

Madleen Podewski

**Akkumulieren – Mischen – Abwechseln: Wie die  
*Gartenlaube* eine anschauliche Welt druckt und  
was dabei aus ‚Literatur‘ wird (1853, 1866,  
1885)**

Berlin, Oktober 2020

### **Vorbemerkung**

Die hier analysierten Gartenlaubenhefte liegen allesamt in digitalisierter Form vor: die Jahrgänge 1853 und 1866 und die *Deutschen Blätter* im Münchner Digitalisierungszentrum (MDZ), die neun 1885er Hefte im Deutschen Textarchiv.

### **Ich möchte mich bedanken**

– bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die dreijährige Förderung des Projekts, bei der Freien Universität Berlin, dem Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, vor allem bei Jutta Müller-Tamm und Claudia Albert für infrastrukturelle und vielfältige sonstige Unterstützung, bei Bendix Sautmann für die akribische und inspirierende Hilfe bei der Erschließung des Materialkorpus, bei Gustav Frank für die bewährt kritische Begleitung der ganzen Arbeit und schließlich für zahlreiche Anregungen aus Gesprächen und Diskussionen vor allem im Umfeld der Workshops und Tagungen der DFG-Forschergruppe 2288 „Journalliteratur. Formatbedingungen, visuelles Design, Rezeptionskulturen“ in Marburg, Bochum und Köln, für das Marburger Wintersemester noch einmal besonders bei Volker Mergenthaler und Vincent Fröhlich und darüber hinaus bei Nanette Reißler-Pipka, Claudia Stockinger und Christof Windgätter.

Ein Dank geht auch an Berliner und Hamburger Musikorte – an das *SO 36*, an *Lido*, *Wild at Heart*, *Bi Nu*, *Musik und Frieden*, an *Zukunft Ostkreuz* und *Berghain*, an *Astra*, *Cassiopeia*, den *Festsaal Kreuzberg* und *Huxley's Neue Welt* und an *Gruenspan*, *Molotow* und *Große Freiheit 36* –, die fast bis zum Schluss für andersartige Energieschübe sorgten.

Für Stefan Scherer.

## **Inhaltsverzeichnis**

1.) Einleitung: Ein Heft der *Gartenlaube* mit einer Folge aus Theodor Fontanes „Unterm Birnbaum“ durchblättern und sich dabei fragen, was Zusammendrucken heißt – **5**

2.) ‚Literatur‘ als Zeitschrifteneinheit – zum Beispiel „Unterm Birnbaum“ in *Die Gartenlaube*, Heft 33 bis 41, 1885 – **24**

2.1 Ein Heft zusammenbauen – **25**

2.2 Texteinheiten bilden – **34**

2.3 Bildeinheiten bilden – **55**

2.4 Zusammendrucken – **77**

3.) Mit Akkumulation beginnen: 1853, Heft 1-10 – **82**

4.) Noch etwas unentschlossen Mischungsmöglichkeiten erkunden: 1866, Heft 1-19 – **114**

Exkurs: Mit einer Beilage noch einmal anders zusammendrucken: *Die Deutschen Blätter. Literarisch-politisches Sonntags-Blatt* (1866, Nr. 1-19) – **157**

5.) Vom Akkumulieren zum Mischen: Wie sich die Druckordnungen der *Gartenlaube* verändern – **168**

6.) Zusammendrucken – **175**

Und was ist mit Literatur? – **185**

Wie und zu welchem Zweck analysiert man Zeitschriftendruckordnungen? – **194**

Literaturverzeichnis – **203**

Anhang

-Abkürzungsverzeichnis zu den Tabellen – **214**

-Tabellen 1-3 – **215**

-Abbildungen 1-4 – **218**

**Einleitung: Ein Heft der *Gartenlaube* mit einer Folge aus Theodor Fontanes „Unterm Birnbaum“ durchblättern und sich dabei fragen, was Zusammendruckern heißt**

Nimmt man ein Heft der *Gartenlaube* aus den 1880er Jahren zur Hand, zum Beispiel die Nr. 38 von 1885, und blättert es gemächlich durch, dann kann man zunächst Folgendes sehen und lesen: Es gibt, verteilt über 16, in einem größeren Quartformat gehaltenen (um genau zu sein: 32 cm hohen und 23 cm breiten) Seiten des Heftes, unterschiedlich große Einheiten aus doppelspaltig gedrucktem Text. Das sind insgesamt zehn, darunter ist eine Rubrik auf den letzten beiden Seiten, die „Blätter und Blüten“, noch einmal in fünf kleinere Einheiten und Untereinheiten („Allerlei Kurzweil“ und „Kleiner Briefkasten“) unterteilt. Dazu kommen acht, gleichfalls unterschiedlich große Bildeinheiten. Solchermaßen abzählbare Einheiten sind gut und schnell erkennbar, weil das, woraus sie zusammengesetzt sind – aus Textzeilen gemachte Textspalten und aus xylographisch gezogenen Linien gemachte Bildflächen – mit einer bestimmten Form der Anordnung zusammengefügt, mit Abständen und graphischen Kleinelementen von anderem abgegrenzt und zugleich mit einem Titel versehen ist. Diese Überschriften und Untertitel, die von der Grundschrift der zweispaltig gesetzten Textflächen mehr oder weniger deutlich abweichen, sorgen für Einordnung und signalisieren explizit: ‚Hier beginnt ein Beitrag zu diesem und jenem Thema!‘ oder: ‚Hier beginnt eine Rubrik!‘ oder: ‚Das hier ist ein Bild von diesem und jenem!‘ Ein Teil dieser Überschriften ist schnell auch von einem nur flüchtigen Blick zu entziffern und gibt zumeist Auskunft über die konkreten Themen, die im kleiner und kompakt Gedruckten verhandelt werden: „Zehntausend Meilen durch den Großen Westen der Vereinigten Staaten“ (S. 616) etwa oder „Die Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelm I.“ (S. 621). Die „Blätter und Blüten“ (S. 627-628) fassen schließlich verschiedene Kleinbeiträge zu einer Rubrik zusammen. Einzig die Titel „Unterm Birnbaum“ (S. 613) und „Unruhige Gäste“ (S. 622) bleiben, was die schnelle Themenidentifikation betrifft, zurückhaltender. Etwas genauer muss man hinschauen, wenn man noch weitere Informationen erfassen will, die die Überschriften häufig auch bieten:

---

zu Verfassernamen, zum *copy right*, zum Stand von Fortsetzungsfolgen oder zur Kapitelzahl. Gleiches gilt für die sehr klein gehaltenen Untertitelungen der Bildelemente und ihre Angaben zum Sujet (z.B. „Die Armee der Eisenbahner“, S. 617; oder „Eine im Urwalde entstehende Stadt“, S. 619), zum Maler bzw. Zeichner und zu den Darstellungs- und Reproduktionsverfahren (z.B. „Nach der Natur gezeichnet von R. Cronau“, ebd.; oder „Es war einmal. Nach dem Oelgemälde von Hermann Kaulbach“, S. 625). Die solchermaßen visuell und aufs Knappste auch schon qualitativ-inhaltlich voneinander unterschiedenen Einheiten sind zudem unterschiedlich groß: die kleinste Abbildung – das Porträt „Karl Reinecke“ auf der Titelseite – umfasst eine Fläche von 10cm x 13cm, die beiden größten – die schon erwähnte Reproduktion des Kaulbachschen „Es war einmal“ und „Die Armee der ‚Eisenbahner‘ im nordamerikanischen Urwald“ – bleiben innerhalb des Satzspiegels und nehmen, zusammen mit den im Heft üblichen Kopf-, Fuß- und Seitenstegen, jeweils eine ganze Seite ein. Bei den Textbeiträgen ist das Spektrum noch größer: Es reicht von einer Spaltenzeile (im „Kleinen Briefkasten“) bis zu sechs Spalten (bei der Fortsetzungsfolge von „Unterm Birnbaum“ von Theodor Fontane).

Diese Einheiten sind dann über die 16 Seiten des Gartenlaubheftes verteilt (vgl. Abb. 1). Beim Durchblättern der neun Seitenflächen des Heftes – das sind zwei Einzelseiten (Titel- und Rückseite) und sieben Doppelseiten – zeigt sich eine bestimmte Form der Mischung. Charakteristisch für sie ist, dass beim Umblättern von Seite zu Seite immer, häufig aber auch schon auf den einzelnen Seiten- und Doppelseitenflächen selbst, mehrere Einheiten bzw. Teile von ihnen zugleich präsent sind, dass nirgends etwas für sich alleine steht. Schon auf der Titelseite ist das besonders nachdrücklich vorgeführt: Ein Stück von Fontanes „Unterm Birnbaum“ teilt sich hier den Platz mit dem standardisierten Titelkopf, und sein Zweispaltensatz ist rigide vom mittig platzierten Porträt von „Karl Reinecke“ unterbrochen. Das Stück Fontanetext muss man deshalb um die Abbildung herum lesen, erst auf der folgenden Doppelseite (S. 614-615) erhält der Roman vier Spalten nur für sich. Das Ende der Fortsetzungserzählung auf der nächsten Seite hat unter sich aber bereits schon die „Zehntausend Meilen durch den Großen Westen

---

der Vereinigten Staaten“ und neben sich die quergestellte, ganzseitige Bildeinheit „Die Armee der ‚Eisenbahner‘ im nordamerikanischen Urwald“.

Die Fortsetzungsfolgen aus Erzähltexten machen wohl am nachdrücklichsten deutlich, dass es in der Druckordnung der *Gartenlaube* nicht auf die ungestörte Entfaltung von Werkzusammenhängen ankommt. Nur das Kleingedruckte („Fortsetzung“ unter dem Titel, „Fortsetzung folgt“ am Ende der Einheit) und der wiederkehrende Titel verweisen auf einen solchen Zusammenhang. Mit Blick auf das zeitgenössische Printmedienfeld wäre das in einer Zeitschrift auch einigermaßen verwunderlich – für so etwas gibt es schließlich andere Printmedienformen: Jahresperiodika und Anthologien, die verschiedene Ganztexte versammeln und, noch eine Konzentrationsstufe weiter, das auf einen Text fokussierte Buch, nehmen stärker auf solche Werkzusammenhänge Rücksicht.<sup>1</sup> Aber auch die kleineren und anderen Texteinheiten, die innerhalb des Heftes abgeschlossen werden, stehen nie für sich, und häufig sind sie auch noch stückchenweise über die Seiten verteilt. So tritt hier alles immer zusammen mit anderem auf. Und das meiste davon sieht man dabei fast nie auf einmal in seinem ganzen Zusammenhang – den muss man sich stückweise erblättern. Ähnliches gilt für die Bildeinheiten, die zwar auf einmal erfasst werden können, die in diesem Heft aber immer von Textflächen umgeben sind – darunter, darüber, daneben oder darum herum. Die Querformat-Bilder zwingen außerdem zum Drehen des Heftes, so dass in der Handhabung Aufmerksamkeit auf den Betrachtungsvorgang gelenkt ist. Ein Rautenformat durchbricht die Vorherrschaft der rektangulären Orientierung am Satzspiegel und macht auf die Diagonalen aufmerksam, die seiner Konstruktion als einer kulturellen Konvention zugrunde liegen. Und zudem stehen diese dicht aneinander gedruckten Text- und Bildeinheiten durchaus nicht zwingend im Dienste von ‚Illustration‘, nicht im Dienste also einer quasi werkförmig gedachten, engen semantischen Beziehung zwischen Text

---

<sup>1</sup> Zu solchen Zusammendruckstufungen vgl. z.B. Mergenthaler, Volker: Garderobenwechsel. *Das Fräulein von Scuderi* in Taschenbuch, Lieferungswerk und Journal (1819-1871). Hannover 2018 (Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, Heft 2).

und Bild. Auch das zeigt ja schon die Titelseite: Das Porträt von „Karl Reinecke“, das mitten in den Beginn der „Unterm Birnbaum“-Folge gesetzt ist, hat mit dem dort zu sehenden Kriminalerzählungsstückchen nichts Derartiges zu tun.

