

Christian Begemann

## Gespenster des Realismus

Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes

*Unterm Birnbaum*

Zur inkalkulablen Erscheinung von Gespenstern gehört, dass sie gelegentlich gerade dort auftauchen, wo niemand sie vermutet. In der Literatur der Romantik wundert man sich kaum, ihnen an jeder Ecke zu begegnen. Im Zusammenhang des Realismus hingegen ist mit dem Auftreten von Gespenstern, oder allgemeiner gesagt: mit dem Vorkommen von Elementen und Strukturen phantastischer Literatur, auf den ersten Blick nicht zu rechnen. Zu sehr gehören sie zum Inventar einer programmatisch attackierten Romantik; und zu sehr scheinen sie den weltanschaulichen Prämissen wie der Poetologie der realistischen Literatur zu widersprechen. Zu deren Maximen gehört es, sich der wirklichen Welt zuzuwenden, sich auf dem Boden der Prosa der Verhältnisse anzusiedeln, freilich weniger der kontingenten Erscheinungswelt in ihrer individuellen Besonderheit als vielmehr einer allgemeinen, ‚wesentlichen‘ und ‚wahren‘ Dimension, die in ‚poetischer‘ und ‚verklärender‘ Weise in Narrationen repräsentiert werden soll.<sup>1</sup> Im Zeitalter der Ausdifferenzierung der Naturwissenschaften, des Empirismus und Positivismus scheint es dabei keinen literarischen Ort mehr für unerklärliche, wunderbare und unheimliche Phänomene zu geben, die in die bürgerlich-prosaische Welt einbrechen und deren rationales, immanent-säkulares und tendenziell kausalmechanisches Realitätsverständnis in Frage stellen könnten.

Bereits 1841 skizziert der linkshegelianische Ästhetiker und Schriftsteller Friedrich Theodor Vischer in einer Rezension eines Gemäldes von Friedrich Overbeck die Situation der nachromantischen Kunst in einer entzauberten Welt:

---

1 *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Hg. Gerhard Plumpe. Stuttgart: Reclam, 1985; Ulf Eisele. „Realismus-Theorie“. *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Hg. Horst Albert Glaser. Bd. 7: *Realismus 1848-1880*. Reinbek: rororo, 1982, S. 36-46; Claus-Michael Ort. „Was ist Realismus?“ *Realismus. Epoche – Werke – Autoren*. Hg. Christian Begemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, S. 11-26.

Unser Gott ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgends; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart der Menschengestalt. *Diesen* Gott zu verherrlichen ist die höchste Aufgabe der neuen Kunst. [...] Wir kennen keine Wunder mehr, als die Wunder des Geistes [...] Unsere Kunst hat Alles verloren und dadurch Alles gewonnen; verloren die ganze Fata Morgana einer transcendenten Welt, gewonnen die ganze wirkliche Welt. Die Malerei des Mittelalters wie sein Glaube, legte die ganze Welt in den Himmel hinüber, die unsrige zeige den Himmel auf Erden. Die Atmosphäre unseres Planeten ist für uns keine Geisterwohnung mehr, der Horizont ist gereinigt; keine Feen und Gnomen schimmern mehr durch den Nebel, keine Götter und Marien thronen auf abendrothen Wolken: es ist Nebel, es sind Wolken, aber die Welt selbst rückt nun ins volle Licht, da vorher zwischen ihr und der Sonne eine zweite Körperwelt ihr das Licht entzogen.<sup>2</sup>

Ähnliche Positionen vertreten Hermann Hettner oder Julian Schmidt mit ihrem Abscheu gegen die ganze romantische „Gespenster- und Maskenwirthschaft“ und die vorgebliche „dämonische Nachtseite der Natur“.<sup>3</sup> Und noch 1887, am Ende der realistischen Ära, affirmiert Wilhelm Bölsche in seinem Buch über *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* diesen Standpunkt. Die Poesie – und was Bölsche dabei vorschwebt, nennt er „Realismus“ –, die Poesie also habe sich in dem Rahmen zu bewegen, den ihr die Wissenschaft stecke.

Die Basis unseres gesammten modernen Denkens bilden die Naturwissenschaften. Wir hören täglich mehr auf, die Welt und die Menschen nach metaphysischen Gesichtspunkten zu betrachten, die Erscheinungen der Natur selbst haben uns allmählich das Bild einer unerschütterlichen Gesetzmässigkeit alles kosmischen Geschehens eingepägt [...].<sup>4</sup>

Diese Grundüberzeugung hat auch die Dichtung zu teilen, und wieder ist es das Gespenst, das zum Inbild wissenschaftlicher wie poetischer

- 
- 2 Friedrich Theodor Vischer. „Der Triumph der Religion in den Künsten, von Friedrich Overbeck“. *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*. Hg. Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger und Reinhard Wittmann. 2 Bde. Stuttgart: Metzler, 1981, Bd. 2, S. 2.
  - 3 Vgl. ebd. S. 97f., 364.
  - 4 Wilhelm Bölsche. *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Poetik* [1887]. Hg. Johannes J. Braakenburg. Tübingen: Niemeyer, 1976, S. 4.

Unmöglichkeit wird. Kann es als erwiesen gelten, dass die Seele keine Substanz, sondern nur ein Funktionszusammenhang ist, der sich nicht von seiner physiologischen Basis ablösen kann<sup>5</sup>, so gibt es nach wissenschaftlichem Ermessen auch keine Gespenster, und die Poesie wird zum bloßen „Fabuliren für Kinder“, wenn sie trotzdem welche auftreten lässt.

Es kann ihr, was Jedermann einsieht, von dem Punkte ab, wo das Dasein von Gespenstern wissenschaftlich widerlegt ist, nicht mehr gestattet werden, dass sie zum Zwecke irgend welcher Aufklärung einen Geist aus dem Jenseits erscheinen lässt, weil sie sich sonst durchaus lächerlich und verächtlich machen würde.<sup>6</sup>

So markieren gerade das Unheimliche und Wunderbare eine epochale Frontlinie, an der sich ein säkularer Realismus an einer zum Feindbild stilisierten, vermeintlich supranaturalistischen Romantik abarbeitet und diese auszutreiben versucht. Immanenter Geist also statt Gespenstern, Licht der aufgeklärten Empirie statt Nacht und Dämmer einer romantischen Doppel-Welt? Verläuft hier die Demarkation? Die Realismus-Forschung hat diesen Befund weitgehend bestätigt. Der deutschsprachige Realismus spare das Phantastische im Sinne eines unerklärlichen und die Gesetze der empirischen Welt zur Disposition stellenden Phänomens weitgehend aus oder lasse es nur als ein relativiertes und entmächtigtes Moment zu, als ein „begrenzt wunderbares“, so Uwe Durst in seiner *Theorie der phantastischen Literatur* (2008).<sup>7</sup> Historisch und systematisch trete es „an den Grenzen des Realismus“ auf, wie Marianne Wünsch schreibt.<sup>8</sup>

Aber stimmt das auch? Selbst wenn man zugestehen wollte, dass das Phantastische in vielen realistischen Texten nur eine eingeschränkte Rolle spielt – und schon daran lässt sich zweifeln –, bleibt doch das auffällige Interesse

---

5 Ebd., S. 28ff.

6 Ebd., S. 5.

7 Uwe Durst. *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. Aufl. Berlin: Lit, 2010; ders. *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des ‚Magischen Realismus‘*. Berlin: Lit, 2008.

8 Marianne Wünsch. „Experimente Storms an den Grenzen des Realismus: neue Realitäten in ‚Schweigen‘ und ‚Ein Bekenntnis‘“. *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 41 (1992): S. 13-23, hier S. 19ff.; vgl. Gregor Reichelt. *Phantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 10ff.

erklärungsbedürftig, das ihm entgegengebracht wird, obwohl es mit den Maximen der Realismusprogrammatiker zu kollidieren scheint. Immerhin gibt es kaum eine Novelle Theodor Storms ohne Gespenst oder prophetische Ahnungen, und auch bei Wilhelm Raabe, Paul Heyse oder Friedrich Gerstäcker spukt es mächtig. Etwas anders verhält es sich bei Theodor Fontane. Nur wenige seiner Romane kommen ohne weiße Frau, Spuk oder ‚abergläubische‘ Anwandlungen ihrer Figuren aus, aber im Gegensatz zu den genannten Autoren hat Fontane keine regelrechte Gespenstergeschichte geschrieben. Gespenster huschen vielmehr nur durch seine Texte, so dass man selten mehr als einen Zipfel ihres Bettlakens zu fassen bekommt, und das stellt den Leser vor die Aufgabe, diese luftigen Erscheinungen nicht interpretativ ein zweites Mal zu Grabe zu tragen. Zumeist haben sie im Gesamttext eher so etwas wie das Format einer Briefmarke, wie etwa der vielzitierte Chinese in *Effi Briest*. Aber das spricht nicht gegen ihre textuelle Relevanz. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die briefliche Äußerung Fontanes, der feststellt, der mutmaßlich spukende Chinese stehe „nicht zum Spaß da, sondern ist ein Drehpunkt für die ganze Geschichte“.<sup>9</sup> Und auch in *Schach von Wuthenow* ließe sich unschwer zeigen, wie die Botschaft des Poltergeistes, der gegen das achtlose Betreten seiner Grabplatte protestiert, ins Zentrum der Problematik des Protagonisten führt: „Du sollst deinen Toten in Ehren halten und ihn nicht schädigen an seinem Antlitz“<sup>10</sup> – das klingt wie das Lebensmotto des Titelhelden, der ganz von der sozialen Norm, vom Begehren nach Wahrung seines Gesichts gesteuert scheint. Solche immer wieder bei Fontane kolportierten Überlieferungen ähneln selbst schon Wiedergängern einer grauen Vorzeit, die man nicht los wird, und haben als erzähltes Erzählen eine poetologische Dimension. Und insofern sie nicht nur erzählt werden, sondern es zumeist auch noch eine Debatte um ihre Möglichkeit oder Unmöglichkeit gibt, stehen sie überdies auch in einem epistemologischen Horizont.

Das alles scheint mir Grund genug, nicht nach den Mechanismen der *Begrenzung* des Phantastischen und Gespenstischen, sondern vielmehr nach den *Affinitäten* der realistischen Literatur zum Unheimlichen und Wunderbaren und nach dessen literarischen Funktionen zu fragen. Meine These ist,

9 Fontane an Joseph Viktor Widmann, 19.11.1895. In: Theodor Fontane. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. IV, Bd. 4. München: Hanser, 1982, S. 506.

10 Theodor Fontane. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. I, Bd. I. München: Hanser, 1970, S. 587.

um das schon einmal vorwegzunehmen, dass die Frage nach den Gespenstern in den Kernbereich der realistischen Poetik führt, der programmatischen wie der textimmanenten. Ich möchte zunächst im Kontext der realistischen Literaturtheorie nach ihnen suchen und mich anschließend einem literarischen Beispiel zuwenden, nämlich Fontanes *Unterm Birnbaum*.

