte Weingart, De Gruyter, 2014, S. 393-408.
- Virilio, Paul. »Fahrzeug«. *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hg. v. Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle & Britta Neitzel, DVA, 1999, S. 166-85.
- Wagner, Wolf-Rüdiger. *Effi Briest und ihr Wunsch nach einem japanischen Bettschirm. Ein Blick auf die Medien- und Kommunikationskultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Kopaed, 2016.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Metzler, 2005.
- Weigel, Sigrid. *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Rowohlt, 1990.
- Weisstein, Ulrich. *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Schmidt, 1992.
- Werner, Stefanie. »Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern«. *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien & Christoph Wulf, Rowohlt, 2001, S. 361-80.
- Wetzel, Michael. »Wilhelm Raabe und die Krisen der Moderne«. *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis, das Ereignis und die Folgen*, hg. v. Hubert Winkels, Wallstein, 2007, S. 30-52.
- Wild, Bettina. *Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus*. Königshausen & Neumann, 2011.
- Wildmeister, Birgit. Die Bilderwelt der »Gartenlaube«: ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bayerisches Nationalmuseum, 1998.
- Wilke, Jürgen. *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte: von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*. Böhlau, 2000.

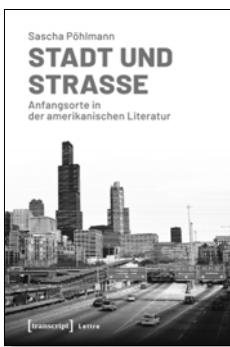
- Wilke, Sabine. »Pollution as Poetic Practice: Glimpses of Modernism in Wilhelm Raabe's ›Pfisters Mühle‹«. *Colloquia Germanica*, Jg. 44, H. 2, 2011, S. 195-214.
- Winkler, Markus. »Die Ästhetik des Nützlichen in ›Pfisters Mühle‹. Problemgeschichtliche Überlegungen zu Wilhelm Raabes Erzählung«. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, Jg. 38, 1997, S. 18-39.
- Wischermann, Ulla. *Frauenfrage und Presse. Frauenarbeit und Frauenbewegung in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts*. Saur, 1983.
- Wolf, Werner. »Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen«. *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, hg. v. Volker Dörr & Tobias Kurwinkel, Königshausen & Neumann, 2014, S. 11-46.
- Wünsch, Marianne. *Realismus (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Ludwig, 2007.
- Zantop, Susanne. *Colonial fantasies: conquest, family, and nation in precolonial Germany, 1770 – 1870*. Duke UP, 1997.
- Zika, Anna. *Ist alles eitel? Zur Kulturgeschichte deutschsprachiger Modejournale zwischen Aufklärung und Zerstreuung. 1750-1950*. VDG, 2006.
- Zinn-Thomas, Sabine. »Fremdheit im Dorf«. *Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Werner Nell & Marc Weiland, Metzler, 2019, S. 167-75.
- Zirbs, Wieland. *Strukturen des Erzählens. Studien zum Spätwerk Wilhelm Raabes*. Lang, 1986.
- Zsigmond, Anikó. *Marie von Ebner-Eschenbach. Das Frauenbewußtsein einer österreichischen Aristokratin*. Szombathely, 2001.

Literaturwissenschaft



Werner Sollors
Schrift in bildender Kunst
Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

September 2020, 150 S., kart.
14 Farabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7
E-Book:
PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Sascha Pöhlmann
Stadt und Straße
Anfangsorte in der amerikanischen Literatur

2018, 266 S., kart.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4402-9
E-Book:
PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4402-3



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)
Laboring Bodies and the Quantified Self

October 2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer,
Manfred Weinberg (Hg.)

Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit

August 2020, 432 S., kart., 6 SW-Abbildungen

50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Claudia Öhlschläger (Hg.)

Urbane Kulturen und Räume intermedial

Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive

Juli 2020, 258 S., kart., 10 SW-Abbildungen

40,00 € (DE), 978-3-8376-4884-3

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4884-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

11. Jahrgang, 2020, Heft 1

August 2020, 226 S., kart.

12,80 € (DE), 978-3-8376-4944-4

E-Book:

PDF: 12,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4944-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**