Will man hier etwas herausgreifen – Literaturwissenschaftler\*innen würden das am liebsten sogleich mit der „Unterm-Birnbaum“- oder mit der „Unruhige-Gäste“-Folge tun, die ein paar Seiten weiter darauf folgt, Kunsthistoriker\*innen wohl mit Hermann Kaulbachs „Es war einmal“ –, muss man das gegen die Druckordnung tun. Denn der ist eine solche Isolation völlig fremd, und ganz offensichtlich läuft sie auch nicht darauf hinaus, solche Isolierungsfähigkeiten bei ihren Leser\*innen zu fördern bzw. einzuüben. Charakteristisch ist für sie ja gerade das Mischen, das In-Kontakt-Bringen von Mehrerem. Herausgreifen kann man hier zwar durchaus, aber nur mit einer fokussierten Aufmerksamkeit, die aktive Ausblendungsarbeit voraussetzt. Aber auch dieses Fokussieren ist von einem Druckumfeld geleitet, in dem Einheiten gut voneinander unterscheidbar gehalten sind, die also nicht übergangslos ineinanderfließen. Fontane etwa schildert das selbst in *Unwiederbringlich*, wiederum in einer Zeitschrift, als eine übliche Praxis im Umgang mit Zeitungen.<sup>2</sup> Aber er schildert dabei zugleich auch, wie instabil eine solche Fokussierung ist und wie sehr sie von anderem aus der Zeitung, hier von einer Werbeanzeige, bedrängt wird: Der flüchtig aus vielen anderen ausgewählte Artikel wird nicht zu Ende gelesen, weil „eine Annonce [...], die, mit ihrem großen Holzschnitt in der Mitte, beinahe die ganze Rückseite der Zeitung“ einnimmt, das Interesse auf sich zieht.<sup>3</sup>

So lässt sich zunächst festhalten: Auch wenn die *Gartenlaube* Briefe, Abhandlungen, Berichte, Erzählungen und Bilder mit Titel und Verfasserangaben, innerhalb eines Heftes oder über mehrere Hefte hinweg, präsentiert, bietet sie keine Bühne, auf der diese

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu Bertschik, Julia: ‚Das Haus unter den Wänden‘. Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann* in *Westermanns Monatsheften*. In *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2020 [im Druck].

<sup>3</sup> Fontane, Theodor: *Unwiederbringlich*. In: *Deutsche Rundschau* Bd. 66 (Januar-März 1891), S. 1-29 (Januarheft), S. 12 (weitere Folgen: S. 161-189 (Februarheft), S. 321-352 (Märzheft); Bd. 67 (April-Juni 1891), S. 1-32 (Aprilheft), S. 161-191 (Maiheft), S. 325-339 (Juniheft)).



---

jeweils ihre Eigenarten als ganze, in ihrer ganzen Gattungsspezifität vorführen könnten: In den Druckordnungen der *Gartenlaube* gelten die beiden Bedingungen dafür – Alleinstellung und intakter Druck – nicht. Auf Werkförmigkeit zugeschnittenen Zugangsweisen ist das schon immer in höchstem Maße problematisch erschienen, wird doch aus ihrer Sicht mindestens die Aura des literarischen Kunstwerks, vor allem aber die Entfaltung seiner komplexen Bedeutungszusammenhänge durch solche Nachbarschaften und durch die Zerlegung in Fortsetzungsfolgen empfindlich gestört oder gar zerstört. Was aus dieser Werk-Perspektive als Störung gelten muss, ist aber nichts anderes als Mediumspezifik. Denn gerade dies steht für eine Zeitschrift wie die *Gartenlaube* im Vordergrund – dass beim Durchblättern des Heftes nichts für sich bleibt, dass so immer wieder verschiedene Einheiten, an ihren beiden Enden und an ihren geöffneten Flanken, miteinander in Kontakt kommen. Und deshalb sind hier auch gängige Konzepte von ‚Werk‘ oder ‚Bild‘ als primärer Referenzpunkt unangemessen, und zwar für die Beurteilung der jeweiligen Einheiten ebenso wie für die Organisationsform ‚Zeitschrift‘ insgesamt. Die literaturwissenschaftliche Zeitschriftenforschung sieht längst, dass Zeitschriften Vorstellungen vom geschlossenen ‚Werk‘ subvertieren. Sie operiert deshalb auch lieber mit dem flexibleren Konzept des ‚Textes‘, das es ermöglicht, die Ränder von Zeitschriftenliteratur durchlässiger zu denken.<sup>4</sup> Aber dieser Schritt weg vom Kernobjekt literaturwissenschaftlicher Arbeit reicht noch längst nicht hin, wenn man verstehen will, was Zeitschriften sind und was sie machen. Denn immerhin erscheint es hier durchaus plausibel – die einschlägigen Beiträge führen das immer wieder vor –, dass beim Verfolgen solcher Beziehungsnetze die konkreten Weisen des Zusammendrucks ignoriert werden und dass stattdessen auch weit voneinander Entferntes geraden Weges aufeinander bezogen wird – über Seiten und Hefte, über Titel und Formate hinweg.

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu im Überblick Kaminski, Nicola; Ramtke, Nora; Zelle, Carsten: Zeitschriftenliteratur / Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß. In: Kaminski, Nicola; Ramtke, Nora; Zelle, Carsten (Hrsg.): Zeitschriftenliteratur / Fortsetzungsliteratur. Hannover 2014, S. 7-39 und die Ausführungen zur „Terminologie“ der Forschergruppe „Journalliteratur. Formatbedingungen, visuelles Design, Rezeptionskulturen“

(<https://journalliteratur.blogs.ruhr-uni-bochum.de/terminologie/>)

---

Diese Bedeutungsnetze, wie eng- oder weitmaschig sie auch geknüpft sein mögen, halten doch immer einen Abstand von den Druckordnungen, sie schweben gewissermaßen ein Stück weit über ihnen. Und deshalb gleitet dieser Blick dann auch leichtfüßig über die Eigenarten der gedruckten Beziehungsformen hinweg – über die spezifischen Differenzierungen, die mit gedruckten Organisationsformen generiert werden und über die spezifischen Verbindungen, die zwischen ihnen, auf Seiten, Doppelseiten, Heften und Heftfolgen und mit Titeln und Formaten im Zeitschriftenfeld bestehen.

In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass es bei Zeitschriften auf genau diese konkreten Weisen des Zusammendrucks und auf ihre Interaktionen im Zeitschriften- und im Printmedienfeld ankommt. Schon an Fortsetzungsfolgen wie Fontanes „Unterm Birnbaum“ wird das deutlich. Hier wird ein medium- und dabei format-spezifischer Gestus entfaltet, der vorführt: ‚Bevor das hier zu Ende geführt wird (und es wird zu Ende geführt werden) – seht und blättert: Es gibt noch etwas!‘ Dieses ‚Es gibt noch etwas!‘ ist in Heft Nr. 38 von 1885 in unterschiedlichen Konstellationen realisiert: vom Neben-, Unter- und Nacheinander bis hin zum Ineinander von Text- und Bildeinheiten, das den Gestus noch weiter zuspitzt zum ‚Dieses Bild, dieses Textstück müssen jetzt sofort, mitten im Text bzw. direkt um das Bild herum, auf dieser Seite noch gezeigt werden!‘ Dieser Gestus ist erprobt und stabil, er wird seit dem ersten Heft vom Januar 1853, zumeist im wöchentlichen Rhythmus, in Gang gehalten. Auch ein nur flüchtiger Blick auf den Zeitschriftenmarkt von 1885 lässt erkennen, dass diese Form des Zusammendrucks eine unter sehr vielen anderen möglichen ist: Das Zeitschriftenfeld wartet hier mit einer großen Fülle an solchen Mischungsoptionen auf. Das 19. Jahrhundert ist – vor allem in seinen letzten beiden Dritteln – *das* Jahrhundert der Periodika. Gerade die Zeitschriften sorgen dabei für eine „bislang unbekannte Differenzierung“, für ein „sprunghaftes Anwachsen der Spezialzeitschriften für alle Gewerbe und Industrien wie auch für alle Freizeitaktivitäten“<sup>5</sup> – für 1888

---

<sup>5</sup> Jäger, Georg: Das Zeitschriftenwesen. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Im Auftrag der Historischen Kommission herausgegeben von Georg Jäger. Frankfurt/Main 2003, S. 368-389, S. 372.

---

etwa hat man insgesamt 2.729 verschiedene Zeitschriftentitel gezählt.<sup>6</sup> Dabei ist vor allem auch das Segment der Familien- und Unterhaltungszeitschriften, dem sich die *Gartenlaube* zurechnen lässt, von hoher Dynamik gekennzeichnet: von beträchtlichen Wachstumsschüben in der Titelzahl – um das Doppelte (von 748 Titeln 1868 auf 1.332 1882/83) bzw. um das Dreifache (4.571 Titel 1897)<sup>7</sup> – und von qualitativen Innovations- und Verschiebungsprozessen in der Aus- und Umbildung neuer und überkommener Formate. Mit beidem faltet sich ein Spektrum an Leittypen aus – Rundschauen und Revuen, Familienzeitschriften, Satire- und Witzzeitschriften, Romanzeitschriften, Kinder- und Jugendzeitschriften, Hausfrauen- und Modezeitschriften<sup>8</sup> –, die sich selbst wiederum differenzieren, was zu vielfältigen Überlappungen mit anderen Formaten führt (vgl. Tabelle 1). An Familienzeitschriften, für die die *Gartenlaube* als Prototyp gilt, hat es zwischen 1871 und 1900 wohl knapp 100 verschiedene gegeben.<sup>9</sup> Und auch hier ist noch um einen Zug weiter variiert worden: Von der *Gartenlaube* gibt es 1890 drei verschiedene Ausgaben – eine Wochen-, eine Monats- und eine vierzehntäglich erscheinende Halbheftausgabe; von *Über Land und Meer* sogar sechs, die sich in Formatgröße und Ausstattung beträchtlich voneinander unterscheiden.<sup>10</sup> Dazu kommen schließlich noch die allgemein üblichen Jahres- bzw. Halbjahresbindungen, für die gesonderte Titelblätter, Register und Inhaltsverzeichnisse und Einbände in unterschiedlicher Ausstattung angefertigt werden.

Die Basis für die kleinteilige Unterschiedlichkeit so vieler Zeitschriften – von Titel zu Titel, von Format zu Format, von Ausgabe zu Ausgabe – liegt also nicht nur in den jeweils gebotenen ‚Inhalten‘, sondern wesentlich in der *Art und Weise des Zusammendruckens*, d.h. darin, was – welche Darstellungsformen und Themen in

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 369 (Tabelle 1: Zeitschriftenproduktion zwischen 1888-1897).

<sup>7</sup> Graf, Andreas: Familien- und Unterhaltungszeitschriften. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Im Auftrag der Historischen Kommission herausgegeben von Georg Jäger. Frankfurt/Main 2003, S. 409-522, S. 410.

<sup>8</sup> Diese typologische Sortierung liegt jedenfalls dem Beitrag von Andreas Graf zugrunde (ebd.).

<sup>9</sup> Ebd., S. 424.

<sup>10</sup> Ebd., S. 412.