## 1. Der Revenant als Gestalt der realistischen Poetik

Friedrich Theodor Vischer betreibt, so schien es eingangs, einen regelrechten Exorzismus romantischer Elemente. Aber die Emphase, mit der er die blankgefegte Immanenz begrüßt, hat ihre poetischen Grenzen. Als Hegelianer weiß er, dass der „Weltzustand“ des Ideals und der Poesie vorbei und die, wie Hegel formuliert, „zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit“ der bürgerlichen Welt zwar unhintergebar, aber der Poesie feindlich ist.<sup>11</sup> Für Hegel wie für Vischer liegt diese „Prosa“ nicht nur in der Zurückdrängung des Subjektiven und Individuellen gegenüber den objektiven Charakter annehmenden Einrichtungen von Staat und Gesellschaft. Sie besteht v.a. darin, dass nun „die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt“ allgemeine Geltung erlangt hat, wie Vischer in seiner seit 1846 in sechs Bänden erscheinenden *Asthetik* schreibt.<sup>12</sup> Es gilt daher, „der Poesie auf diesem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht“ wiederzuerlangen.<sup>13</sup> Und hier nun geraten der Ästhetiker wie der Poet in eine seltsame und ganz unhegel'sche Dialektik. Auf der einen Seite erscheint die Romantik so überlebt und abgestorben, dass ihr gegenüber nur die Haltung „wir lassen die Toten ihre Toten begraben“ am Platz zu sein scheint. Ihr verspäteter Parteigänger ist denn auch, wie Vischer in bemerkenswerter Drastik formuliert, nichts anderes als eine „lebendige Leiche“.<sup>14</sup> Wiedergänger taugen, auf welcher Ebene auch immer, nur noch

---

11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Ders. *Werke*. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, Bd. 15, S. 392.

12 Friedrich Theodor Vischer. *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*. München: Meyer & Jessen, 1923 (Neudruck Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1996), Bd. 6, § 879, S. 176.

13 Ebd., S. 177; Hegel. *Ästhetik* (wie Anm. 11), Bd. 15, S. 393.

14 Vischer. „Der Triumph der Religion“ (wie Anm. 2), S. 2f.

als Feindbild. Auf der anderen Seite aber ist die mythische Gesellschaft der Untoten weniger weit entfernt, als es scheint. Bekanntlich markieren Strategien der ‚Poetisierung‘ in den literaturprogrammatischen Debatten der 1840er bis 60er Jahre die Differenz zwischen einem richtig verstandenen ‚wahren‘, nämlich objektiv-idealisierenden, von einem ‚falschen‘, weil ‚naturalistischen‘ Realismus. Als Mittel der Poetisierung auf dem Boden des Prosaischen hält nun Vischer „die Reservierung gewisser offener Stellen“ für poetisch legitim, „wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches *durchbricht* und der harten Breite des Wirklichen das *Gegengewicht* hält“.<sup>15</sup> Trotz seiner expliziten Abwehr alles Romantischen öffnet Vischer damit in doppelter Hinsicht die Tür für dessen Wiederkehr unter den Bedingungen des Realismus: zum einen poetologisch, indem er zumindest in einer Schwundform das romantische Prinzip der Transgression der gegebenen, insbesondere der bürgerlichen Normalwelt auf einen Raum der Ahnung hin propagiert – ‚Poetisierung‘ ließe sich so als ein später, stark reduzierter Abkömmling der ‚Romantisierung‘ der Welt begreifen. Zum anderen epistemologisch, indem Vischer dadurch ein „Gegengewicht“, eine gleichgewichtige Alternative zu ebenjener dominant gesetzten Bestimmung des „Wirklichen“ aufscheinen lässt. Darin klingt bereits der potentielle Konflikt von Realitätsdeutungen an, wie er in vielen literarischen Texten einer internen Selbstverständigung des Realismus über seine eigenen Prinzipien und Grenzen dient. Auch der Szientist Bölsche trägt ihn aus, wenn er etwa im Zusammenhang mit dem Thema der Unsterblichkeit die Erkenntnisgrenzen der exakten Wissenschaften benennt und betont, das von diesen Konstatierte gelte eben nur unter den Bedingungen der menschlichen Erkenntnisvermögen, könne aber keinen Anspruch erheben, das „wahre Wesen der Sache“ zu enthüllen. Daher sei es für die Poesie zwar nicht legitim, den wissenschaftlichen Erkenntnissen offen zu widersprechen, wohl aber eine „Fernsicht in ein Zweites, das dahinter liegt“, einen Raum der „Ahnung“, offenzuhalten.<sup>16</sup> Dass Vischer in diesem Kontext von einem „Durchbrechen“ spricht, gibt dem Argument indes noch eine andere Dynamik und rückt seine eigene Behauptung eines geradlinigen weltanschaulichen und poetischen Fortschreitens in ein seltsames Zwielficht. Denn offensichtlich gibt es unter der „harten“ Schicht einer immanent-säkularen Weltkonzeption durchaus noch ihr Anderes, das nur abgedrängt und eingekapselt ist und darauf wartet, sich erneut zur Geltung

15 Vischer. *Aesthetik* (wie Anm. 12), S. 177 (Hervorhebungen C.B.).

16 Bölsche. *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (wie Anm. 4), S. 33.

zu bringen. Wie es scheint, wird Vischer also von seinem eigenen polemischen Impetus eingeholt: Soll der verspätete Anhänger der Romantik kurz und gut als poetischer Revenant ad absurdum geführt werden, so legitimiert Vischer zwar nicht direkt Gespenster als Mittel der Poetisierung, etabliert aber doch die poetologische Struktur einer Wiederkehr des Verdrängten, einer intertextuellen Wiederkehr der eben erst ausgetriebenen Romantik, deren unabgegoltene Überschüsse über das Reale sich in genau jene Literatur eintragen, die sich doch primär diesem Realen zuzuwenden behauptet.

Möchte Vischer dabei trotz seiner Konzessionen an die Notwendigkeit der Poetisierung des Realen eine klare Grenze zu den „Tollheiten moderner Romantik“ ziehen<sup>17</sup>, so überschreitet sein gleichfalls hegelianischer Ästhetiker-Kollege Karl Rosenkranz sehr viel beherzter die Schwelle des Unheimlichen. Obgleich auch Rosenkranz in seiner *Aesthetik des Häßlichen* von 1853 grundsätzlich die ‚idealrealistische‘ Position teilt<sup>18</sup>, zeigt er sich den obskureren Ausprägungen der Romantik nicht abgeneigt. Das „Gespenstische“ und das „Diabolische“, Vampire, Geister, Hexen und andere unheimliche Spielarten des titelgebenden „Hässlichen“ jagen ihm keinen ästhetischen Schrecken ein, sofern sie ihrerseits idealisiert, d.h. vom „Unbestimmten“ und „Zufälligen“ gereinigt und gewissermaßen auf ihre Quintessenz hin zugespitzt sind.<sup>19</sup> Dann nämlich spielen sie eine wichtige Rolle im Funktionszusammenhang der Kunst, deren Aufgabe, „die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität zu schildern“<sup>20</sup>, nur unter Einbeziehung des Hässlichen gelingen kann.

Es gehört zum Wesen der Idee, die Existenz ihrer Erscheinung frei zu lassen und damit die Möglichkeit des Negativen zu setzen. [...] Will also die Kunst die Idee nicht bloß einseitig zur Anschauung bringen, so kann sie auch des Häßlichen nicht entbehren. Die reinen Ideale stellen uns allerdings das wichtigste Moment des Schönen, das positive, hin. Sollen aber Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürlich Häßliche, so darf das Böse und Teuflische nicht fehlen.<sup>21</sup>

---

17 Vischer. *Aesthetik* (wie Anm. 12), S. 177.

18 Karl Rosenkranz. *Aesthetik des Hässlichen* [1853]. Hg. Wolfhart Henckmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, S. 42.

19 Ebd., S. 42ff., 337ff., 353ff.

20 Ebd., S. 39.

21 Ebd., S. 38f.

Bereits diese zwei, in sich durchaus unterschiedlich gelagerten Beispiele belegen Zusammenhänge zwischen der idealrealistischen Programmatik und dem Unheimlichen.

Weitere Unterstützung erhält diese These durch einen Blick auf das Konzept der ‚Verklärung‘, Kerntheorem des ‚poetischen Realismus‘ und hauptsächlichlicher Modus einer Poetisierung. Die entscheidenden Stichwörter gibt hier Otto Ludwig in seinen Shakespeare-Studien. Dichterische Verklärung setzt zunächst die Selektion poesiefähiger Gegenstände aus der Masse des Vorgefundenen voraus, meint aber noch deutlich mehr als das. Für Ludwig nämlich soll die Poesie die Kontingenz der faktischen Wirklichkeit nicht abbilden, sondern vielmehr kompensieren, indem sie „keine zusammenhangslose“ Welt zeigt, sondern „im Gegenteil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat“. Poesie reinigt die Wirklichkeit „von dem, was dem Falle gleichgiltig ist“, und stiftet eine „Notwendigkeit“, „Einheit“, „Harmonie“ und Transparenz, die wir, so müssen wir umgekehrt schließen, in der vorfindlichen Außenwelt eben gerade nicht antreffen.<sup>22</sup> Der poetische Realismus also bietet den schönen Schein einer Ordnung, die aber nicht auf poetische Willkür zurückzugehen, sondern eine den Dingen immanente, wesentliche Wahrheit zu sein behauptet, die erst im Medium der Poesie zu entbergen ist. So ist die poetische Welt dann eine, „die in der Mitte steht zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Gesetze, das unser Geist hineinzulegen gedungen ist, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Gesetz *wiedergeboren*“.<sup>23</sup> Die vom Zufälligen gereinigten poesiefähigen Gegenstände werden so einer poetischen Verdichtung und Überhöhung zugeführt, die das ‚Wahre‘ und ‚Wesentliche‘ an ihnen gewissermaßen hervortreiben und in vollem Glanz erstrahlen lassen sollen. Bereits 1853 hatte Theodor Fontane sich ganz ähnlich geäußert. Auch ihm geht es um die Abgrenzung von einem „nackte[n], prosaische[n] Realismus, dem noch durchaus die poetische Verklärung fehlt“.<sup>24</sup> „Der Realismus“, so heißt

22 Otto Ludwig, „Studien und kritische Schriften“. Ders. *Gesammelte Schriften*. Hg. Adolf Stern. 6 Bde. Leipzig: Grunow, 1891, Bd. 5, S. 458f.

23 Ebd., S. 459 (Hervorhebung C.B.).

24 Theodor Fontane, „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“. Ders. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. III, Bd. 1. München: Hanser, 1969, S. 237.

es mit Blick auf dessen positiv gewertete ‚wahre‘ Variante weiter, „will nicht die bloße Sinnenwelt [...]; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre*“.<sup>25</sup> Ludwig beschreibt den poetischen Prozess, so haben wir eben gehört, als eine Wiedergeburt, und diese Metapher wird an anderer Stelle noch einmal aufgegriffen und entfaltet. Das poetische Verfahren erscheint dabei im christlichen Vokabular von Tod und Auferstehung.

Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, sozusagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe [!]. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen.<sup>26</sup>

Man hat bisher zu wenig die genuin religiöse Dimension des Verklärungsbegriffs berücksichtigt, die in die Poetik einwandert und deren idealisierenden Tendenzen dienstbar gemacht wird. Vorbild der poetischen Verklärung ist bei Ludwig wie übrigens auch bei anderen Programmatikern wie Vischer<sup>27</sup> oder Moriz Carriere<sup>28</sup> nicht so sehr die Transfiguration Christi, also das in den Evangelien überlieferte Geschehen, bei dem Jesus, von göttlichem Licht überstrahlt, auf Moses und Elias trifft und von Gott als sein Sohn deklariert wird. Vorbild ist vielmehr der Moment der Auferstehung. Das entspricht ganz dem Sprachgebrauch Luthers, Klopstocks und vieler anderer Autoren, wie man sich im Grimm'schen Wörterbuch überzeugen kann. In diesem Sinne wird das Wort ‚verklärt‘ nicht allein i.S. von ‚veredelt‘, ‚verherrlicht‘ und ‚dem Irdischen entrückt‘ verwendet, sondern auch für ‚verstorben‘.<sup>29</sup> Es ist in diesem Zusammenhang auffällig, dass zahlreiche literarische Texte nicht nur Verklärung als poetisches Verfahren betreiben, sondern auf intradiegetischer Ebene selbst Verklärungsszenen als solche benennen und unter Einsatz strahlender Lichtphänomene vorführen, wobei häufig die Wörter

25 Ebd., S. 242.

26 Ludwig, „Studien und kritische Schriften“ (wie Anm. 22), Bd. 5, S. 264f.

27 Vischer, *Aesthetik* (wie Anm. 12), Bd. 3, § 513, S. 98.

28 Moriz Carriere, *Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*. 1. Teil. Leipzig: Brockhaus, 1859, S. 412ff., 485f.

29 Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. München: dtv, 1984, Bd. 25, Sp. 650ff.

‚Verklärung‘ und ‚verklären‘ in auffälliger Nähe mit dem Tod auftauchen – ich erinnere nur an Effi Briests ‚Verklärtheit‘<sup>30</sup>, in der sich ihre Krankheit zum Tode ebenso zu erkennen gibt wie ihre späte Neigung zur ‚Versöhnung‘ mit ihrem Schicksal.<sup>31</sup> Das Wirkliche, so entnehmen wir Ludwigs Sätzen, wird literaturfähig erst im Durchgang durch ein Stadium des Todes, in dem seine besondere und damit zufällige leibliche Hülle abfällt und verwest und aus dem es, gereinigt, verwesentlich und gleichsam auratisch umstrahlt, als Geist und Seele aufersteht. Die Ordnung, die der poetische Text zum Vorschein bringt, ist die einer Geisterwelt.

Der von Ludwig beschriebene poetische Vorgang ließe sich auch semiotisch reformulieren, denn im Zeichenprozess selbst liegt gleichsam ein Moment von Mortifikation und Auferstehung. Zu den „konstitutiven Merkmalen der Schriftlichkeit“ gehört nach Jan Assmann eine doppelte Abwesenheit, die des lebendigen Sprechers einerseits und die der körperlichen Gegenstände andererseits. „Der Tod ist die paradigmatische Form solcher Abwesenheit“.<sup>32</sup> Wie der Sprecher, so treten auch die körperlichen Gegenstände der Rede in der Schrift in ein mediales Stadium des Todes, der körperlichen Absenz, aus dem sie erst in der Vorstellung des Lesers wieder erlöst werden, dem sich die verschriftlichten Dinge als Idee gleichsam wiederbeleben. Auf dieser seit dem 18. Jahrhundert vielfältig artikulierten Metaphysik der Schrift<sup>33</sup> fußt Ludwigs Poetisierung, um sie durch eine zweite Stufe der – spezifisch ‚poetischen‘ – Vergeistigung zu potenzieren.

Geht es bei Rosenkranz um die Komplettierung eines Idealrealismus durch das Hässliche, das das Unheimliche umgreift, so etablieren Vischer und Ludwig poetologische Wiedergängerstrukturen, die allerdings nicht auf das Gespenst, sondern auf den Geist zielen. Um eine Wiedergängerstruktur handelt es sich aber auch in literarhistorischer Hinsicht, insofern es romantische Poetologeme sind, die gewissermaßen realistisch ‚recycelt‘ werden. In Ludwigs Auferstehungskonzept lebt die Idee einer Himmelfahrt der Kunst

30 Theodor Fontane. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. I, Bd. 4. München: Hanser, 1974, S. 279.

31 Ebd., S. 279, 294.

32 Jan Assmann. „Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten“. *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. Hg. Aleida Assmann, Jan Assmann, Christoph Hardmeier. 3. Aufl. München: Fink 1998, S. 64-93, hier S. 70.

33 Albrecht Koschorke. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1999, S. 311ff., 318.

fort, wie sie Wackenroders Tonkünstler Joseph Berglinger artikuliert<sup>34</sup> oder wie sie E.T.A. Hoffmanns am Himmelfahrtstag beginnendes Märchen vom *Goldnen Topf* gründiert. Diese Idee steht im Konnex der frühromantischen Kunstreligion, und in dieser Tradition zeigt sich nun auch der literarische Vorgang einer Verklärung in der Literaturgrammatik des Realismus. Er realisiert auf dem Boden und mit den Mitteln der Poesie etwas, das früher unter die Kategorie des Religiösen fiel, überträgt sakrale Strukturen in die Welt der Immanenz und markiert insofern einen Prozess der Säkularisierung. Bereits bei Vischer war das zu beobachten. Diese bemerkenswerte Konstellation nun ist alles andere als stabil. Der Glanz des Idealen und Verklärten nämlich ist unter den Bedingungen einer objektiv zur Prosa geordneten Welt nicht der Vor-Schein eines Transzendenten, sondern ein bloßer, ein poetischer Schein, der an der sakralen Dimension nur insofern teilhat, als er sie beerbt. Hinzu kommt ein ähnlich gelagertes epistemologisches Problem: ‚Wesen‘, ‚Idee‘, und ‚Wahrheit‘ der Dinge sind, wie schon die meisten idealrealistischen Programmatiker bemerken, der Erkenntnis kaum zugänglich<sup>35</sup>, so dass sich das Verklärungskonzept selbst den Boden zu entziehen tendiert: Was sich als Offenlegung eines Wesens geriert, ist nur dessen poetische Simulation. So gerät Dichtung in die Nähe des Gespenstischen: 1. weil die in der Struktur von Tod und Auferstehung poetisch in Umlauf gesetzten Wesenheiten Gespenstern gleichen, 2. weil der Verdacht naheliegt, dass sie nicht einmal das, also nicht Geist und Wesen, sondern bloßer Schein sind, der sie als etwas ausgibt, was sie nicht sind, und 3. weil die Auferstehungsstruktur selbst schon Wiedergänger eines Überlebten ist.

Conrad Ferdinand Meyer, dessen Gedicht „Auf Goldgrund“ ein *locus classicus* des Verklärungskonzepts ist, hat in einem weiteren Gedicht den

---

34 „Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente [...] da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres ward von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt.“ Wilhelm Heinrich Wackenroder. „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“. Ders. *Werke und Briefe*. Hg. Friedrich von der Leyen. Jena: Diederichs, 1910, Bd. 1, S. 130.

35 Vgl. z.B. Adolf Horwicz. *Grundlinien eines Systems der Ästhetik*. Leipzig: Seemann, 1859. Zit. in: *Theorie des bürgerlichen Realismus* (wie Anm. 1), S. 83.

Umschlag von poetischem Schein ins Gespenstische herausgestellt. „Möwenflug“ von 1882 inszeniert ästhetische Reflexion im Wortsinn. Das Gedicht schildert zunächst die vollendete „Klarheit“ des Spiegelbilds kreisender Möwen im Wasser, das eine Unterscheidung von „Trug und Wahrheit“ nicht mehr zulässt, um diese Situation in einem nächsten Schritt auf die Dichtung zu übertragen:

Allgemach beschlich es mich wie Grauen,  
 Schein und Wesen so verwandt zu schauen,  
 Und ich fragte mich, am Strand verharrend,  
 Ins gespenstische Geflatter starrend:  
 Und du selber? Bist du echt beflügelt?  
 Oder nur gemalt und abgespiegelt?  
 Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?  
 Oder hast du Blut in deinen Schwingen?<sup>36</sup>

Gehen Verklärungstheoretiker wie Ludwig davon aus, dass sich in der poetischen Verklärung das Wesen enthüllt, so legt Meyer die Kehrseite dieses Phantasmas bloß: Der Dichter wird sich selbst fremd im Verdacht, dass der poetische Schein gerade nicht Wahrheit ist, sondern bloßer Trug, nicht Wesen, sondern bloßer Wiedergänger, ja, dass beide gar nicht mehr zu unterscheiden sind. Insofern darf man das Gespenst als einen selbstkritischen Kontrapunkt der Verklärung ansehen, als Kippfigur des aus der poetischen Schrift auferstehenden „Geistes“.

So kommt es auf dem literaturprogrammatischen Feld des Realismus, auf dem die Abgrenzung von der Romantik betrieben wird, nicht nur zur Wiederkehr romantischer Themen und Motive – und schon sie sind in mancher Hinsicht Gespenster –, sondern es kommt mit einer gewissen Notwendigkeit zu einer dem Projekt der Verklärung sozusagen intrinsischen Struktur des Wiedergängertums. Zweifellos setzen Vischer, Bölsche, Rosenkranz und Ludwig sehr unterschiedliche Akzente innerhalb des Konzepts eines ‚Idealrealismus‘. Jeweils aber lässt sich feststellen, dass an Phänomenen des Wunderbaren und Gespenstischen wesentliche poetologische Probleme des poetischen Realismus verhandelt werden. Wenn das der Fall ist, kann es kaum verwundern, dass sie auch auf der Inhaltsebene *literarischer* Texte in dieser

---

36 Conrad Ferdinand Meyer. „Möwenflug“. Ders. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. Hans Zeller, Alfred Zäch. Bern: Benteli, 1959ff., Bd. 1, S. 190.

Funktion auftreten. Damit soll nicht gesagt werden, dass alle Gespenster des Realismus poetologische Figuren seien. Einige aber sind es, zumindest einmal das des Handlungsreisenden Szulski.

## 2. Spuk im Keller: Fontanes *Unterm Birnbaum*

Theodor Fontane gilt als einer der hauptsächlichen Vertreter des Verklärungskonzepts in der deutschen Literatur des Realismus.<sup>37</sup> Seine Rezensionen legen diesen Maßstab mit einer gewissen Absehbarkeit an die gemusterte Literatur an, und auch einige seiner Romane sind, nun allerdings schon erheblich gebrochener, Auseinandersetzungen damit – und insofern selbstreflexiv. Das gilt insbesondere für *Frau Jenny Treibel*, einen Roman, der die Bedürfnisse nach Poetisierung und Idealisierung der Welt als verlogene Sentimentalität und ideologische Selbsttäuschung einer kapitalorientierten Bourgeoisie entlarvt – ohne sich indes selbst vom Verklärungsprinzip zu verabschieden. Nicht weniger komplex, allerdings ganz anders pointiert ist die Lage in dem sieben Jahre früher, nämlich 1885 erstmals in der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* publizierten Roman *Unterm Birnbaum*. Während aber *Frau Jenny Treibel* unter einem bedauerlichen Mangel an Gespenstern leidet, verhandelt *Unterm Birnbaum* die Verwerfungen des Verklärungskonzepts in engstem Konnex mit dem Unheimlichen. Ich möchte daher im Folgenden die verschiedenen Facetten des Spukhaften in diesem Roman skizzieren. Neben dem poetologischen Aspekt drängen sich weitere auf: ein epistemologischer, ein soziokultureller und ein psychologischer.

Der Gastwirt Abel Hratscheck ermordet bekanntlich mit Hilfe seiner Frau den Handlungsreisenden Szulski, dessen Firma er beträchtliche Geldsummen schuldet, und vergibt ihn in seinem Keller. Seine Schulden stehen am Beginn seiner Schuld, und für diese scheint er am Ende schließlich doch bezahlen zu müssen. Denn beim Umbetten der Leiche kommt Hratscheck aus ungeklärten Gründen ums Leben. Der Schluss des Romans, seine letzte halbe Seite, wirkt ein wenig wie die letzte Szene des *Don Giovanni* nach der Höllenfahrt des Helden. Dieser Schluss hat die ältere Forschung in eine gewisse Ratlosigkeit versetzt, so gänzlich unangemessen schien er dem zuvor

---

37 Vgl. Hugo Aust. *Theodor Fontane: „Verklärung“. Eine Untersuchung zum Ideen-  
gehalt seiner Werke*. Bonn: Bouvier, 1974.

Erzählten und seinem Duktus.<sup>38</sup> Die eigentlichen Pointen der Erzählung sind dabei aber, so möchte ich behaupten, gar nicht wahrgenommen worden. Auf dieser viel beanstandeten letzten halben Seite also resümiert der Pastor Eccelius:

Der Tote, so nicht alle Zeichen trügen, wurde von der Hand Gottes getroffen [...]. Er verfiel sich aber schließlich in seiner List und grub sich, mit dem Grabscheit in der Hand, in demselben Augenblicke sein Grab, in dem er hoffen durfte, sein Verbrechen für immer aus der Welt geschafft zu sehn. Und bezeugte dadurch aufs neue die Spruchweisheit: *„Es ist nichts so fein gesponnen, 's kommt doch alles an die Sonnen.“*<sup>39</sup>

„Fein Gespinst – kein Gewinn“ sollte denn auch ursprünglich der moralisch korrekte Titel lauten, in dem freilich, und das gibt zu denken, das Gespinst nur durch einen einzigen Vokal vom ‚Gespenst‘ geschieden ist. Dem Pastor bleibt das letzte Wort des Romans und damit scheinbar die Deutungshoheit über den Tod Hratschecks. Wenn der Schulze Woytasch konstatiert: „der Mensch verlangt auch seine Ordnung“ (UB 552), dann kommt der geistliche Herr diesem Begehren umgehend nach. In mustergültiger Weise tut er, was Otto Ludwig vom Poeten fordert: Er stellt die gestörte Ordnung wieder her, indem er die „Hand Gottes“ am Werk sieht und in seinem Satzesatz die völlige Transparenz der Welterschöpfung postuliert. Poetische Gerechtigkeit, Reharmonisierung der Welt, religiöser Horizont und Lichtmetaphorik entsprechen in *Gartenlaube*-tauglicher Weise dem Postulat der Verklärung – doch bleibt diese bei genauerem Besehen höchst zweideutig. Denn der Pastor ist eine Figur, die durch den ganzen Roman hindurch notorisch die Realitäten übersieht und verkennt, und so bleibt ihm nicht nur verborgen, dass Hratscheck möglicherweise noch einen zweiten Mord auf dem Gewissen hat, der – ebenso übrigens wie die Vorgeschichte des unter dem Birnbaum

---

38 Vgl. etwa Walter Müller Seidel. *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 21980, S. 225f.; sehr viel skeptischer gegenüber dem Status des Schlusses dagegen Michael Niehaus. „Eine zwielichtige Angelegenheit: Fontanes ‚Unterm Birnbaum““. *Fontane Blätter* 73 (2002): S. 44-70, hier S. 44, 60f.

39 *Unterm Birnbaum* wird hier zitiert nach der Ausgabe Theodor Fontane. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. I, Bd. 1. München: Hanser, 1970, S. 453-554. Zitatnachweise im Folgenden im Text mit der Sigle ‚UB‘ und Seitenzahl; hier S. 554.

begrabenen Franzosen aus den Befreiungskriegen – keineswegs an die Sonnen kommt und damit die gesamte theologische Deutung implodieren lässt. Eccelius weiß auch nicht, dass es eine zweite mögliche Todesursache im Fall Hratscheck gibt, die der beschränkte Dienstjunge Ede ins Spiel bringt: „Ick weet allens. Dat’s de Spök. De Spök hett noah em grappscht. Un denn wull he rut un kunn nich.“ (UB 551) Da Ede seinerseits kein viel besserer Gewährsmann ist als Eccelius, scheint diese Annahme zunächst wenig für sich zu haben, zumal wenn man ihre Genese betrachtet. Die Rede vom Spuk nämlich wird von Hratschecks ominöser Nachbarin, der alten Jeschke, in die Welt gesetzt, offenbar um Sand ins Getriebe der Hratscheck’schen Täuschungsmanöver zu streuen. Sie induziert regelrecht den Glauben an den Spuk, zunächst in Ede, von dem sich dann Hratscheck infizieren lässt.

Tatsächlich allerdings wird das Spukmotiv schon sehr viel früher im Text angelegt und dadurch in seiner Bedeutung hervorgehoben. Todesfälle und Begräbnisse gibt es wenigstens sechs, und selten bleiben die Toten unter der Erde. Der ermordete Franzose etwa wird erst ein-, dann aus-, dann wieder ein- und dann wieder ausgegraben, bevor man ihn schließlich dort lässt, wo er ist. Und auch im Fall von Hratschecks ehemaliger Geliebter im Nachbarort, möglicherweise seinem ersten Opfer, ist „von Ausgraben die Rede“ (UB 472). Kurzum: Die Toten haben die Neigung, nicht dort zu bleiben, wo sie hingehören, sondern zur Unzeit wiederzukehren, in welcher Form auch immer. Dieser Ansicht ist auch Ursel Hratscheck, deren bezeichnenderweise letzte Worte sich um die Wiederkehr der Toten drehen. Wenn Hratscheck behauptet: „Ich denke, leben ist leben, und tot ist tot. Und wir sind Erde, und Erde wird wieder Erde. Das andre haben sich die Pfaffen ausgedacht. [...] Glaube mir, die Toten *haben* Ruhe“, dann kontert sie:

„Nun, ich sage dir, die Toten stehen wieder auf ...“

„Am jüngsten Tag.“

„Aber es gibt ihrer auch, die warten nicht so lange. „

Hratscheck erschrak heftig und drang in sie, mehr zu sagen. Aber sie war schon in die Kissen zurückgesunken, und ihre Hand, der seinigen sich entziehend, griff nur noch krampfhaft in das Deckbett. (UB 526f.)

Und umgekehrt ließe sich sagen, dass die Gespenster immer schon unter den Lebenden sind. Wenn Hratscheck den toten Franzosen durch Zufall unter seinem Birnbaum entdeckt, nimmt der Mordplan in ihm buchstäblich Gestalt an – die Gestalt des Unheimlichen und Gespenstischen:

Denn unheimlich verzerrte Gestalten (und eine davon er selbst) umdrängten ihn so faßbar und leibhaftig, daß er sich wohl fragen durfte, ob nicht andere da wären, die diese Gestalten auch sähen. Und er lugte wirklich nach der Zaunstelle hinüber. Gott sei Dank, die Jeschke war nicht da. Aber freilich, wenn sie sich unsichtbar machen und sogar Tote sehen konnte, Tote, die noch nicht tot waren, warum sollte sie nicht die Gestalten sehn, die jetzt vor seiner Seele standen? (UB 462)

Tote sehen kann allerdings nicht nur die Jeschke. Dem Erzähler ist diese Gabe ebenfalls beschieden. Wenn Szulski an seinem letzten Lebensabend im Hratscheck'schen Wirtshaus eintrifft, ist er schon so gut wie tot: „die Füße waren wie tot, und er stampfte hin und her, um wieder Leben ins Blut zu bringen“ (UB 475). Ursel Hratschecks Tod kündigt sich in ihrem Aussehen an, „die Augen tief eingesunken und die Haut wie Pergament“ (UB 511), und Hratschecks eigenes Ende bei der Umbettungsaktion des Ermordeten wird dadurch vorweggenommen, dass die ahnungslosen Gäste den Spuk im Keller besichtigen wollen: „brabbelnd und plärrend und in einer Art Prozession, als ob einer begraben würde“ (UB 541). Diese Gespenster haben jeweils einen durchaus unterschiedlichen ontologischen Status, und ein Taxonom könnte sich damit vergnügen, sie in unterschiedliche Klassen zu bringen, also etwa mutmaßliche Wiedergänger im Unterschied zu den Gespenstern der Phantasie oder den auf der Textebene vorausdeutend fungierenden metaphorischen Gespenstern.

Der Wiedergänger im Keller wäre unter dieser Perspektive zumindest mit einem Teil seiner fragwürdigen Existenz ein poetologisches Gespenst. Denn wenn nicht Eccelius, sondern Ede recht haben sollte, dann würde sich das Gespenstische als alternatives Erklärungsangebot in das verklärende Resümee schieben, dieses kontaminieren und unterlaufen. Das würde am Prinzip der poetischen Gerechtigkeit nicht viel ändern, die Gewichte dabei aber erheblich verschieben. Wenn nämlich Hratscheck durch Einwirkung des Spuks gestorben sein sollte, dann würde *dieser* zum Sachwalter wenn schon nicht des in der Forschung immer wieder beschworenen „Schicksals“ avancieren<sup>40</sup>, so doch der poetischen Gerechtigkeit, indem er am Schuldigen die gerechte Strafe vollstreckte. In diesem Sinne hat Fontane den Spuk bereits in

---

40 Heinz Schlaffer. „Das Schicksalsmodell in Fontanes Romanwerk“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* NF 16 (1966): S. 392-409.

*Ellernklipp* von 1881 eingesetzt<sup>41</sup>, und in *Quitt* von 1891 wird dieses Muster noch einmal, allerdings stark modifiziert, aufgegriffen. Der Spuk wäre ein Mittel der Poetisierung und markierte, um noch einmal mit Vischer zu sprechen, eine jener „offene[n] Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält.“<sup>42</sup> Solche Poetisierung hat ihren Preis: Sie übersteigt ganz gezielt ein realistisches Realitätskonzept, d.h. das immanent-säkulare, mit den Befunden der Naturwissenschaften kompatible Weltverständnis der prosaischen bürgerlichen Sphäre. Es wäre nun allerdings ein kapitaler Irrtum, darin auch ein tendenziell den literarischen Realismus überschreitendes Verfahren zu sehen. Das Gegenteil ist der Fall, denn immer wieder verhandeln realistische Texte sozusagen ihre eigenen Geschäftsbedingungen – notfalls mit Hilfe von Gespenstern. Das führt zum zweiten der angekündigten Aspekte, nämlich dem epistemologischen.