---

welcher Größe und in welcher Anzahl – auf welche Weise auf Seiten und Doppelseiten bestimmter Formatgröße und mit bestimmtem Heftumfang und über die Heftfolge hinweg in welchem Rhythmus geboten wird. Die auffällige Variabilität im Umgang mit diesen Faktoren, die speziell das Zeitschriftenfeld – übrigens bis heute – kennzeichnet, ist ganz offenbar keine zufällige Spielerei. Die Dynamik zeigt vielmehr an, dass *hier* gestaltet werden kann und muss, dass sich *hier* das Kerngeschäft von Zeitschriften greifen lässt: Mit all diesen Faktoren wird intensiv und flexibel gearbeitet, und bei dieser Arbeit entsteht ein dicht gepacktes, hoch dynamisches Feld sich überlappender Titel mit Ähnlichkeiten und Unterschieden auch noch im Kleinsten.

Schaut man zurück ins 18. Jahrhundert, in die Phase also, in der Zeitschriften allmählich ihr eigenes Profil auch gegenüber anderen Periodika (vor allem gegenüber den ‚Zeitungen‘) schärfen, dann wird darüber hinaus auch deutlich, dass sich diese dichte Packung erst ausbilden musste und dass sie historischem Wandel unterworfen ist. Und das sowohl in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht: Nicht nur gibt es zwar auch schon viele, aber doch deutlich weniger Titel – für das Ende des 18. Jahrhunderts hat man 1225 Neugründungen gezählt –,<sup>11</sup> das Spektrum an Optionen fürs Zusammendrucken ist gleichfalls ein anderes. Zeitschriften des 18. Jahrhunderts operieren ganz überwiegend mit verschiedenartigen Texteinheiten, die sich in Gattung und Thematik, Umfang, Fortsetzungsgrad und Platzierung innerhalb der Hefte bzw. Heftfolgen unterscheiden. Bildeinheiten kommen nur selten ins Spiel und dann fast immer in exponierten Randpositionen am Anfang (Titelblatt) oder, beigegeben, am Ende der Hefte (vgl. Tabelle 2). Das hat zwar auch technische und ökonomische Gründe, etabliert in periodischer Insistenz und Varianz – Heft auf Heft – jedoch auch schon vorsichtig neue, d.h. zeitschriftenspezifische Formen des Zusammendrucks, in denen ein moderater Textmischungsgrad und ein niedriger Text-Bild-Mischungsgrad sowie separierte Heftzonen mitein-

---

<sup>11</sup> Nach Stöber, Rudolf: Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz 2005, S. 95.

---

ander kombiniert werden.<sup>12</sup> Mit solch geregelter Kombinatorik als Druckordnung sind Charakter und Dynamik der Binnendifferenzierung im Zeitschriftenfeld eine andere als dann im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Feine Unterschiede sind auch hier wichtig, aber sie werden anders hergestellt. Ähnliches lässt sich beobachten, wirft man einen kurzen Blick voraus ins 20. Jahrhundert. In der Weimarer Republik etwa erscheinen 1932 schon 7652 verschiedene Zeitschriftentitel,<sup>13</sup> und vor allem die Publikumspresse ist zutiefst involviert in die Dynamiken einer spezifischen visuellen Kultur und transformiert sich in Wechselwirkung mit den audiovisuellen Medien (vgl. Tabelle 3).

Mit solchen Beobachtungen wird hier eine Perspektive vorgeschlagen, die bei der Charakteristik von Zeitschriftentiteln über thematisch-inhaltliche Kriterien hinausgeht, d.h. die sich nicht auf den Anteil bestimmter Beiträge (z.B. an Illustrationen, populärwissenschaftlichen Abhandlungen, literarischen Texten) oder auf daraus abgeleitete ideologische Grundhaltungen (konservativ, liberal, katholisch, bildungs- oder kleinbürgerlich etc.) konzentriert. Denn wie modifiziert auch immer und durchaus im Einklang mit dem Bekenntnis, die ‚Medialität‘ einkalkulieren zu wollen, liegt einer solchen Herangehensweise noch immer die Vorstellung zugrunde, dass das, worauf es bei Zeitschriften ankommt, ‚Inhalt‘ ist. Um das zu ändern, ist eine Abgrenzung von notorischen medientheoretischen Prämissen erforderlich: von Vorstellungen, die das ‚Mediale‘ konzeptionell getrennt halten von etwas, das transportiert oder vermittelt wird. Denn erst diese Zweiteilung lässt es plausibel erscheinen, das, was gedruckt wird, als ‚Inhalt‘, als ‚Bedeutung‘, als immateriellen ‚Gehalt‘ zu konzipieren, das auf mehr oder weniger heikle Weise mit ‚dem Medium‘ als ‚Form‘, als ‚Träger‘ oder als ‚Materielles‘ verbunden ist. Mit einer solchen Vorentscheidung, mit einem

---

<sup>12</sup> Vgl. dazu den knappen Überblick und Verweise auf die einschlägige Forschung bei Podewski, Madleen: Mediengesteuerte Wandlungsprozesse. Zum Verhältnis zwischen Text und Bild in illustrierten Zeitschriften der Jahrhundertmitte. In: Mellmann, Katja; Reiling, Jesko (Hrsg.): Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885. Berlin, Boston 2016, S. 61-79.

<sup>13</sup> Zahl nach Umlauff, Ernst: Beiträge zur Statistik des deutschen Buchhandels. Leipzig 1934, S. 72.

solchen Vor-Urteil erscheint auch Gedrucktes als Produkt einer zweipolig strukturierten Vermittlungsoperation, und je nach gewähltem Ansatz ist die eine oder die andere Seite (also entweder der ‚Inhalt‘ oder das ‚Medium‘) das jeweils Primäre und Starke und somit objektprägend. Ihre Vermittlung geschieht dann erst als ein nachgeordneter zweiter Schritt und bleibt – die Konzepte dafür füllen schon längst dickleibige Handbücher – heikel, paradox, umstritten und wird zuweilen auch als nicht zwingend erforderlich erachtet. Mit dieser spärlich ausgestatteten Grundstruktur<sup>14</sup> kann das spezifische Gedrucktsein der *Gartenlaube*, ja nicht einmal das einer Texteinheit wie der Fortsetzungsfolge von „Unterm Birnbaum“ erfasst werden, ebenso wenig wie die kulturellen Leistungen, die mit solchen Formen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erbracht sind. Dafür sind, so wird zu zeigen sein, keine medienontologischen Unterscheidungen zu machen, sondern printmedienspezifische Ebenen zu differenzieren, die ihre Funktionsweise in einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive entfalten (dazu genauer weiter unten).

Außerdem notwendig ist die Abgrenzung von zwei Richtungen der jüngeren Beschäftigung mit Zeitschriften.<sup>15</sup> Die eine ist literatur- bzw. textwissenschaftlich inspiriert, und ihre Konzentration

---

<sup>14</sup> Die Zuschreibung „spärlich“ ist inspiriert von Bruno Latour, der gegen die Fixierung auf „zwei äußere Enden“ für einen „ontologischen Pluralismus“ plädiert (Latour, Bruno: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Berlin 2014, S. 242, S. 349).

<sup>15</sup> Ausführliche methodische Auseinandersetzungen und eine Aktualisierung des Konzepts von Zeitschriften als ‚Kleinen Archiven‘ sind andernorts erfolgt und werden hier nicht noch einmal rekapituliert. Vgl. dazu: Frank, Gustav; Podewski, Madleen: *The Object of Periodical Studies*. In: Ernst, Jutta; von Hoff, Dagmar; von Rimscha, Björn; Scheiding, Oliver (Hrsg.): *Periodicals in Focus. Methodological Approaches and Theoretical Frameworks (Studies in Periodical Cultures, 1)*. Amsterdam 2020 [im Druck]; Podewski, Madleen: ‚Kleine Archive‘ in den Digital Humanities – Überlegungen zum Forschungsobjekt ‚Zeitschrift‘. In: Huber, Martin; Krämer, Sibylle (Hrsg.): *Wie Digitalität die Geisteswissenschaften verändert: Neue Forschungsergebnisse und Methoden (Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften, Sonderband 3)*, abrufbar unter der DOI 10.17175/sb003\_010; Frank, Gustav: *Prolegomena zu einer integralen Zeitschriftenforschung*. In: *Rahmenthema: Zeitschriftenforschung. Jahrbuch für Internationale Germanistik XLVIII (2016), Heft 2*, 101-121.

---

auf Bedeutungsinteraktionen wurde oben schon mit Skepsis betrachtet. Die Vorstellung, Zeitschriften seien eine Art (Text-)Bedeutungsvernetzungs-Generator, der sich in bestimmten Diskursen, Metareflexionen oder multimodalen Konstellationen exemplarisch greifen lässt, identifiziert die Druckordnung mit repräsentativ gemachten Bedeutungszonen. So ist impliziert, Zeitschriften funktionieren wie eine Art Super-Text, der an bestimmten Punkten und auf bestimmten Strecken über sich selbst Auskunft geben kann bzw. der solche Lektüreangebote für seine Leser\*innen macht. Und somit reicht es aus, Bestimmtes auszuwählen und interagieren zu lassen, während all das viele andere meist ohne Gewissensbisse ausgeblendet wird. Höchstens gibt man dieses Ausblenden noch als ein Kapazitätsproblem aus, das durch später fortgesetzte Arbeit leicht zu beheben wäre. Das Buch als spezielle Druckordnung mit dem niedrigsten Mischungsgrad im Printmedienfeld und seine ebenso weit verbreitete wie wenig hinterfragte Favorisierung als Leitmedium vor allem in den Geisteswissenschaften<sup>16</sup> hat in einem langen Trainingsprozess – aus guten Gründen und im Rahmen bestimmter kultureller Normen – diese beiden Vorstellungen in diesem Disziplinumfeld mit gefördert: dass es eigentlich auf medienunabhängige Bedeutungen und auch bei der Betrachtung von Medienordnungen wesentlich auf die Interaktion von Bedeutungen ankommt. Dem wird hier entgegengehalten, dass die spezifischen Leistungen von Druckordnungen noch in etwas anderem bestehen, dass sie Zusammenhänge anbieten, die nicht text-, bild- oder zeichenförmig reguliert sind. Selbstverständlich wird es dabei auch auf Semantiken, auf Wortlaute und Bildgehalte ankommen – aber eben auf gedruckte.

Der zweite Vorbehalt gilt dem digitalen Umgang mit digitalisierten Zeitschriften. Hier zementieren die Standards, die mittlerweile für die Massendigitalisierung von Zeitungen und Zeitschriften

---

<sup>16</sup> Im Umfeld der deutschen Literaturwissenschaft ist es das Verdienst von Manuela Günter, darauf nachdrücklich aufmerksam gemacht zu haben – knapp und prägnant mit dem Beitrag „Ermanne dich, oder vielmehr erweibe dich einmal!“ Gender Trouble in der Literatur nach der Kunstperiode. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 30 (2006), Heft 2, S. 38-62; ausführlicher in der Monographie *Im Vorhof der Kunst. Medienschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2008.