*Unterm Birnbaum* gehört zu jener Sparte epistemologischer Literatur, die im Realismus auf der Tagesordnung steht. Viele Texte reflektieren ihren ‚realistischen‘ Status, d.h. das Problem ihrer eigenen Referenzialisierbarkeit, indem sie textintern den Zugang zur Wirklichkeit thematisieren und zeigen, dass diese keineswegs fraglos gegeben, sondern Gegenstand von Verhandlungen ist, Resultat von historischen, kulturellen und epistemischen Voreinstellungen. Spurenlesen und Zeichendeuten, Fragen der Wahrheitsfindung, das Verfehlen oder Erreichen der Wirklichkeit der Dinge sind Themen, deren Häufigkeit nur den Schluss zulässt, der Realismus sei eine Ära, die durch die fundamentale Problematisierung der Zugänglichkeit von Realität gekennzeichnet sei. Damit steht zugleich der Wirklichkeitsbezug des literarischen Textes selbst auf dem Prüfstand.<sup>43</sup> *Unterm Birnbaum*

---

41 Über den verschwundenen, weil von seinem eigenen Vater ermordeten Sohn des Baltzer Bocholt wird gemutmaßt, ob er wohl „wiederkommen“ werde. „Er wird nicht wiederkommen“, antwortete Melcher [...]. „Und wenn er wiederkommt, so kommt er, woher wir ihn nicht rufen können. Und kommt freiwillig, um noch zu ordnen, was zu ordnen ist. Denn ewig und unwandelbar ist das Gesetz!“ Genau das wird am Ende geschehen: Der Vater hört die Stimme des Sohnes aus dem Abgrund, in den er ihn gestoßen hat, und erschießt sich daraufhin – so ist jedenfalls zu vermuten (Fontane. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. I, Bd. 1. München: Hanser, 1970, S. 188).

42 S.o. Anm. 15.

43 Das ist Konsens in der neueren Forschung. Vgl. Ulf Eisele. *Der Dichter und sein Detektiv. Raabes ‚Stopfkuchen‘ und die Frage des Realismus*. Tübingen: Niemeyer,

ist nicht nur ein Kriminalroman, in dessen Zentrum ein *crimen*, der Täter und sein soziales Milieu stehen. Es handelt sich auch um eine Detektivgeschichte, freilich eine, in der es keinen Detektiv gibt und die Aufklärung des Verbrechens scheitert.<sup>44</sup> Überall werden Zeichen gelesen und Indizien registriert, wie beispielsweise der Knopf vom Rock des Ermordeten, den Ede im Keller findet. Vor allem aber wendet sich die Lektüre der Wirklichkeit deren sozialen Agenten zu: Gespräche, Gesten und Gesichtsausdrücke werden interpretiert, und ein Satz wie „da hat man denn doch so seine Zeichen“ (UB 473) findet sein Pendant in der in verschiedenen Varianten geäußerten Frage, „ob das alles vielleicht was zu bedeuten habe?“ (UB 517, 461). Den Ausgangspunkt bildet dabei jeweils die Beobachtung. In der erzählten Welt herrscht ein Regime der Blicke, an dem die Personen teilhaben – als Objekte wie als Subjekte der Beobachtung und der Interpretation solcher Beobachtung. Die alte Jeschke lässt sich geradezu als Inkarnation dieses permanenten Sehens und Angeblickt-Werdens begreifen, von dem zumindest Hratscheck weiß und das er dementsprechend in sein eigenes Verhalten einspeist.<sup>45</sup> Auch der Erzähler zeigt nicht lediglich dieses Spiel der Blicke, sondern beteiligt sich, beginnend mit den ersten Sätzen, selbst an ihm, indem er seine Blickregie ostentativ in den Blick des Lesers rückt. Es sind die eben verkauften, in ihrer Fadenscheinigkeit und Schlampigkeit aufschlussreichen Rapsäcke in

---

1979; Claus-Michael Ort. *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen: Niemeyer, 1998; Christiane Arndt. *Abschied von der Wirklichkeit. Probleme bei der Darstellung von Realität im deutschsprachigen literarischen Realismus*. Freiburg: Rombach, 2009.

- 44 Vgl. Rainer Schönhaar. *Novelle und Kriminalschemata. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen, 1969, S. 49; Müller-Seidel. *Theodor Fontane* (wie Anm. 38), S. 220f; Niehaus. „Eine zwielichtige Angelegenheit“ (wie Anm. 38), S. 45f. u.ö. Niehaus arbeitet die im Roman verfolgten Strategien einer Aufhebung von Eindeutigkeiten im Zeichen des Zwielichts heraus.
- 45 Christiane Arndt. *Abschied von der Wirklichkeit* (wie Anm. 43), hat das Prinzip der Beobachtung im Roman systemtheoretisch analysiert und verschiedene hierarchische Ebenen unterschieden (S. 50ff.). Vgl. dazu weiter den perspektivenreichen Beitrag von Elisabeth Strowick. „Schließlich ist alles bloß Verdacht‘ – Zur Kunst des Findens in Fontanes ‚Unterm Birnbaum‘“. *Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*. Hg. Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke. Berlin: Vorwerk, 2010, S. 157-181, hier S. 162ff.

Hradschecks Hausflur, die das erste Augenmerk des Lesers auf die dürftige ökonomische Basis und im weiteren auf die daraus folgende Schuldenkrise des über seine Verhältnisse lebenden Wirts lenken. Im interpretierenden Blick auf sie exponiert der Erzähler nicht mehr und nicht weniger als ein epistemologisches Verfahren: „Einige von den Säcken waren nicht gut gebunden oder hatten kleine Löcher und Ritzen, und so sah man denn an dem, was herausfiel, daß es Rapsäcke waren.“ (UB 453) Man gerät in Versuchung, diesen mit fast schon Stifter'scher Umständlichkeit gedrechselten Satz als Variante des berühmt-berüchtigten Bohnenbeispiels zu lesen, mit dem etwa gleichzeitig der Semiotiker Charles Sanders Peirce das logische Verfahren der Abduktion erläutert oder vielmehr verunklärt, jene Form also der hypothetischen Schlussfolgerung, die man inzwischen als die logische Basis der detektivischen Indizienlektüre herausgestellt hat.<sup>46</sup> Deutlich wird dabei, dass das Sichtbare ostentativ zum Index eines Unsichtbaren gemacht wird, das aus ersterem erschlossen wird, zum Anzeichen einer verdeckten ‚Wahrheit‘, die aufzuklären oder, wenn man mit einem Leitmotiv des Textes will: die auszugraben ist. Dass der Erzähler sich in diesem Punkt alles andere als konsequent verhält, begründet einen auch erzählerischen Polyperspektivismus, der in mancher Hinsicht das Erkenntnisproblem der erzählten Figuren spiegelt. Auch er nämlich scheint vieles gar nicht und anderes nur auf dem Weg über Schlussfolgerungen zu wissen. So findet denn eine regelrechte Aufklärung weder auf der Ebene des Inhalts noch des Textes selbst statt. Wenn der Justizrat Vowinkel gelegentlich bemerkt: „Trotz alledem bleiben ein paar dunkle Punkte, worüber Aufklärung gegeben werden muß. Ich lebe der Zuversicht, daß es an dieser Aufklärung nicht fehlen wird“ (UB 508), dann täuscht er sich gründlich angesichts der sich zu Flächen und Räumen ballenden dunklen Punkte. Die Indizien erweisen sich, da fälschbar und fehlinterpretierbar<sup>47</sup>, als unzulänglich, und gerade die zur Aufklärung des Falls berufenen Instanzen, die Polizei und das Gericht, verheddern sich in ihrem eigenen Dilettantismus. Die Wahrheit produzierenden Verfahren der Ermittlung und des Verhörs bleiben dementsprechend erfolglos, ebenso übrigens wie die beichtähnliche Eröffnung Ursel Hratschecks gegenüber dem Pastor.

46 Vgl. Nancy Harrowitz. „Das Wesen des Detektiv-Modells. Charles S. Peirce und Edgar Allan Poe“. *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei: Dupin, Holmes, Peirce*. Hg. Umberto Eco, Thomas A. Sebeok. München: Fink, 1985, S. 262-287; Umberto Eco. „Hörner, Hufe, Sohlen. Einige Hypothesen zu drei Abduktionstypen“. Ebd., S. 288-320.

47 Vgl. Arndt. *Abschied von der Wirklichkeit* (wie Anm. 43), S. 72ff.

Genau an den Gründen dieses Scheiterns von Erkenntnis scheint der Text interessiert. Dass der Roman sich nicht auf den Spuren von Edgar Allan Poes Meisterdetektiv Dupin bewegt und auch nicht in die Richtung von Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes weist, der zwei Jahre später die Bühne betreten wird, liegt u.a. daran, dass es ihm nicht so sehr um die *Verfahren* der Erkenntnis selbst geht, um das also, was Carlo Ginzburg das „Indizienparadigma“ genannt hat<sup>48</sup>, sondern vielmehr um Erkenntnis*soziologie* und Erkenntnis*psychologie*. Erkenntnis ist etwas, das sich in spezifischen Milieus abspielt, die sie bedingen, präformieren oder vereiteln. Der Erkenntnis pessimismus des Romans speist sich nicht zuletzt daraus, dass Erkenntnis immer perspektivisch und interessengeleitet ist und die Beobachter in der einen oder anderen Weise ins Beobachtete involviert sind. Sie können darum nicht den notwendigen epistemischen Abstand von diesem gewinnen, wie das bei den bekannten Detektivfiguren der Fall ist. Statt die kriminalistisch naheliegenden, tatsächlich dann aber unterbleibenden Fragen zu stellen, holt der Justizrat zunächst einmal bei seinem Logenbruder Eccelius Erkundigungen ein, der seinerseits wegen der Konversion von Ursel Hratscheck sehr für das Wirtspaar eingenommen ist. Beim Gensdarm Geelhaar wiederum ist das Umgekehrte der Fall, weil Hratscheck ihn mit seinem Alkoholkonsum aufgezo-gen hatte – Grund genug, von dessen Schuld überzeugt zu sein. Dass die Hratschecks im Dorf Fremde sind, nährt das Misstrauen gegen sie, dass er ein guter Unterhalter seiner Stammgäste ist, beschwichtigt es dann wieder. Der Mörder Hratscheck erweist sich in diesem Geflecht von Interessen und Vorurteilen als ein – freilich nicht unfehlbarer – Meister der Manipulation, und es ist signifikant, dass es die von ihm ins Werk gesetzte Erkenntnisvereitelung ist, der der Roman seinen Titel verdankt. Die falsche Spur, die Hratscheck legt, endet unterm Birnbaum, und dort geht bemerkenswerterweise das Kalkül des Mörders auf, die Entdeckung des toten Franzosen würde ihn entlasten, obwohl zwischen den beiden Fällen keinerlei logische Beziehung besteht. Doch dieses Kalkül ist in mehrfacher Hinsicht bezeichnend: zum einen für Hratschecks Anti-Epistemologie, wenn man das so sagen darf, d.h. für seine einer Aufklärung genau gegenläufigen Bemühungen um Zudeckung der Wahrheit; zum anderen für seine Fähigkeit, sich in das Regime der Blicke einzufädeln und das zu inszenieren, was er gesehen haben möchte; und

---

48 Carlo Ginzburg, „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“. Ders. *Spurensicherungen*. München: dtv, 1988, S. 78-125, hier S. 87.

schließlich für die psychologischen Mechanismen innerhalb der Dorfgesellschaft, die mit der wechselnden Stimmung für oder gegen den Verdächtigen auch die Fakten in ein völlig anderes Licht tauchen. Fakten erhalten ihre Bedeutung erst durch Interpretation, und diese ist abhängig von Ort und Voreinstellung des Interpreten.<sup>49</sup> Hratscheck spekuliert auf einen einfachen psychologischen Mechanismus: Indem er sich vom Verdacht, er habe Szulski unterm Birnbaum vergraben, entlastet, spielt er indirekt den Schuldvorwurf an seine Absender zurück, die ihn nun überkompensatorisch auch aus dem Verdacht entlassen, er habe Szulski *überhaupt* ermordet.<sup>50</sup> Mit Logik hat das nichts zu tun, wohl aber mit einer Psycho-Logik, die eine neue Sicht von Wirklichkeit im Dorf entstehen lässt.

Die Rede von der „Aufklärung“ im Text hat jedoch eine über das Kriminalistische hinausweisende Dimension. Wenn der Schulze Woytasch bemerkt: „Ich bin für Aufklärung. Der alte Fritze war auch für Aufklärung“ (UB 491), dann wird zumindest im Modus der Anspielung die historische Bewegung der Aufklärung als epistemischer Rahmen für die Aufklärung des Falls Szulski mittels detektivischer, empirischer und rationaler Verfahren reklamiert, zugleich aber auch für das Phänomen des Spuks. Fontane spannt hier offenkundig den für das 18. Jahrhundert maßgeblichen Dualismus von „Aufklärung“ und „Aberglaube“ auf, zwischen dessen Polen der „Unglaube“ wie der Glaube angesiedelt sind (UB 459). Auf der Seite des Aberglaubens steht – so scheint es – Hratschecks Nachbarin Jeschke, die „kaum weniger als eine richtige alte Hexe war [...]. Alles, was in der Welt wirkte, war Sympathie, Besprechung, Spuk“ (UB 512). Sie gehört zu jenen Repräsentantinnen eines alten, vermeintlich obsoleten Wissens, die, vom Hoppenmarieken in *Vor dem Sturm* bis zur Buschen im *Stechlin*, als Relikte eines tendenziell mythischen Weltbilds für Irritationen sorgen. Die Jeschke ist die einzige, die Hratschecks manipulatorisches Ingenium noch übertrifft, betreibt sympathische Kuren, setzt die Idee des Kellerspuks in die Welt und betrachtet die Religion nur als eine Form des „weißen Spuks“, mit dem man sich nicht anlegen sollte (ebd.). Als Dienstälteste des Romanpersonals ragt sie in eine andere Zeit hinein – oder genauer: trägt diese in die für „Aufklärung“ plädierende Gegenwart ein. Was der Roman hier tut, ist die Inszenierung eines

---

49 Strowick hat dabei die wirklichkeitskonstituierende Rolle von Ressentiment und Verdacht herausgestellt: „Schließlich ist alles blos Verdacht“ (wie Anm. 45), S. 158ff. Vgl. Niehaus, „Eine zwielichtige Angelegenheit“ (wie Anm. 38), S. 52ff.

50 Vgl. Niehaus, „Eine zwielichtige Angelegenheit“ (wie Anm. 38), S. 51.

Konflikts von Weltbildern und Realitätskonzepten und damit erneut einer metarealistischen Selbstreflexion. Der Spuk ist mit der von ihm aufgeworfenen Grundfrage, was eigentlich warum als ‚Realität‘ zu gelten habe, das Vehikel einer solchen Selbstverständigung des Realismus. Dass Fontane mit dieser erzählerischen Konstruktion nicht allein steht, muss kaum hervorgehoben werden. Wie sehr Spukphänomene in einem epistemologischen und zugleich poetologischen Rahmen angesiedelt sind, zeigt sich an den vielfältigen und durchaus unentschiedenen Debatten um ihren Realitätsstatus, die nicht nur in seinen eigenen Romanen allerorten geführt werden, von *Vor dem Sturm* bis zu *Effi Briest*, sondern auch in Sammlungen dezidiierter Gespenstergeschichten wie Storms *Am Kamin*, Friedrich Gerstäckers *Heimliche und Unheimliche Geschichten* oder Paul Heyses *In der Geisterstunde*. Die als ‚romantisch‘ konnotierten Spukphänomene in realistischen Texten folgen dabei selbst einer Wiedergängerstruktur, und zwar in einem gleich doppelten Sinne. Da der romantische Gespensterdiskurs kein ‚Rückfall‘ hinter die Aufklärung, sondern vielmehr durch diese hindurchgegangen ist, wird schon aus diesem Grund mit den ‚romantischen‘ Elementen implizit immer auch die ‚Aufklärung‘ in die realistischen Texte importiert – ganz abgesehen davon, dass dies auch ausdrücklich geschieht. Ein locus classicus ist in diesem Zusammenhang Storms *Schimmelreiter*, der den Konflikt von Weltbildern in der Binnengeschichte wie im Erzählrahmen in die Frage nach dem adäquaten Erzählen münden lässt. Wenn dort ausgerechnet der Vertreter einer rationalen, auf Naturbeherrschung zielenden Weltsicht zum gespenstischen Wiedergänger wird, dann zeigt sich jedoch, dass zwischen der aufgeklärten Vernunft und ihrem Anderen eine eindeutige Demarkationslinie nicht zu ziehen ist, sondern weitaus komplexere Beziehungen herrschen.

In *Unterm Birnbaum* begegnet eine ähnliche Konstellation, ja, es wird geradezu eine Art von Dialektik der Aufklärung inszeniert. Auf der einen Seite nämlich ist gerade die alte Jeschke die schärfste Beobachterin und beste Psychologin des Textes. Von Anfang an vermutet sie nicht nur, dass Hradtscheck ein Mörder ist, sondern steht auch in der Hierarchie der Beobachterpositionen auf dem Punkt der höchsten Reflektiertheit, ahnt sie doch zumindest, dass Hradtscheck zwar weiß, dass er beobachtet wird, und dieses Wissen seinem Täuschungskalkül zugrunde legt, dass er aber nicht weiß, dass sie ihn wiederum genau dabei durchschauen könnte.<sup>51</sup> Auch ihre Implantierung des

---

51 Mit Arndts an Luhmann orientierten Überlegungen (*Abschied von der Wirklichkeit* [wie Anm. 43], S. 50ff., 65ff.) ließe sich sagen, dass die Dorfgemeinschaft

Spuks in die Gerüchtewelt des Dorfs gehorcht einem durchaus rationalen Kalkül. Damit demonstriert die „alte Hexe“ gewissermaßen die spezifische Eigenlogik eines mythischen Weltmodells. Auf der anderen Seite ist Hradtscheck eine zwiegespaltene Figur nicht nur, weil unter seiner vordergründig ganz ungebrochenen Durchschnittlichkeit und ‚Normalität‘ mörderische Energien zutage treten. Er ist, so scheint es, auch eine exemplarische Figur der Moderne, einer widersprüchlichen Moderne, die durch mancherlei Ungleichzeitigkeiten in sich zerrissen ist. In dieser inneren Widersprüchlichkeit ähnelt er in mancher Hinsicht dem Baron Innstetten. Auch in dessen landrätlichem Haus gibt es einen Raum, in dem es spuken soll, und so sehr Innstetten, der aufgeklärte preußische Beamte, das abstreitet, so offen hält er diese Frage de facto. Dass er sich weigert, den betreffenden Saal renovieren und bewohnbar machen zu lassen, lässt diesen als das eingeschlossene Ausgeschlossene eines Anderen der Vernunft erscheinen. In Hradtscheck zeigt sich bei allen markanten Unterschieden der beiden Figuren eine vergleichbare Konstellation. Der rationale, berechnende und ungläubige, psychologisch kühl kalkulierende Manipulator, der nicht umsonst doppeldeutig als „Dorfmaterialist“ bezeichnet wird (UB 456), schwankt zwischen „Aber- und Unglauben“ (UB 459). Er spielt nach einem zahlenmystischen Prinzip Lotto, verehrt seinen Lottoschein als „Fetisch“ (UB 458), glaubt an Vorzeichen und wird sich am Ende nach einem Jeschke-Rezept Farnsamen in die Schuhe streuen, in der wenig zielführenden Annahme, das mache ihn unsichtbar. In Hradtschecks Aberglauben lebt ein voraufklärerisches Weltbild fort, wie es die Jeschke vertritt, ein Weltbild, das nur scheinbar überholt und erledigt ist, tatsächlich aber zur steten Wiederkehr bereit steht, um die Erklärungslücken rationaler Wirklichkeitsmodelle zu füllen. Ohne dass damit schon über die Zugehörigkeit von *Unterm Birnbaum* zur phantastischen Literatur entschieden werden soll, lassen sich hier Renate Lachmanns Überlegungen fruchtbar machen, wonach die phantastische Literatur „etwas in die Kultur zurückholt und manifest macht, was den Ausgrenzungen zum Opfer gefallen ist. Sie nimmt sich dessen an, was eine gegebene Kultur von

---

eine Beobachtung erster Ordnung, Hradtscheck als Beobachter dieser Beobachtungsposition hingegen eine Beobachtung zweiter Ordnung vertritt, während die Jeschke fähig ist, „von einer dritten Beobachterposition aus den blinden Fleck des Beobachtens mit in die Überlegungen einzubeziehen, also davon auszugehen, daß sie durch offenkundig verdächtiges Verhalten getäuscht werden könnte“ (S. 67).

dem abgrenzt, was sie als Gegenkultur oder Unkultur betrachtet“. Daher sei sie „Gradmesser für die in der geltenden Kultur herrschenden Beschränkungen“, stelle die Kategorie des kulturell geltenden Realen in Frage und mache in irritierender Weise das „Unbewußte der Kultur sichtbar“. <sup>52</sup> Es sind daher vorzugsweise Gestalten der Wiederkehr und des Wiedergängertums, in denen sich das kulturell Ausgegrenzte und Abgespaltene manifestiert. Diese Diagnose einer gebrochenen Moderne, die sich ihrer selbst und ihrer eigenen Fundamente nicht sicher sein kann <sup>53</sup>, bringt sich nicht nur in der Struktur der Phantastik, sondern auch in der Konzeption von Figuren wie Innstetten oder Hratscheck zur Geltung. Ihre Relevanz zeigt nicht zuletzt auch die Blüte des Okkultismus und Spiritismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die der Expansion der empirischen Naturwissenschaften parallel läuft. <sup>54</sup>

---

52 Renate Lachmann. „Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie“. *Positionen der Kulturanthropologie*. Hg. Aleida Assmann, Ulrich Gaier, Gisela Trommsdorff. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004, S. 44-60, hier S. 46ff.