---

durch die Förderinstitutionen festgelegt sind, geradezu ihren Quellen- und dabei vor allem ihren Textstatus. Denn Hauptzielgröße der digitalen Repräsentation ist der nach Worten und Wortkombinationen durchsuchbare Volltext, für dessen Erzeugung die Druckordnungen – bei kleinteiligen Mischungen grotesker Weise mit sehr aufwendigen Verfahren – zurückgebaut werden müssen. Die Metadaten, die darüber hinaus für die Klassifizierung einzelner Einheiten erstellt werden, orientieren sich, gleichfalls zum Zweck einer besseren Durchsuchbarkeit, an bereits vertrauten Kategorien etwa der Publizistik, der Kunst- und Bildgeschichte und der Literaturwissenschaften, oder sie richten sich auf Themenschwerpunkte.<sup>17</sup> Solchermaßen auf- und zubereitet, begünstigen digitalisierte und digital aufbereitete Periodika Fragestellungen, für die Formen des Zusammendrucks, für die also medialer Eigensinn und mediale Eigenlogik, keine Rolle spielen. Die werden von Verteilungs- und Korrelationsmustern zum Verschwinden gebracht, die im Anschluss an die digitale Netzwerkforschung etwa ‚Namen‘, Geodaten, Wortcluster oder Bildelemente miteinander verknüpfen, die die Verteilung von Begriffen oder Daten innerhalb einer Zeitschrift oder über verschiedene Zeitschriften hinweg aufzeigen oder die eigene Korpora, zum Beispiel aus bestimmten Bildtypen, zum Zwecke des historischen Vergleichens anlegen.

Diese Arbeit interessiert sich für etwas anderes: Nach der intensiven Beschäftigung mit über hundert Zeitschriftenheften aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert liegt ihre Motivation in der Verwunderung darüber, dass es so viele verschiedene Zeitschriftentitel gegeben hat und mehr denn je gibt und dass das Zeitschriftenfeld seit seiner Ausbildung im 18. Jahrhundert auf eine so auffällige Weise, d.h. wie kein anderes Printmediensegment, dynamisch ist. Sie wun-

---

<sup>17</sup> Vgl. dazu zum Beispiel die Informationen zur Erschließung auf der Projektseite von „Illustrierte Magazine der Klassischen Moderne“. Für die Suche, die die üblichen ‚Namen‘ umfasst, werden von manuellen Auszeichnungen ermöglichte Vorschläge unterbreitet. Sie beziehen sich z.B. auf das „Genre“ (z.B. Lebenshilfe, Wissenschaft, Philosophie, Architektur, Geschichte), auf ein „Motiv“ (z.B. Denkmal, Erfindung, Katastrophe) und auf die Technik (z.B. Bildreportage, Präsentationsgraphik, Scherenschnitt). (<https://www.arthistoricum.net/themen/textquellen/illustrierte-magazine-der-klassischen-moderne/ueber-das-projekt/>)



---

dert sich darüber, dass es für einen kleinen Zeitraum von knapp 30 Jahren fast hundert verschiedene Familienzeitschriften geben kann, die sich teilweise nur minimal voneinander unterscheiden, dass immer und immer wieder neue Titel herausgegeben werden, dass dabei manche Titel fast ein Jahrhundert überdauern, andere nur ein paar Monate, dass es lose ineinandergelegte Blättchen ebenso gibt wie geheftete und fest gebundene Broschüren, dass darin viele, wenige oder gar keine Bildeinheiten vorkommen, dass die Durchbilderung ebenso vielfältig wie standardisiert gestaltet sein kann, dass Erzähltexte zusammenhängend und in Fortsetzungen gedruckt werden, dass sie dann dicht oder locker gemischt stehen können, dass es große, mittelgroße und kleine, dicke und dünne Formate gibt, die mehrmals in der Woche, wöchentlich, zweiwöchentlich, monatlich oder vierteljährlich oder unregelmäßig erscheinen. Und ihr fällt auf, dass das Zeitschriftenfeld mit all diesen Faktoren an zwei Rändern durchlässig ist, dass es hier Übergangszonen hin zur schnelltaktigeren und kleinteiligeren Zeitung und Übergangszonen hin zum dauerhafteren und homogeneren Buch gibt und dass all das zwischen Neuem, vorsichtig Modifiziertem und Beharrendem beständig in Bewegung ist, dass permanent ausgekoppelt, kombiniert und rekombiniert wird. Wozu das alles? Warum brauchen Kulturen so viele verschiedene Zeitschriften? Und warum kommt dieses Feld nicht zur Ruhe, ist es beständig in Bewegung, und warum verändert es sich im Laufe der Zeit? Reicht es aus, dafür auf äußere Bedingungsfaktoren, auf soziale Dynamiken, auf technische Entwicklungen und auf ökonomische Erfordernisse zu verweisen? Oder ist das alles, wie die literaturwissenschaftlich inspirierte Zeitschriftenforschung vermutet, dafür da, um in Zeitschriftenheften und über sie hinweg komplexe Netze aus Bedeutungsbeziehungen zu bauen, um Intertexte, Kontexte, Kookkurrenzen, Diskurse zu etablieren, in denen dann auch die Literatur eine bislang noch nicht erkannte Rolle spielt? Oder um, wie die digitale Netzwerkforschung zeigt, Textpassagen oder Bilder über verschiedene Zeitschriften zu verteilen, sie zirkulieren zu lassen? Doch welchen Zweck hätte das wiederum? Um vieles – aber was warum und was nicht? – miteinander zu verbinden? Um Kommunikationsprozesse zwischen Produzent\*innen und Rezipient\*innen in Gang zu halten?

---

Mit solchen wuchernden, unüberschaubaren, sich beständig verändernden Vernetzungen?

Mit dieser Arbeit wird bezweifelt, dass die komplexe historische Tektonik von Zeitschriftenfeldern auf diese Weise angemessen erfasst werden kann. Das vor allem deshalb, weil Zeitschriften mit solchen Zugriffen niemals zum eigentlichen Forschungsgegenstand werden können, sondern immer schwache Objekte bleiben, die es sich gefallen lassen müssen, mit Modellen erklärt und mit Verfahren analysiert zu werden, die von anderswoher kommen, d.h. die für andere, mittlerweile selbstverständliche und starke Objekte gemacht wurden: für Texte vor allem, für Kommunikationsprozesse, für Sozialbeziehungen, für bestimmte Subjekt- oder Identitätskonzepte. Solche Übertragungen haben ihre Vorteile, sie haben aber auch Nachteile. Sie führen Beschränkungen mit sich, die für die Zeitschriftenforschung schon seit längerer Zeit immer wieder einmal festgestellt werden.<sup>18</sup> Der Selbstverständlichkeit, mit der solche Adaptionen häufig vorgenommen werden, ist mit der vorliegenden Arbeit also eine starke Skepsis entgegengehalten: Wenn wir Zeitschriften ernst nehmen und nicht als bloße Container und Transportbehälter oder als Schauplätze und Bühnen für dieses oder jenes betrachten wollen – wissen wir denn schon so gut, was sie sind, um sicher zu sein, dass die vertrauten Analyseverfahren auch angemessen sind? Wenn wir ein neues Objekt wahrzunehmen lernen, an dem zum Beispiel Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte lange überhaupt kein Interesse hatten, an dem wir also gar nicht geübt sind und das sich schließlich sehr deutlich von unseren ‚Texten‘ und ‚Bildern‘ unterscheidet – sollten wir da nicht vorsichtiger sein? Und besteht nicht die Gefahr, dass uns etwas Wichtiges entgeht, wenn wir bei Zeitschriften wieder nur halbwegs Vertrautes suchen und finden? Eine solche Vorsicht lässt sich praktizieren, wenn man Zeitschriften, in gut Foucaultscher Manier, als ‚Monument‘ betrachtet, sie zunächst im Habitus des fröhlichen Positivismus erkundet, d.h. ihr So-Sein erstaunt und aufmerksam vermerkt,

---

<sup>18</sup> Zuerst nachdrücklich Latham, Sean; Scholes, Robert: *The Rise of Periodical Studies*. In: *PMLA* 12 (2006), Nr. 2, S. 517-531, dann noch einmal Collier, Patrick. *What is Modern Periodical Studies?* In: *The Journal of Modern Periodical Studies* 6 (2015), Nr. 2, S. 92-100.

---

um dann fragen zu können, wofür dieses So-Sein da ist, in welche kulturellen ‚Notständigkeiten‘ es involviert ist und um – erst dann – Verfahren für eine angemessene Beschreibung und Analyse zu entwickeln. Eine solchermaßen wissenschaftsgeschichtlich fundierte Theorie der Zeitschrift liegt mit dem Modell der ‚kleinen Archive‘ schon länger vor:

“We suggest that since the scientific revolution around 1600 and far more since the implementation of sense perception, or aisthesis, during the Enlightenment, periodicals have played a crucial role in the reevaluation of empiric perception and in generating knowledge. Periodicals promote a genuine mode of compiling, mixing and negotiating knowledge from different places, people, and sources. Mixture and negotiation define their pivotal function as ‘little archives’. Thus, they provide an intermediate space between the two other modes of knowledge: the ‘newspaper’ mode of notation of occurrences and facts and the generalizing ‘bookish’ mode of systematization. Thus, journals and magazines foster the knowledge flow so specific to modern knowledge societies.”<sup>19</sup>

Diese Verhandlungsfunktion, diese Funktion, Wissensflüsse in Gang zu bringen und zu halten, erfüllen Zeitschriften, das ist die zentrale These dieser Arbeit, durch ihre Druckordnungen. Sie sorgen dafür, dass etwas zusammenkommt, was anderswo so nicht zusammenkäme: nicht mit diesen Themen und Formen, vor allem aber nicht in dieser Art und Weise, d.h. nicht in dieser Gestaltung, nicht in solchen Platzbemessungen, nicht mit diesen und nicht mit so verschiedenen Kontaktformen. Man könnte sagen: Zeitschriften verfolgen ihre ganz eigenen Kontaktpolitiken. Das ist das Wichtige, das man verpasst. Was das genau ist, welche Verknüpfungsformen dabei eine Rolle spielen, von welcher Art von Ordnung solche Druckordnungen geprägt sind und welchen historischen Index sie tragen, d.h. welche Funktion sie an ihrem konkreten historischen Ort erfüllen – das ist hier zu klären. Nicht also wie einzeln

---

<sup>19</sup> Frank/Podewski [2020], *The Object of Periodical Studies*.

---

herausgegriffene ‚Bilder‘ oder ‚Texte‘ interagieren und wie sich ‚Diskurse‘ ausbilden ist von Interesse, sondern was sich zwischen dem abspielt, das es so nur in Zeitschriften gibt, was ausschließlich durch die Druckgestalt und aufgrund der Platzierung in Heft und Heftfolge zu haben ist und sonst nirgends. Denn was hier zusammengedruckt ist, kommt überhaupt erst mit den Zeitschriften in die Welt, man kann sich nicht auch noch anderswo darüber informieren. Das ist kein ‚Inhalt‘ aus ‚Bildern‘, ‚Texten‘ oder ‚Diskursen‘, sondern das sind von der Druckordnung gebildete Einheiten, deren Zusammenhang in aller Konsequenz als ein herbeigedruckter zu modellieren ist. Redet man von solchen Einheiten, muss man also immer zugleich auch von der Druckordnung reden.

Für die Analyse solcher Druckordnungen stehen bislang noch keine Kriterien zur Verfügung. Das, was die Objektbildungsrouinen der Textwissenschaften und der *digital humanities* ins Zentrum rücken, ihre Vorstellungen davon, was ein Zusammenhang ist, aus welchen Elementen er besteht und welche Ebenen unterschieden werden können, ist dafür nicht gut geeignet. Denn damit kann man nicht sehen, auf welcher Basis welche Optionen für verschiedene Formen des Zusammendrucks bestehen, bleibt das Gedrucktsein kompakt, wird es eine *black box* und mutiert – bevorzugt als ‚Materialität‘ – zu einer quasi ontologischen Größe. In dieser Arbeit wird ein Vorschlag unterbreitet, wie sich Druckordnungen anders erfassen lassen: Sie sind Effekt mehrfacher Wahlen und gehen hervor aus 1) Materialentscheidungen (für bestimmte Papierqualitäten, Drucktechniken, Druckfarben), 2) Entscheidungen über den zur Verfügung stehenden Seitenplatz, 3) Entscheidungen über Einheitenbildung aus Elementen und in Kontaktmustern, 4) Entscheidungen über den (semantischen) Charakter der Einheiten und 5) Entscheidungen über die Element- und Einheitenverteilung. Mit diesen Entscheidungen wird festgelegt, was auf welche Weise auf welchen Flächen in welcher Frequenz gedruckt wird und dabei als was und wie und wann miteinander in Kontakt kommt: Von der Anzahl der Bogen hängt es ab, wie groß die Papierfläche insgesamt ist, die für ein Zeitschriftenheft zur Verfügung steht; wie diese Bogen gefaltet werden, bestimmt das Format (im 19. Jahrhundert zumeist Folio, Quart und Oktav) und damit die Größe und die Anzahl

---

der (Doppel-)Seitenflächen. Auf diesen Flächen werden verschiedene Einheitenformen gebildet, wahlweise aus Text- und Bildflächen, aus Titel-, Untertitel- und graphischen Elementen, voneinander getrennt gehalten und auf verschiedene Weise platziert.

Um das sogleich noch einmal am ausgewählten Gartenlaubheft zu verdeutlichen: Die eingangs aufgezählten zehn Text- und acht Bildeinheiten sind aus insgesamt 50 Überschriften- und Untertitelzeilen, aus 40 Textspalten, acht Bildflächen und aus 37 graphischen Elementen (v.a. Kolumnenlinien, Schlusslinien, Zierbänder) gebildet. Einzeln für sich bleiben hier nur die Schlusslinien, alles andere ist zu mehrfach gestuften Einheiten verbaut: Mehrere Textspalten etwa sind im kontinuierlichen Druck, auch über Seiten hinweg, zu Texteinheiten zusammengefügt, Bildflächen und Untertitel zu Bildeinheiten, wobei man auch den Bildflächen selbst manchmal, wie bei der auffälligen Rahmengestaltung von „Mount Baker im Washington-Territorium“ (S. 618), sogleich das Zusammengesetztsein ansehen kann. Aus solchen Einheiten sind dann, zusammen mit Überschriften, größere Beitragseinheiten erstellt, oder, wie bei den „Blättern und Blüten“, eine Rubrikeinheit. So ist hier schon erkennbar, dass die *Gartenlaube* aus unterschiedlich zusammengesetzten Einheiten besteht und dass sie dabei gewissermaßen mit Halbfabrikaten unterschiedlicher Zusammensetzungsstufen operiert. Und es deutet sich auch schon an, dass solche Kombinationsarbeit ihre Ober- und Untergrenzen hat: Die Beitragseinheiten integrieren nicht mehr als drei bis vier solcher Halbfabrikate, eher weniger; sollen es mehr sein, wird eine – dann andersartige – Rubrikeinheit gebildet. Komplementär dazu sind diese Kombinationen aber auch nur bedingt zerlegbar: Die Text- und Bildeinheiten der Beitragseinheiten etwa sind nicht fest miteinander verflochten und können, wie man schon auf der Titelseite mit der „Unterm-Birnbaum“-Folge sieht, entfernt voneinander und durchbrochen gedruckt werden; der Titelkopf dagegen ist ein unauflösliches Kompositum, die Überschriften- und die Bilduntertitel wiederum bleiben, wie die Kleinheiten der „Blätter und Blüten“, immer sichtbar Bestandteil der nächsthöheren Einheitenstufe; auch die Textspalten schließlich sind immer gut eingebunden und verselbständigen sich kaum.

---

Darüber hinaus ist mit der Einheitenbildung auch die Größe festgelegt und bestimmt, in welche Beziehungen die Einheiten unmittelbar auf der Seitenfläche und beim Durchblättern von Seiten kommen können. Mit der Wahl von Darstellungsformen und Themen wird über ihre Semantik entschieden, über die Breite des Spektrums an Graden der Bedeutungshaltigkeit und an Formen der Bedeutungsorganisation, d.h. welche, wie viel davon und wie viel verschiedene jeweils zusammen abgedruckt werden. Und die Entscheidungen über die Einheitenverteilung legen zum einen ihren Durchmischungsgrad fest, also wie kompakt oder durchbrochen bzw. zerstreut sie gedruckt werden, sowohl im Heft und bei Fortsetzungsfolgen auch über die Hefte hinweg. Zum anderen bestimmen die Entscheidungen über die Einheitenverteilung, in welchen Zeiteinheiten die heftweisen Einheitenmischungen aufeinander folgen, in welcher Taktung sie Stabilität und Variabilität ausprägen und welcher zeitlichen Struktur Reihen- und Serienbildungen unterworfen sind.

Diese Entscheidungen sind grundsätzlich mitgeprägt von den Möglichkeiten, die der historische Stand der Infrastrukturen – Drucktechnik, Vertriebsformen, Marktverhältnisse – und der soziale Status von Produzent\*innen und Rezipient\*innen bieten. Und sie werden immer getroffen im Inneren historischer Printmedienfelder, d.h. mit Bezug auf graduell eher ähnliche oder eher andersartige Formate, die immer schon da sind, wenn ein konkreter Titel neu auf den Markt kommt. Und: Entschieden werden muss das alles für jedes Printmedienformat. Zeitschriften zeichnen sich aber dadurch aus, das war oben schon mit den drei Tabellen zumindest anzudeuten, dass sie die Optionen, die bei den Druckflächen, den Anordnungsmustern, den Themen und Formen, bei der Einheitenverteilung und im Erscheinungsrhythmus jeweils bestehen, ausreizen und dass darüber hinaus auch die Verbindung dieser Faktoren untereinander wesentlich lockerer ist. Buch und Zeitung nutzen dagegen jeweils ein vergleichsweise begrenztes Spektrum: Die Bücher bleiben hauptsächlich beim einmaligen Erscheinen, bei ganz geringen thematisch-formalen Mischungsgraden und bei vielen gleichartig im Blocksatz bedruckten Seiten mit einer Präferenz für das Formatspektrum zwischen Oktav und Quarto. Die Zeitungen bleiben

---

bei kurzer Taktung, geringen Mischungsgraden in den Themen und Darstellungsformen, sie bevorzugten ein bestimmtes Format (mit einer historischen Tendenz zu großen und größten) und einen kleinteiligen Mehrspaltensatz auf nicht allzu vielen Seiten. In der engen Kopplung dieser Formatentscheidungen hat sich für diese beiden Printmedien eine Kernzone ausgebildet, ein Standard, der sie charakterisiert und der nur in begrenztem Maße – und dann auffälliger Weise – aufgeweicht werden kann.

Zeitschriften dagegen sind hier deutlich flexibler. Ein Hinweis auf ihre unüberschaubare Vielfalt und darauf, dass es schwer bzw. gar unmöglich ist, sie als Typus zu klassifizieren, leitet deshalb bis heute die Beschäftigung mit ihnen obligatorisch ein. Die vergeblichen Klassifizierungsversuche einmal von der Objektseite her als Indiz genommen, scheint aber genau das ihr Metier zu sein: bei der Koordination von Umfang, Blattaufteilung, Themen, Darstellungsformen und Erscheinungsrhythmus immer noch einmal etwas ander(e)s machen zu können. Und deshalb kommt es, wenn man die *Gartenlaube* als Zeitschrift in der oben geforderten Perspektive ernst nehmen will, auf dieses ‚Machen‘ an – weil es eine Entscheidung für eine bestimmte Form des Zusammendrucks ist und weil diese Entscheidung im Printmedienfeld der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so plausibel wie nützlich erscheint. Das will diese Arbeit mit der *Gartenlaube* in Form einer Modellstudie zeigen: wie Zeitschriften zusammendrucken, welches Wissen daraus entsteht und welchen kulturellen Nutzen es hat. Mit der *Gartenlaube* geht es dann um die Druckordnungen einer Familienzeitschrift und um die Frage, was sie diesbezüglich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzubieten hat. Die Frage nach der Rolle einzelner Zeitschrifteneinheiten – zum Beispiel nach der der neun Folgen von Fontanes „Unterm Birnbaum“ – lässt sich deshalb erst dann beantworten, wenn klar ist, nach welchen Regeln der Platz bedruckt ist, der mit 16 Seiten im größeren Quartformat pro Gartenlaubenheft zur Verfügung steht und welche Möglichkeiten das eröffnet – wenn also klar ist, welche mediumspezifische Art von Ordnung hier entsteht.

---

## 2.) ‚Literatur‘ als Zeitschrifteneinheit – zum Beispiel „Unterm Birnbaum“ in *Die Gartenlaube*, Heft 33 bis 41, 1885

Theodor Fontanes Kriminalerzählung „Unterm Birnbaum“ gibt es 1885 gleich zwei Mal: zum einen als von der Grothe’schen Verlagsbuchhandlung herausgebrachtes Buch, als welches sie vollständig auf einmal und kompakt auf 156 Seiten im Oktavformat gedruckt ist, und zum anderen in der *Gartenlaube*, wo sie in der Form von neun Fortsetzungseinheiten erscheint, die Bestandteil von neun wöchentlich aufeinanderfolgenden Heften sind. Beide haben bis auf den Wortlaut und bis auf die Tatsache, dass sie schwarz auf weiß gedruckt und dabei auf dem zeitgenössischen Printmedienmarkt in nicht allzu weit voneinander entfernten Sektoren präsent sind, nicht viel gemeinsam. Denn so, wie die Erzählung in der *Gartenlaube* gedruckt ist, ist der Wortlaut ganz anders organisiert: Er wird pro Heft nur stückweise geboten und ist dabei Teil einer Ordnung, in der es noch zahlreiche andere Einheiten gibt, mit denen er über die jeweils 16 Seiten eines Heftes verteilt ist. Hier machen die neun „Birnbaum“-Folgen gerade einmal vier Prozent der Gesamtzahl aus (9:203), belegen sie insgesamt 17,9 % der 148 Seiten, aus denen die neun Hefte gebildet sind. Ganz anders also als in der Bucherzählung, wo der gesamte Wortlaut unvermischt präsentiert ist, sich ein komplexes Bedeutungsgefüge ungestört entfalten und zur zentralen Organisationsform aufschwingen kann, so dass Peritexte und Buchgestaltung nur als Begleiter in dienender Funktion erscheinen. Offenbar ist es wichtig gewesen, „Unterm Birnbaum“ in diesen Alternativen vorzuhalten. Mit der Buchfassung, besser: mit der kompakten Textbedeutung (denn auch die Buchfassung ist Effekt langer Standardisierungs- und Traditionsbildungsprozesse, die in den Interpretationen selten eine Rolle spielen) hat man sich bereits ausführlich beschäftigt. Hier ist jetzt zu klären, was das heftweise Zusammendrucken aus den „Birnbaum“-Folgen macht und was die „Birnbaum“-Folgen in diesem Zusammengedruckten machen.