53 Vgl. dazu auch Fontanes Bemerkungen über die „Spukhäuser“ in Edinburgh in „Jenseits des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland“. Ders. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. III, Bd. 3/I. München: Hanser, 1975, S. 179-402, hier S. 241: „Was von dem ganzen Lande gilt, gilt auch von seiner Hauptstadt: neben Puritanismus und Dampfmaschine ist der alte nationale Aberglaube in Kraft geblieben. Man begegnet ihm auf Schritt und Tritt. Natürlich ist man auch in Schottland vornehm genug geworden, um in Büchern und Zeitungsspalten über die Schnurren und Finsternisse des Mittelalters fortzusein, aber man braucht nicht lange sich umzusehen, um wahrzunehmen, wie dünn die Decke ist, unter der die alten Lieblingsgestalten schlafen.“ Dass Fontane nicht nur die Ungleichzeitigkeiten der Moderne, sondern auch die Vorstellung einer ‚Dialektik der Aufklärung‘ nahelag, belegen seine Ausführungen über „Geheime Gesellschaften im 18. Jahrhundert“ sowie die Beschreibung der für Friedrich Wilhelm IV. inszenierten Geistererscheinungen in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. II, Bd. 2. München: Hanser, 1991, S. 180ff., 295ff., 313ff. Vgl. dazu Michael Ewert. „Geisterbeschwörung, religiöse Schwärmerie und Aufklärung. Fontanes Beitrag zur Geschichte der geheimen Gesellschaften“. *Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes*. Hg. Hanna Dalf von Wolzogen, Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 183-201, hier S. 193, 197ff.

54 Vgl. etwa Marianne Wünsch. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*. München: Fink, 1991, S. 84ff.; Diethard Sawicki. *Leben mit den Toten. Geister-*

Dass Hratscheck der Mörder Szulskis ist, wird dem Leser nicht zweifelhaft sein. Dass er aber auch als solcher von den Dorfbewohnern erkannt wird, ist nicht einem Erkenntnisbemühen um „Aufklärung“ zu verdanken, sondern dem Spuk. Der Spuk in *Unterm Birnbaum* erfüllt das Kriterium der „Unschlüssigkeit“ (hésitation), das nach Tzvetan Todorov konstitutiv ist für phantastische Literatur.<sup>55</sup> Ob es ihn gibt oder nicht, bleibt offen, und damit wird dem Leser der Glaube an den Spuk nicht zwingend zugemutet. Der Spuk ist eine Art leeres Zentrum des Textes, er ist ein zirkulierendes Imaginäres, das aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht aus sich selbst heraus wirkungsmächtig wird, sondern allein darum, weil über es geredet wird. Spuk und Gerücht teilen die Struktur der permanenten Wiederkehr. Wie im Spuk ein Untotes sich erneut meldet, so hat das nicht dingfest zu machende Gerücht etwas Gespenstisches, weil es das Vergangene in einer Art von ‚medialem‘ Nebel nicht zur Ruhe kommen lässt. Immer wieder taucht die alte Geschichte von Hratschecks verschwundener Geliebter Rese auf (UB 472), und kaum glaubt der Mörder, sein Opfer sei im Dorf vergessen, da kehrt „wedder een mit'n Pelz“ im Gasthaus ein: „So, so, sagte Hratscheck [...] Wedder een ... wedder een ... Immer noch nicht vergessen.“ (UB 530f.) Und nicht anders verhält es sich mit dem Kellerspuk und seiner schleichen- den Verbreitung von der Jeschke zu Ede, den Stammgästen und Hratscheck selbst. Es ist dabei nicht der Spuk selbst, sondern die Rede über und der Glaube an ihn, die Tatsachen *schaffen*, gleichgültig, ob er selbst eine ist. Das verbindet ihn zudem mit anderen Formen des sozialen Imaginären, die nur deshalb so mächtig sind, weil sie permanent diskursiv befestigt werden: die soziale Norm der Ehre etwa in *Schach von Wuthenow* oder in *Effi Briest*. Dass Fontane Phänomene des Fetischismus geläufig sind, belegt Hratschecks Verehrung seines Lottoscheins als „Fetisch“, und wenn es in *Effi Briest* heißt: „unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt“<sup>56</sup>, dann legt das die Vermutung nahe, dass es

---

*glauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770-1900*. Paderborn, München: Schöningh, 2002; Robert Stockhammer. *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*. Berlin: Akademie Verlag, 2000.

- 55 Tzvetan Todorov. *Einführung in die phantastische Literatur*. Frankfurt/Main: Fischer, 1992, S. 31.
- 56 Theodor Fontane. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. Abt. I, Bd. 4. München: Hanser, 1974, S. 237.

Formen des Fetischismus sind, die den sozialen Kitt bilden, der eine Gesellschaft zusammenhält. Wo die soziale Norm als ein „uns tyrannisierende[s] Gesellschafts-Etwas“ erfahren wird<sup>57</sup>, bedarf es der Mechanismen einer Fetischisierung, um die emotionalen Besetzungen auszubilden und aufrechtzuhalten, die eine Gesellschaft stabilisieren. Fetischismus aber grenzt im zeitgenössischen Verständnis ans Gespenstische, insofern er dem Unbelebten animistisch Leben, Kraft und Wirkungsmacht zuschreibt.<sup>58</sup> Bemerkenswerterweise zeigt *Effi Briest*, dass dieser psychosoziale Mechanismus auch dort funktioniert, wo man ihn durchschaut. So gesehen, dienen also spukhafte oder spukähnliche Phänomene in literarischen Texten mit Blick auf soziale Aspekte nicht nur der Verhandlung von kulturellen Wirklichkeitsmodellen, sondern werden gewissermaßen im Herzen der gesellschaftlichen Beziehungen selbst wahrgenommen. Auch in *Schach* ist es ja die Verlautbarung des Spuks, die das Prinzip der sozialen Ehre auf den Punkt bringt und als Nachricht aus der Geisterwelt erscheinen lässt.

Neben der epistemologischen und soziokulturellen hat der Spuk eine psychologische Dimension. Der Text enthält eine Vielzahl von Signalen, die den Spuk nicht so sehr als den umgehenden Geist des Ermordeten ausweisen, sondern als das Gespenst von Hratschecks Angst oder eines Schuldgefühls<sup>59</sup>, auch wenn auf dieses zuvor nur auf dem semantischen Umweg über seine Schulden angespielt wird. Dass der Glaube an den Spuk im Sinne einer self-fulfilling prophecy von der alten Jeschke induziert wird, dass auch Hratscheck, dem die Gespenster seiner Phantasie von Anfang an „leibhaftig“ erscheinen (UB 462), selbst an ihn zu glauben beginnt (UB 527), dass Hratschecks Frau offensichtlich psychosomatisch an ihrem eigenen Schuldgefühl zugrunde geht – all das erlaubt die Hypothese, Hratscheck sterbe in seinem Keller aus Angst vor einem Geist, den er selber ausgebrütet habe. Die alte Jeschke selbst bringt die Annahme einer Subjektivierung des Gespenstischen auf den Weg, wenn sie auf Hratschecks Frage, was es denn nun eigentlich mit Spukphänomenen ‚wirklich‘ auf sich habe, mit den ominösen Worten antwortet: „wihr sich jrult, för den is et wat, und wihr sich *nich* jrult, för den is et nix“ (UB 544). Das kann nur heißen, dass Spukphänomene einen

---

57 Ebd., S. 236.

58 Vgl. Hartmut Böhme. *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 178ff.

59 Vgl. zu Hratschecks Schuldgefühl Müller-Seidel. *Theodor Fontane* (wie Anm. 38), S. 224f.

Realitätsstatus haben, der sich nicht vom Subjekt und seiner Erfahrung ablösen lässt. Was nicht heißt, dass es keinen Spuk ‚gibt‘. Das Phänomen bleibt vielmehr in der Schwebe und entzieht sich einer binären Logik des Entweder-Oder, wie sie die aufgeklärte Vernunft praktiziert, nicht aber ein mythisches Weltbild: „Gewen moak et joa woll so wat. Un am Enn‘ ook wedder nich“ (ebd.). Der Spuk scheint die Selbstgewissheit eines immanent-säkularen Weltbilds schon dadurch zu unterlaufen, dass er nicht eines von beiden ist – existent oder inexistent –, sondern möglicherweise beides, und dass ihm darin ein ganz eigener Seinsstatus zukommt: der des ‚Un-Toten‘.<sup>60</sup>

Im Gefolge von Sigmund Freuds These, dass sich im Unheimlichen eine Wiederkehr des Verdrängten manifestiere, ist dieses Theorem von Joachim Metzner als narrative Grundfigur der Phantastik herausgestellt worden.<sup>61</sup> Auch über Metzners psychoanalytischen Ansatz hinaus ist diesem Befund zuzustimmen. Es ist ja bereits deutlich geworden, dass eine Wiederkehr des Verdrängten in Fontanes Roman auf historisch-epistemologischer Ebene zu diagnostizieren ist, insofern mythisch-abergläubische Denkformen im psychomentalen Haushalt der Moderne anwesend bleiben und eine Interferenz von Realitätskonzepten bewirken. Aber in der Tat liegt es auch auf psychologischer Ebene nahe, unheimliche und gespenstische Phänomene mit einer Wiederkehr des Verdrängten in Verbindung zu bringen.<sup>62</sup> Ist schon der Keller selbst, in dem etwas vergraben wird, in der Tradition der Tiefenräume der Romantik und ihrer Verräumlichung der Psyche ein Bild des Unbewussten, so gibt es für die Wiederkehr von aus dem Bewusstsein ausgeschlossenen Regungen kaum ein besseres Bild als „Arm und Hand“ des Ermordeten, die in der Unterwelt des Kellers aus der Erde ragen (UB 551), von Hradtscheck,

---

60 Vgl. Robert Stockhammer. „Zur Theorie der Gespenster oder Die Un-Logik der Literatur“. *Der Schauer (roman). Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen*. Hg. Mario Grizelj. Würzburg, 2010, S. 13-42.

61 Joachim Metzner. „Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr. Literaturpsychologische Überlegungen zur Phantastik“. *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hg. Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 79-108, hier S. 108.

62 Wenn hier immer wieder diese Freudsche Kategorie bemüht wird, dann impliziert das keine anachronistische Subsumtion zeitlich früherer Phänomene unter ein erst später entwickeltes Begriffskonzept. Eher ist das Gegenteil der Fall: Strukturen der Wiederkehr sind im 19. Jahrhundert derart häufig, dass man davon ausgehen kann, Freud habe nur begrifflich systematisiert, was als Denkfigur längst schon präsent war.

dem kühlen Kalkulator, wider Willen selbst freigelegt. Der Tote handelt, so scheint nun auch die Erzählinstanz selbst zu bestätigen, nach dem Skript, das die Jeschke auf den Weg gebracht hat, wenn sie suggeriert, der Spuk würde „grapschen“ (UB 537). Auch das macht deutlich, dass der Spuk an die Stelle der „Hand Gottes“ tritt, die der Pastor in Hratschecks Tod am Werk sieht, dabei aber sozusagen hinter seinem eigenen Rücken selbst schon die göttliche Instanz durch den Täter substituiert: Hratscheck habe sich, so der Pastor, erneut die „Hand“ bemühend, selbst „mit dem Grabscheit in der Hand [...] sein Grab“ gegraben (UB 554). Aus dieser Rekurrenz des Motivs ließe sich folgern, dass Gott, Spuk und Racheinstanz ebenso mit dem eigenen Körper verwachsen sind wie die Hand.<sup>63</sup> Dass eine bevorzugte Erscheinungsform der Wiederkehr des Verdrängten auch in dieser Hinsicht der Wiedergänger ist, liegt nahe, denn ebenso wie das Verdrängte hat der Wiedergänger noch etwas zu erledigen: Scheinbar ins Totenreich abgedrängt, muss er zurückkommen, bis seine Aufgabe, seine Pflicht, sein Begehren erfüllt sind oder seine Schuld gesühnt ist. „Wenn der Mensch“, bemerkt Rosenkranz, „seine Geschichte noch nicht ausgelebt hat, so läßt ihn die Phantasie aus dem Grabe wiederkehren, auf der Oberwelt die Vollendung seines Dramas zu betreiben.“<sup>64</sup>

Nun bleibt es allerdings völlig ungewiss, was im Keller tatsächlich geschieht und warum – ebenso übrigens, wie das Geschehen in der Mordnacht am Tatort, wohl im Dachzimmer Szulskis, das Hratscheck während seiner Umbaumaßnahmen einfach wegzubauen versucht – auch das eine Form der Verdrängung. Hratschecks Keller ist buchstäblich eine *black box*, in die kein Licht von außen fällt, und das mutmaßliche Unbewusste des Mörders, der hier seinen eigenen Gespenstern zu begegnen scheint, ist zugleich das Ungewusste des Textes, der kein Psychogramm des Täters liefert, sondern nur Spuren legt und Indizien austreut, die der Leser zusammensetzen kann, aber nicht muss. Die Wahrheit des Geschehens bleibt im Keller verborgen.