---

## 2.1 Ein Heft zusammenbauen

Blättern wir also zunächst die 16 Seiten des eingangs schon flüchtig betrachteten Heftes Nr. 38 noch einmal nacheinander durch und schauen uns genauer an, was hier wie zusammengedruckt ist: Die Titelseite ist, wie gesagt, in drei Zonen unterteilt: Das obere Drittel ist belegt mit dem bekannten, aus Schrift-, graphischen und Bildelementen zusammengesetzten Titelkopf. Er verknüpft den alles überwölbenden Titel mit dem Untertitel und Daten zur Gründung, mit formatspezifischen Angaben (Heftnummer, Jahrgang, Erscheinungsrhythmus, Umfang, Preis je nach Lieferungseinheit) und der ornamental gerahmten, bildlichen Darstellung einer Gartenlauben-Szenerie. Hier ist eine intime Leser\*innengemeinschaft entworfen: Um einen runden Tisch hat sich eine Art Großfamilie versammelt, die vier Generationen und beide Geschlechter umfasst, mit dem Großvater als lesendem Oberhaupt und alters- und geschlechtergerecht zuhörenden Figuren, sogar das Dienstpersonal ist durch Blickhaltung eingebunden. Die Kreisform wiederholt sich in der Laubenform, die die Gemeinschaft schützend umgibt, nach vorn hin geöffnet und auf der linken Seite knapp den Blick aufs Haus öffnend. Der Titel der Zeitschrift und also der Verweis auf das Medium, das am Tisch in der Gartenlaube selbst gelesen wird, bildet in dieser Konstruktion den „Boden“ und ist über die ornamentale Gestaltung locker mit dem Bildinhalt verbunden.

Darunter beginnt die Fortsetzungsfolge von „Unterm Birnbaum. Von Th. Fontane“ (S. 613-616), die dieses Mal (wiederum, dazu siehe unten) eine knapp zeitlich und räumlich bestimmte Erzählwelt präsentiert, in der Abel Hratscheck wieder aus der Haft entlassen ist und das Hauptverdachtsmoment, das nächtliche Graben im Garten, gesprächsweise, in figuraler Interaktion mit wechselnder Distanz in Begründungsketten aufgelöst wird. So entfaltet sich die Figur Abel in mehreren, zeitlich und räumlich bestimmten Gesprächs- und Handlungszusammenhängen, flexibel fokalisiert, zwischen dramatischem und narrativem Modus gehalten. Dabei wird die leidlich profilierte Figur verknüpft mit verschiedenen Kleingeschichten um die ausgegrabene Leiche des Franzosen und, von der Sonntagspredigt Eccelius' initiiert, mit Diskussionen um die Ver-

---

werflichkeit von Falschaussagen und Verleumdungen. Ein verdächtiges Ereignis kommt dazu – Ede findet im Keller einen Knopf („Sind solche, wie der Pohlsche an seinem Rock hatte.“ (S. 616)); schließlich findet zwischen Hratscheck und Mutter Jeschke eine härtere Auseinandersetzung am Gartenzaun statt, die die Diskussion um Verleumdungen noch einmal aufgreift. Danach ist – mit dem klein gedruckten Hinweis „Fortsetzung folgt“ – erst einmal Schluss, und es beginnt eine neue Beitragseinheit. Die Überschrift „Zehntausend Meilen durch den Großen Westen der Vereinigten Staaten. Von Udo Brachvogel. Mit Illustrationen von Rudolf Cronau“ signalisiert schon, dass sie aus Text- und Bildeinheiten zusammengesetzt ist (S. 616-620). Vorher, auf der Titelseite, ist aber noch in die „Birnbäum“-Folge, das wurde eingangs schon vermerkt, ein mit „Karl Reinecke“ unertiteltes Porträt hineingesetzt. Es zeigt das Brustbild eines Mannes im mittleren Alter mit bürgerlichem Habitus; Gesichtszüge und Haarwuchs sind fein ausgearbeitet und heben in plastischer Weise die Individualität des Porträtierten hervor.

Der Amerika-Beitrag dann ist im Untertitel nummeriert (VIII) und gibt sich so als Teil einer Reihe zu erkennen; darüber hinaus orientieren unter den Titel gesetzte Stichworte im Überblick über das, was hier erörtert wird. Im Ton informierend und erläuternd gehalten, präsentiert er eine kleine, auch politische Verhältnisse knapp mit einbeziehende Geschichte der technischen Erschließung und der ökonomischen Ausbeutung der Wälder in Columbia. Er liefert Grundkenntnisse über die geographische Lage und über den landschaftlichen Charakter der Gegend, Informationen und Zahlenmaterial zum Holzreichtum und zur *frontier* – zu Arbeitskräften, Unterkünften und zur technischen Infrastruktur, vor allem mit Bezug auf die Eisenbahn. Auch wenn die Sprechinstanz Distanz wahrt und sich nirgends personalisiert, ist das Referat ab und an über das verwendete Vokabular von Wertungen durchzogen. Die gelten vor allem der außergewöhnlichen Schönheit der Natur und, signifikant im Gegenzug dazu, der Rasanz ihres Kultivierungs- bzw. Verwer-

---

tungsprozesses.<sup>20</sup> In die Texteinheit hineingesetzt sind vier unterschiedlich große und unterschiedlich platzierte und untertitelte Bildeinheiten (eine ganzseitige ins Querformat gedrehte, eine halbseitige, eine kleinere rautenförmige und eine schmale, der Länge nach mittig gesetzte). Drei davon gehören zum Beitrag, der auf eine von ihnen bei der Schilderung der „Sundstädte [...], welche in diesen Walddistrikten förmlich aus dem Boden springen (vergl. Illustration S. 619)“ auch explizit verweist. Sie zeigen in ähnlicher Schaufensterperspektive und in leicht variiertes Distanz die noch wilde Natur und Stationen ihrer fortschreitenden Kultivierung. Die vierte Bildeinheit gehört nicht dazu: Über die Allegorie der „Verschwiegenheit“ erfährt man Näheres erst, nach dreimaligem Umblättern, in den „Blättern und Blüten“. Sie ist, so informiert aber schon der Untertitel, einer Publikation entnommen: „Aus dem Werke ‚Allegorien und Embleme.‘ Verlag von Gerlach und Schenk in Wien“ (S. 620).

Hier folgt, mit der rechten Seite auskommend, ein Beitrag über die „Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelms I. im Lustgarten zu Potsdam“ (S. 621). Er ist zusammengesetzt aus einer untertitelten („Der achtundachtzigjährige Kaiser Wilhelm kommandirt die Honneurs bei der Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelm’s I. Originalzeichnung von H. Lüders“), mittelgroßen Bild-, und einer ca. 2,3 Spalten umfangreichen Texteinheit, die um sie herum gedruckt ist. Letztere transferiert das gleich eingangs mit Ort und

---

<sup>20</sup> Sie bekunden neben der Faszination für die Naturunterwerfungskapazitäten des Menschen auch Vorbehalte, die sich hier aus einem bereits gut etablierten, gerade von den Familienzeitschriften mit generierten Amerikabild speisen können. In dieser Weise stehen sich am Ende des Beitrags eine latent dämonisierte (amerikanische) Eisenbahn und die (deutsch-amerikanische) „Waldeinsamkeit“ gegenüber: „[...] und auch das weltverschollene Urwaldsidyll des Pen d’Oreille und des Clark’s Fork ist mit der modernen Eisenbahn Epopöe längst derartig Eines geworden, daß der auf diesem Wege von Ocean zu Ocean jagende Weltreisende sich kaum noch einen Begriff davon machen kann, wie es daselbst aussah, als der Magier Dampf im Sommer des Heils 1882 sein erstes Panier in diesen erhabenen Waldeinsamkeiten entrollte.“ (S. 620) – Vgl. dazu Hamann, Christof: Zwischen Normativität und Normalität. Zur diskursiven Position der ‚Mitte‘ in populären Zeitschriften nach 1848. Heidelberg 2014 (hier v.a. Abschnitt IV: Bewegung in die ferne Fremde. Die USA und der deutsche (National-)Charakter, S. 173-308).

---

Datum nachrichtenartig referierte Ereignis recht schnell in ein spezifisch perspektiviertes und eigentümlich angereichertes Geschehen: Mit dem knapp gezeichneten Charakterprofil des Herrschers werden Person und Denkmal bruchlos einander angeglichen, die daran angeschlossene Beurteilung der politischen Leistungen bringt historische Tiefe ins Spiel. Das nachdrücklich betonte Vor-Ort-gewesen-Sein des Sprechers verweist auf die Notwendigkeit einer persönlichen Zeugenschaft für die Glaubwürdigkeit des Berichts. Sie stützt sich nur wie nebenbei auf die Aufzeichnung exakter Details und ist viel eher an einer anschaulichen Wiedergabe der erhebenden Stimmung, an dem, was „einen solchen Augenblick aufs Höchste sehenswerth“ macht, interessiert.<sup>21</sup> Die Bildeinheit, vom selben Autor stammend, aber nicht von ihm im Text erwähnt, liefert ein visuelles Pendant zu dieser als unabdingbar beteuerten „Sehenswürdigkeit“ und wählt dafür eine der „erhebendsten“ Szenen aus.

Ein weiteres Mal umgeblättert, präsentiert sich auf den nächsten drei Seiten der Schluss (Kapitel 22) von „Unruhige Gäste. Ein Roman aus der Gesellschaft. Von Wilhelm Raabe“ (S. 622-624). Der Text springt mitten in die Geschehnisse hinein: „Phöbe ist nicht zu Hause gewesen, als der andere Brief nebst der kleinen Kiste aus Italien ankam.“ (S. 622) Die Erzählinstanz zeigt sich im Folgenden in der für Raabe typischen Manier äußerst flexibel: selbst immer wieder einmal knappe Reflexionen und Figurencharakteristiken einspeisend, lässt sie mit ausführlicheren Innensichten und Gedankenreden Raum für die Entfaltung der Figuren (hier v.a. Phöbe, Spörenwagen, Prudens). Die geringe, auf einen halben Tag beschränkte Handlung (Phöbe und Spörenwagen tun ihr Werk im nun von der Kurgesellschaft verlassenen Dorf, Prudens liest Veits Brief und spricht am Abend kurz mit seiner Schwester über ihn und das Geschenk, die antike Grablampe) und der im Wortlaut wieder-

---

<sup>21</sup> „Man muß Potsdam an einem solchen Tage gesehen haben, um sich von der Eigenart des Festes einen Begriff machen zu können. [...] Die denkbar schönsten Truppen, der Platz mit seinen königlichen Bauten umher, die Intimität, mit welcher in Potsdam Soldat und Bürger mit und neben einander leben, alles trägt dazu bei, einen solchen Anblick aufs Höchste sehenswerth zu machen.“ (Heft 38, S. 621)

---

gegebene lange Brief Veit von Bielows durchsetzen das Textstück mit verschiedenen Reflexionen über „Menschenschwächen und Menschenkräfte“ (S. 623) und verschaffen ihm, durch wiederholte, die Gesamthandlung noch einmal aufgreifende Analepsen, unterschiedliche Stufungen zeitlicher Tiefe.

Unmittelbar daneben ist eine ganzseitige Gemäldereproduktion<sup>22</sup> gedruckt („Es war einmal‘. Nach dem Oelgemälde von Hermann Kaulbach.“) Sie zeigt ein altertümlich-mittelalterliches Sujet, deutlich in der Manier der Genremalerei gehalten (auch dazu genauer weiter unten): Um einen alten Narren ist eine Gruppe Kinder unterschiedlichen Alters geschart, von denen ein jedes sein Spiel oder eine andere Tätigkeit gerade unterbrochen hat, um freudig und gespannt einer Erzählung zu lauschen. Nochmals umgeblättert, folgt eine wiederum kurz gehaltene, die linke Seite einnehmende Texteinheit über „Karl Reinecke“, auf dessen Porträt man schon auf der Titelseite gestoßen war – so vermerkt es auch der Untertitel („Mit Porträt auf S. 613.“) Anlass des Beitrags ist das Dienstjubiläum eines Musikers; gestaltet ist er als eine sich kontinuierlich und konsequent entwickelnde Lebensgeschichte, deren verschiedene Stationen von einer zurückhaltenden, dabei aber wohlwollenden Sprechinstanz chronologisch entfaltet werden. Mit der punktuellen Einspeisung historischer Ereignisse und Entwicklungen (zum Leipziger Gewandhaus, zur Sängerin Jenny Lind, zur Singakademie in Breslau) und mit knappen Verweisen auf Familie, Freundeskreis und Arbeitsweise sind individuell Charakteristisches und privat Soziales straff mit dem historischen Kunstbetrieb verknüpft und ist ein exemplarisch ‚bürgerliches‘ Künstlersubjekt entworfen: fleißig, produktiv, bindungsfähig, gesellschaftlich integriert und anerkannt und weiter anzuerkennen, wie am Ende mit nun doch hervordringender Emphase empfohlen wird: „[...] er möge als Leiter der Gewandhauskonzerte zum Heile des Instituts noch lange Jahre in seiner segensreichen Thätigkeit fortwirken!“

Die vorletzte und die letzte Seite des Heftes sind deutlich kleinteiliger bedruckt: Die Rubrik „Blätter und Blüten“, die rechts

---

<sup>22</sup> Die Abbildung ist in der üblichen Form doppelt signiert: links unten mit den Initialen des Stechers bzw. der Xylographischen Anstalt „X.A. H.V. sc.“, rechts mit dem Namen des Malers: Hermann Kaulbach, München.

neben dem Reinecke-Beitrag beginnt, umfasst insgesamt fünf Kleinbeiträge und eine Unterrubrik „Allerlei Kurzweil“, die Auflösungen zweier Aufgaben aus dem vorvorletzten Heft bringt (ein Zahlenquadrat für die „Aufgabe: Zum Kopfzerbrechen“ und Schachzüge für die „Schachaufgabe Nr. 4 in Nr. 36“); dazu kommen vier ganz knappe, im Telegrammstil gehaltene Antworten auf Briefanfragen im „Kleinen Briefkasten“.<sup>23</sup> Die Beiträge bestehen aus Text – bis auf den ersten, dem eine Abbildung zugeordnet ist. Die nimmt die ganze rechte Spalte ein, und ihr Untertitel („Das Wappen der Plattner zu Nürnberg. Aus dem Werke ‚Allegorien und Embleme‘. Verlag von Gerlach und Schenk in Wien“) weist sie neben der weiter vorn gedruckten „Verschwiegenheit“ als zweites Anschauungsbeispiel für eine Publikation aus, die nun hier kurz besprochen wird. Zunächst eingebettet in den „erfreuliche[n] Aufschwung, den das deutsche Kunsthandwerk in jüngster Zeit genommen“, wird registriert, dass sie einem „Bedürfnis nach mustergültigen Vorlagen für die schaffende Hand der modernen Künstler“ entgegenkommt, werden der Sammlungscharakter des Werkes und die dazu gegebenen Erläuterungen als gelungene Bewältigung von Fülle und die beiden Abbildungen als beste Belege für den „Werth und Zweck des Werkes“ (S. 627) deklariert.

Darunter folgen Ausführungen „Über kranke und gesunde Nerven“, die sich zunächst allgemein auf das bekannte und von Medizinern auf bedrückende Weise verdeutlichte Phänomen der „nervöse[n] Schwäche“ (S. 628) richten, bevor klar wird, dass es hier um die Besprechung einer Buchpublikation geht, die Empfehlungen für Vorbeugung und Heilung gibt. Die zitierten Verhaltensvorschriften, die sich im Großen und Ganzen gegen ungesundes, weil unregelmäßiges und naturfernes Großstadtleben richten, werden vom Rezensenten dringend zur Nachahmung empfohlen und mit Vorschlägen zur Volkserziehung verknüpft. Auch hier sind also Referat und Wertung übergänglich miteinander verknüpft. Der folgende kleine Text „Es war einmal“ gibt sich explizit als Kommentar zur „Illustration S. 625“ aus. Ausgehend von der herzerfrischenden Wirkung des Bildes („Man kann dieses Bild nicht ansehen, ohne daß einem

---

<sup>23</sup> Am knappsten: „X. in Braunschweig. Wenden Sie sich an ein Annoncenbüro.“ (S. 628)

---

das Herz lacht.“) erzeugt er über eine Art Pseudoreferenz eine intime Nähe zum Dargestellten, mit der sich eine leicht individualisierte Märchenerzählszene entwerfen lässt, in der die beteiligten Figuren Namen und das Ereignis einen kleinen Kontext erhält. Dabei ist die Möglichkeit dieses Hinweggleitens über das Gemaltsein Zeichen der besonderen Güte des Bildes – es muss deshalb „unter die besten Schöpfungen der modernen deutschen Kunst“ gerechnet werden – und Effekt des Könnens des Malers. Ein weiterer Textbeitrag zur „Geschichte des Wortes ‚Kannibalen‘“ liefert in knappster Form eine kleine historische Erzählung mit Orts-, Zeit- und Personenangaben. Ganz zum Schluss bittet die Redaktion in wenigen Zeilen um Informationen zu wohltätigen Anstalten. Im unteren Fünftel der Rückseite ist dann die Spaltenordnung für Redaktionelles und Informationen der Verlagshandlung aufgegeben: Quer über die gesamte Seitenbreite ist klein und schmal das Inhaltsverzeichnis gesetzt, darunter, deutlich größer und in mehrfach variierter Schriftgröße, die Aufforderung das nun ablaufende vierteljährliche Abonnement zu verlängern und Hinweise zu Preiserhöhungen bei Postabonnenten. Ans unterste Ende des Satzspiegels ist schließlich eine Zeile mit Angaben zum Herausgeber („Adolf Kröner in Stuttgart“), zum „Redacteur Dr. Franz Hoffmann“ und zu Verlag und Druck gesetzt.

All diese Text-, Bild- und Beitragseinheiten und die Rubrik sind nicht nur nacheinander durchblätterbar, sondern dabei auch auf eine bestimmte Weise über die 16 Seiten des Heftes verteilt (vgl. dazu Abb. 1): Mit den „Blättern und Blüthen“ etwa ist auf den beiden letzten Seiten eine von den ansonsten dominierenden Verteilungsmustern abweichende Zone gebildet, in der zumeist deutlich kleinere und mikrotypographisch etwas anders gestaltete Texteinheiten dichter – d.h. spaltenweise – zusammengedruckt sind. Zu Berührungen kommt es aber überall, und zwar häufig schon seiten- und erst recht doppelseitenweise. Schon in der Einleitung ist diese Auffälligkeit vermerkt worden: dass keine der jeweiligen Einheitenstufen als ein für sich Stehendes und dass ein guter Teil der Beitragseinheiten auch nicht als ein Ganzes, Kompaktes gedruckt ist. Deren absoluter Umfang und die Seitenflächen, über die sie gezogen sind, driften in den allermeisten Fällen auseinander. Dieses Ziehen

wird bei einigen der Beiträge, die aus Text- und Bildeinheiten zusammengesetzt sind, bis zur Zerstreuung getrieben: Bei „Karl Reincke“ ist die Abbildung zwölf Seiten weit entfernt vom Beitragsanker (Text- plus Überschrifteneinheit) platziert, bei „Allegorien und Embleme“ und „Es war einmal“ stehen Bildeinheit und Bildkommentar gleichfalls ein gutes Stück voneinander entfernt (sechs bzw. zwei Seiten). Auf den Seiten bzw. Doppelseiten bekommt man so nur ganz selten eine vollständige Beitragseinheit in den Blick und zumeist nur Stücke davon – den Anfang mit der Überschrift, eine Bildeinheit oder Textspalten aus der Mitte oder vom Ende. Dabei ist es unumgänglich, dass sich diese Beitragseinheiten im Verlauf ihres Abdrucks auch mit anderen berühren: Sind sie kompakt gedruckt, an ihrem Anfang und an ihrem Ende; sind sie zerstreut gedruckt, kommen hier noch die Kontakte hinzu, die die ausgelagerten Bildeinheiten unterhalten. Das sind – die „Blätter und Blüten“ ausgenommen – am häufigsten vier Kontakte, deutlich seltener nur einer.

Das solchermaßen gedruckte Heft ist, für das Jahr 1885, der 38. von einmal die Woche gemachten Vorschlägen dafür, wie ein Gartenlaubenheft gebildet, d.h. was in ihm auf welche Weise zusammengedruckt werden kann. Theodor Fontanes „Unterm Birnbaum“ gehört in diesem und in acht weiteren als ein fester Bestandteil dazu. Mustert man diese Reihe durch, werden Regeln für das heftweise Zusammendrucken und für Verbindungen der Hefte untereinander erkennbar. Sie werden Schlussfolgerungen erlauben über den Stand, den die *Gartenlaube* in den 1880er Jahren, drei Jahrzehnte nach ihrem ersten Erscheinen, erreicht hat. Sie sind zunächst herauszuarbeiten, bevor dieser Stand mit einem Rückblick auf ältere Optionen (der Jahre 1853 und 1866) historisch prägnant in seinen spezifischen wissensgenerierenden Effekten charakterisiert werden kann.

Was an Heft 38 beobachtet wurde, gilt auch für die Druckordnung der anderen acht Hefte: Der Zusammenhang der Beitragseinheiten ist auch hier immer wieder unterbrochen, stattdessen schieben sich Text- und Bildeinheiten in den Vordergrund. Sie sind in der Neuenerreihe mit der Fontane-Erzählung über regelmäßig 16 Heftseiten



---

verteilt, Heft 38 bewegt sich statistisch mit seinen 26 Einheiten am oberen Rand. Gut mehr als zwanzig Einheiten sind die Regel, unter 20 (nur 17 Einheiten wie in Heft 34) die Ausnahme. Auch seine 16 Text- und seine 8 Bildeinheiten liegen im oberen Mittelfeld, und mit seinen 10 Beitragseinheiten liegt es im Durchschnitt. Außerhalb der Rubrik „Blätter und Blüten“, in der unregelmäßig 3 bis 8 Einheiten und unregelmäßig Graphiken für die Rätsecke untergebracht sind, dominiert bei den Texteinheiten eine Größe von drei bis sechs Spalten, am häufigsten sind solche mit einem Umfang von ca. drei Spalten. Auch der Umfang der Bildeinheiten bewegt sich hauptsächlich in einem Spektrum zwischen einer knappen Viertel- und einer Doppelseite. Abbildungen, die kleiner als spaltenbreit sind und denen kein Untertitel hinzugefügt ist, sind selten, deutlich dominant sind ganzseitige, untertitelte Bildeinheiten.