63 Hratscheck als Opfer seiner selbst – das läge auf der Linie dessen, was in *Ellernklipp* Baltzer Bochohl äußert: „Und was ist heimlich überhaupt? ‚Ist auch noch so fein gesponnen, muß doch alles an die Sonnen! Und ist auch ein Trost und Glück, daß es so ist. Denn alles Unrecht muß heraus. Und was ein rechtes Unrecht ist, das will auch heraus und kann die Verborgenheit nicht aushalten. Und eines Tages tritt es selber vor und sagt: hier bin ich.“ (Fontane. *Werke*. Abt. I, Bd. 1 [wie Anm. 41], S. 156)

64 Rosenkranz. *Asthetik des Häßlichen* (wie Anm. 18), S. 343.

Eine ‚Aufklärung‘ im doppelten Sinne – Aufklärung des Verbrechens wie des Spukphänomens – findet nicht statt. Dem erkenntnis pessimistischen Grundton des Romans entspricht, dass er selbst nicht zu leisten beansprucht, was in der erzählten Welt scheitern muss. Genau diese Erkenntnisgrenzen selbst aber macht er dabei erkennbar und überschreitet so die textinternen scheidende Erkenntnis durch die Erkenntnis der Faktoren solchen Scheiterns.

Notwendig also bleibt vieles im Dunklen in dieser Erzählung, deren epistemologische und poetologische Verhandlungen konsequent an der Metaphorik des Lichts entlang entwickelt werden. Der Blickregie entspricht, die Bedingungen des Sehens unterstreichend, eine dezidierte Lichtregie, die immer wieder um das Wortfeld ‚klären‘ herum organisiert ist. Der traditionellen Lichtmetaphorik im Begriff der *Aufklärung* wie in dem der *Verklärung* korrespondiert auf der Gegenseite die Dunkelheit, in die Hratscheck seine Tat hüllen will. Im Zuge der Ermittlungen sollen „die Dunkelheiten aufgeklärt“ (UB 509) und „dunkle Punkte“ der „Aufklärung“ zugeführt werden (UB 508). Hratscheck steht unter dem Verdacht „einer Verdunklung des Tatbestandes“ (UB 497), und das mit gutem Recht, auch wenn er sich dazu zwielfichtiger Mittel bedient, und das im Wortsinn. In der Mordnacht „flimmert“ das Licht im Wirtshaus, so dass nicht zu entscheiden ist, „woher es kam, ob aus dem Kellerloch unten oder aus dem dicht darüber gelegenen Fenster der Weinstube“, und kurz darauf zeigt sich Hratscheck in auffällig unauffälliger Weise den Blicken der Jeschke im „Flackerschein“ des erleuchteten Türrahmens (UB 483f.). Kein Wunder, dass auch in der Nacht der Umbettung des Leichnams eine „Blendlaterne“ zum Einsatz kommt, deren „Verblendung“ (UB 549) noch immer nicht ausreicht, weswegen Hratscheck das bereits auf der ersten Seite des Romans erwähnte Brett unter den Fässern zur Abdunkelung des Kellerfensters herauszieht – und sich dadurch unwillentlich selbst in der Dunkelheit seines Kellerlochs einschließt. Gelingt es ihm derart, alle „hinters Licht [zu] führen“ (UB 552), so bleibt das Resümee des wieder einmal seine theologische Kompetenz auf den Prüfstand stellenden Eccelius mehr als zweifelhaft, der bemerkt: „Alles ist klar, und doch ist nichts bewiesen. Er steht vor einem höheren Richter.“ (Ebd.) Damit nimmt dann die pastorale Verklärung ihren Lauf und mündet in das Sonnenlicht der göttlichen Wahrheit. Wenn man ein Resümee dieser Lichtregie sucht, dann findet man es in dem Grabspruch für Ursel Hratscheck, den Eccelius in Enttäuschung über die Labilität ihrer Konversion zur reinen Lehre formuliert: „Wir wandelten in Finsternis, bis wir das Licht sahen. Aber die Finsternis blieb, und es fiel ein Schatten auf unsren Weg.“ (UB 533)

Man sieht leicht, was die Verklärungsstrategie des Pastors in dieser Situation leistet. Mit dem Sonnenlicht der göttlichen Gerechtigkeit tritt sie an die Stelle der irdischen Gerechtigkeit und der scheiternden Aufklärung im doppelten Sinne der epochalen Bewegung wie der kriminalistischen Wahrheitsfindung. Das entspricht ganz dem bei Otto Ludwig entfaltenen Konzept der Verklärung, das darauf zielt, die faktische Kontingenz der Wirklichkeit in eine poetische Welt der Ordnung, Notwendigkeit und Transparenz zu überführen. Dass Fontanes Roman das nicht oder allenfalls zum Teil tut, liegt auf der Hand. Er zeigt vielmehr die Schwierigkeiten, etwas wie ‚Welt‘ überhaupt zu erkennen und praktiziert nicht etwa poetisch die Verklärung dieses Defizits, sondern legt es vielmehr offen, ebenso wie den kompensatorischen Mechanismus poetischer Verklärung selbst. Die Verklärung der Schlussworte kaschiert mithin etwas, das der Roman als Ganzer erkennbar macht, und unter dieser Perspektive folgt sie selbst dem Prinzip der falschen Spur, das den Titel des Romans prägt. Die vom Pastor Eccelius betriebene Verklärung wird so auf subtile Weise als bloßer Schein ad absurdum geführt. Die Vorstellung einer transzendent geordneten und von göttlicher Gerechtigkeit durchwalteten Welt wird konterkariert, und zwar insbesondere durch den Spuk. An die Stelle des transzendenten Geistes tritt das Gespenst. Man ist unter dieser Perspektive versucht, das Gespenst als Fratze der Verklärung zu betrachten, doch wird diese keineswegs ersatzlos gestrichen. Eine ‚Poetisierung‘ im Sinne von Vischer erfolgt ja gerade durch das Ahnungsvolle und Unheimliche, und auch die poetische Gerechtigkeit geht ihren Gang. Beides verlagert sich nur in den Bereich der Immanenz, oder genauer: Der Spuk markiert einen Raum einer immanenten Transzendenz. Epistemologisch dient er dabei zudem einer diskursiven Verhandlung von Erkenntnisweisen und Realitätskonzepten. Was es mit dem Gespenstischen ‚wirklich‘ auf sich hat, bleibt offen. Falls man davon ausgeht, der Spuk sei nur ein subjektiver Effekt von Hratschecks Angst oder Schuldgefühl, dann wird er zwar mit naturwissenschaftlichem Weltbild und bürgerlicher Prosa kompatibel, bewirkt aber zugleich eine andere prekäre Pointe. Die poetische Gerechtigkeit nämlich wird letztlich den erzählten Figuren übertragen, allerdings nicht ihrem bewussten Willen, sondern ihrem Unbewussten. Scheitern die Vertreter einer justizförmigen Gerechtigkeit auf ganzer Linie und ist auch eine göttliche Gerechtigkeit nicht in Sicht, so würde dies dadurch kompensiert, dass noch in mörderischen Gastwirten ein Etwas schlummert, das die böse Tat richtet. Auch in diesem Punkt sieht man sich genötigt, verbreitete Vorstellungen über den Realismus zu revidieren. Während die realistischen

Programmatiker ebenso wie viele literarische Texte bei der Konstruktion der Plots und der Figuren vordergründig ganz auf „freie Selbstbestimmung“, bewusste Selbststeuerung und Marginalisierung der „dämonische[n] Nachtseite der Natur“<sup>65</sup> setzen<sup>66</sup>, deutet sich zugleich eine andere, tendenziell tiefenpsychologische Motivierungslinie an, die im Zusammenhang mit der Geschichte einer Exploration des Unbewussten steht.<sup>67</sup> Allerdings bleibt in *Unterm Birnbaum* auch dies, wie so vieles in Fontanes skeptischem Roman, eine Mutmaßung. Denn die *black box* des Kellerlochs gibt keine Wahrheit frei, und Fontanes frühes Postulat, Poesie diene der Aufdeckung einer Wahrheit des Wirklichen, wäre dann allenfalls in der Darstellung genau dieser epistemischen Situation selbst erfüllt: Wahrheit als Einsicht in ihren eigenen Entzug. So scheint ein Strukturprinzip des Romans in permanenten Akten des Entzugs und der Substitution um ein leeres Zentrum herum zu liegen<sup>68</sup>: von Aufklärung zu Verklärung, von da zum Spuk und von diesem zum Unbewussten, das aber seinerseits nur als Ungewusstes des Textes gefasst werden kann. So gehen die Interpretationsprobleme, vor denen der Leser steht, auf die Erkenntnisprobleme zurück, die der Roman als Detektivgeschichte zu seinem Thema und seinem Problem macht. Die Verklärung als eine poetische Reharmonisierung und Ordnungsstiftung gerät unweigerlich in den Sog dieser Konstellation. Sie nimmt die faden-scheinige Gestalt des Gespenstischen an.

- 
- 65 So Hermann Hettner sehr zustimmend mit Bezug auf Tiecks späte Novellen: „Die romantische Schule in ihrem Zusammenhange mit Göthe und Schiller“. *Realismus und Gründerzeit* (wie Anm. 2). Bd. 2, S. 364-366, hier S. 364.
- 66 Vgl. dazu Marianne Wunsch. „Vom späten Realismus zur ‚frühen Moderne‘. Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels“. *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 187-203, hier S. 191ff.; Friederike Meyer. *Gefährliche Psyche. Figurenpsychologie in der Erzählliteratur des Realismus*. Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang, 1992, S. 197ff., 245ff.
- 67 Mit Bezug auf Fontanes *Ellernklipp* und *Cécile* vgl. dazu Horst Thomé. *Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*. Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 294ff.
- 68 Unter anderer Perspektive hat auf Hugo Aust auf das Prinzip der Substitution hingewiesen: „Die Bedeutung der Substitute für die Interpretation. Zu Theodor Fontanes ‚Unterm Birnbaum‘“. *Der Deutschunterricht* 29/6 (1977): S. 44-51; Niehaus. „Eine zwielichtige Angelegenheit“ (wie Anm. 38), S. 61, 63.