In solchen Einheiten, die festlegen und sichtbar machen, dass hier etwas in einem bestimmten Umfang zusammengehört, sind alle Bedeutungen gedruckt: In den 1885er Heften ist ein bestimmtes Spektrum an Themen und Darstellungsformen auf bestimmte Weise über die Text- und Bildeinheiten verteilt: in unterschiedlichen Kombinationen untereinander, mit Modifikationen, in erkennbaren Akzentuierungen, mit Zuspitzungen und Spezialisierungen. Für das Themenspektrum der neun Hefte ist zuallererst die Verankerung in einer äußeren ‚Wirklichkeit‘ konstitutiv, mit dem Fokus auf Familienblatttypischem, an dessen Etablierung die *Gartenlaube* ja auch führend beteiligt ist: fremde Länder und Kulturen, Kultur- und politische (Welt-)Geschichte, Gesundheit/Medizin, naturwissenschaftliche Erkenntnisse und technische Errungenschaften.<sup>24</sup> In den Beitragseinheiten der 1885er Hefte ist das dann

---

<sup>24</sup> Die Sortierungsvorschläge, die in der Jahresbindung im vorgehefteten Jahresinhaltsverzeichnis von der *Gartenlaube* selbst gemacht werden, bewegen sich auf der Ebene der Texteinheiten und gliedern diese nach Genres („Gedichte“, „Biographien und Charakteristiken“, „Erzählungen und Novellen“, „Beschreibende und geschichtliche Aufsätze“), nach Sachgebieten („Medizin“, „Naturwissenschaften“) und nach Rubriken („Blätter und Blüten“, „Vermischtes“). Der komplexere Status von aus Text- und Bildeinheiten zusammengesetzten Beiträgen wird hier von anderen Aufzeichnungsverfahren präsent gehalten: Die Bildeinheiten sind gesondert als „Illustrationen“ aufge-

konkret präsent u.a. als Beitrag über eine Ruderfahrt auf der Themse (Heft 33), über eine römische Wüstenstadt (Heft 40), Dienstbotenehen in Russland (Heft 33), Seelenideale der Naturvölker (Heft 34), Kinderheilstätten an deutschen Küsten (Heft 37), Münchner Biergartenkonzerte (Heft 35), Berliner und Wiener Küche (Heft 40), Druschgenossenschaften in alter und neuer Zeit (Heft 37), Schwimmrekorde (Heft 41), Genreszenen aus dem gegenwärtigen Alltag, aus ländlichen und südlichen Milieus und aus der (Literatur-)Geschichte (Heft 33, Heft 34, Heft 35, Heft 38, Heft 39, Heft 40), als Abhandlungen über Epilepsie (Heft 33), giftige Pilze (Heft 34), kranke und gesunde Nerven (Heft 38) und als Erläuterung technischer Errungenschaften und naturwissenschaftlicher Erkenntnisse wie zu den Mondzeiten (Heft 37), zu tropischen Wirbelstürmen (Heft 39) oder zu einer „Vogelkatze“ (Heft 40) und über Beobachtungen und Träume am Meer (Heft 40); als Fortsetzungsfolge zu einem Mordverdacht in einer Dorfgemeinschaft im Brandenburgischen (Heft 33 bis Heft 41), zu diversen Verwicklungen in einem Badeort (Heft 33 bis Heft 38) und zu sozial problematischen Liebeshändeln (Heft 39 bis Heft 40). Die text- und bildförmigen Darstellungsformen, mit denen diese Realitätsbereiche erschlossen werden, seien deshalb als *Weltzugriffshaltungen* bezeichnet. Wie und mit welchen Effekten sie zu Text- und Bildeinheiten zusammengefügt werden, ist nun zu zeigen.

## 2.2 Texteinheiten bilden

In den Texteinheiten der 1885er Hefte wird mit drei verschiedenen Weltzugriffshaltungen operiert, die aus der dichten Verschränkung von Wortwahlen, Satz-Organisationsformen und den Ausgestaltungen der Sprechsituation resultieren. Das ist *zum ersten* ein quasi objektiver Zugriff, in dem eine anonym bleibende Sprechinstanz mit sachgerechtem Vokabular Daten und Fakten in additiv reihender

---

führt und alphabetisch nach Thema oder Künstler geordnet. Ihre Einbindung in die Beitragseinheiten ist über einen Asteriskus hergestellt: „Der Stern (\*) zeigt an, daß der betreffende Artikel illustriert ist.“ (Inhalt. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt. Jahrgang 1885, S. III-VI, S. III)

Weise liefert: biographische Angaben wie etwa in „Johann Dzierzon“,<sup>25</sup> Informationen zur geographischen Lage und zur Einrichtung einer Kinderheilanstalt wie in „Kinderheilstätten an den deutschen Seeküsten“,<sup>26</sup> Klassifikationen und Deskriptionen von Naturphänomenen wie in „Die Wirbelstürme oder Cyklonen der tropischen Meere“,<sup>27</sup> Nachrichten und Statistiken wie in „Die besten Leistungen im Schwimmen“<sup>28</sup> oder Stationen historischer Prozesse wie in „Die Gründung der französischen Kolonie in Berlin“.<sup>29</sup> Das

---

<sup>25</sup> „Johann Dzieron wurde am 11. Januar 1811 in dem oberschlesischen Dorfe Lowkowiz bei Kreuzburg geboren, studierte Theologie in Breslau und wurde im Jahre 1835 als katholischer Pfarrer in Karlsmarkt in Schlesien angestellt. 1869 ließ er sich pensionieren, lebte hier seit der Zeit bis vor einem Jahre ganz seinen Bienen [...]“ (Heft 35, S. 573).

<sup>26</sup> „Heute steht das umfangreiche Institut bis auf den inneren Ausbau fertig da und wird voraussichtlich zum Schluß der diesjährigen Bauperiode vollendet sein. Die aus 12 größeren Gebäuden bestehende Anstalt liegt in einem Thalkessel, geschützt durch hohe Dünenketten gegen die rauhen Winde, in geringer Entfernung vom Inseldorfe und doch nahe am Badestrand. Sie bietet Raum für 400 kranke Kinder [...]“ (Heft 37, S. 605).

<sup>27</sup> „Je näher man dem Centrum einer Cyklone kommt, um so mehr fällt das Barometer. Unter normalen Verhältnissen beträgt der Luftdruck am Meeresspiegel ungefähr 760 Millimeter, im Centrum der tropischen Orkane sinkt er dagegen bisweilen auf 700 Millimeter. Von einem solchen Sturmcentrum aus steigt nun der Luftdruck nach allen Seiten, in einzelnen Fällen selbst bis zu vier Millimeter pro Meile.“ (Heft 39, S. 632-635, S. 632).

<sup>28</sup> „Vor einigen Wochen durchschwamm Herr Jos. Frey aus Landsberg am Lech bei heftigem Nordostwinde und starkem Wellengange den Ammersee in zwei Stunden und einer Minute. [...] 100 Ellen = 91,4 Meter legte W. Cole in Serpentine, Hyde Park, London, am 29. Juli 1872 in 1 Min. 15 Sek. zurück; 1/2 Meile = 804 1/2 Meter D. Ainsworth in Welsh Harp Lake zu Hendon, am 14. Juli 1883 in 14 Min. 23 1/2 Sek.; 1 Meile = 1609 Meter J. Collier in Hollingworth See, am 23. August 1884 in 28 Min. 19 3/4 Sek. (der Rivale Webb's, W. Beckwith, brauchte für dieselbe Strecke 29 Min. 59 1/2 Sek.) [...]“ (Heft 41, S. 679)

<sup>29</sup> „In dieser Bedrängniß beschloß das französische Konsistorium in Berlin am 25. September 1685, dem Kurfürsten ein Gesuch zu unterbreiten, in welchem dasselbe die Noth der Gemeinde darlegte und unterthänigst um Ueberweisung von leer stehenden Wohnungen an die Flüchtlinge bat. Schon in wenigen Tagen, am 1. Oktober 1685, erfolgte eine gnädige Antwort, in der mehr bewilligt wurde, als das Gesuch forderte. Friedrich Wilhelm ertheilte dem französischen Konsistorium die Erlaubniß zu einer Hauskollekte und erließ gleichzeitig den Befehl, die Geistlichen der Mark aufzufordern, von den Kanzeln

ist *zum zweiten* eine erläuternde Haltung, in der eine nicht personalisierte Sprechinstanz in leicht überdeterminierter, mit Tropen und Figuren durchsetzter Sprache auf Anschaulichkeit der Vermittlung aus ist, das Präsentierte häufig zu Kleinstnarrationen ordnen und über das verwendete Vokabular zurückhaltend auch Wertungen bzw. didaktische Tendenzen einfließen lassen kann. Das geschieht in allen eben angeführten Texteinheiten: in „Johann Dzierzon“ etwa dort, wo die Bienenwaben als „geheime Werkstätte“ und als „Bienenwohnung“, der Imker als „Her[r] des kleinen leicht erregbaren Insektes“ bezeichnet und eine von Dzierzons Erfindungen als Motor des Fortschritts interpretiert ist,<sup>30</sup> oder in der leichten Emphase, die den Bericht von der Hugenottenverfolgung und von der Aufnahme der Flüchtlinge in Preußen prägt, der passagenweise wie eine kleine Erzählung mit szenischen Elementen organisiert ist;<sup>31</sup> ebenso und um über diese Beispielreihe hinauszugehen, etwa in den oben schon vermerkten Wertungsimplicationen des Amerikaartikels und im Entwurf einer kleinen, Märchenhaftes und Dämonisches zugleich konnotierenden Entwicklungsgeschichte,<sup>32</sup> oder

---

herab ihren Gemeinden das große Elend der ihres Glaubens wegen Vertriebenen zu schildern und sie zur Mildthätigkeit zu ermahnen.“ (Heft 41, S. 677-679, S. 677)

<sup>30</sup> „Infolge dessen [der Erfindung einer „Bienenwohnung“, MP] ward es leicht, eine Einsicht in die geheime Werkstätte der Bienen zu gewinnen, das hochinteressante Bienenleben zu durchforschen und den Züchter vollständig zum Herrn des kleinen leicht erregbaren Insektes zu machen. Von jetzt an ging es Schlag auf Schlag weiter auf der Bahn des Fortschritts.“ (Heft 35, S. 573)

<sup>31</sup> „In den Septembertagen des Jahres 1865 herrschte ungewöhnliche Aufregung in der stillen Gemeinde, welche eine kleine Anzahl in Berlin lebender französischer Protestanten schon seit Jahren gegründet hatte. [...] Unter dem gerechten Scepter des protestantischen Fürsten durften sie hier in Ruhe und Frieden ihren Gottesdienst abhalten und ungehindert ihren Beschäftigungen nachgehen. Jetzt aber ergriff bange Sorge ihre Gemüther; vom alten Vaterlande drang schlimme Kunde in ihre neue Heimath.“ (Heft 41, S. 677-679, S. 677)

<sup>32</sup> „Klima, Wasserreichthum, Bodenverhältnisse und jede sonstige Vorbedingung zu einer Alles umfassenden Landwirthschaft haben hier, in fast höherem Grade noch als im benachbarten Oregon, nur der ersten Erlösung aus ihrer dornröschenhaften Weltentlegenheit durch moderne Verkehrswege geharrt, um nicht bloß die Pioniere, sondern sofort auch die Masse jener Wanderfluthwelle der Menschheit anzuziehen, welche die rastlose Jagd nach

in der wertenden Emphase und in den Verfahren einer quasi personal fokalisierten Anthropomorphisierung der Natur in „Seelenideale der Naturvölker“. <sup>33</sup> Sie wird zudem häufig von den Erzählinstanzen der Fortsetzungserzählungen <sup>34</sup> und in einem der Gedichte von Felix Dahn eingenommen. <sup>35</sup>

Das ist *zum dritten* ein Zugriff, in dem ‚Realität‘ erfahrungsweise erschlossen wird, in dem über sie also nicht etwas aus einer abstrakten Position heraus festgestellt wird, sondern in dem sich die Haltung ihr gegenüber auf der Basis von Erfahrungen konturiert und konkretisiert. Das schlägt sich vor allem in der Gestaltung der Kommunikationssituation nieder: Sprechinstanzen personalisieren sich, adressieren ein Publikum, bilden kollektive Kommunikationsgemeinschaften oder gewinnen individuelles Profil. Ihr Sprachgebrauch ist recht flexibel und funktional für ihre Konturierung; er hat seine Grenze an der vollständigen Kappung des Wirklichkeitsbezugs und an forcierter ästhetischer Überdeterminiertheit. Der Geltungsanspruch dieser Reden liegt dann bei den Instanzen dieser

---

neuen Besiedelungsgebieten während der letzten vier Jahrzehnte vom Mississippi aus nach dem Stillen Ocean gewälzt hat.“ (Heft 38, S. 616-620, S. 616f.)

<sup>33</sup> „Wie poetisch gegenüber mancher Heuchelei der Halbkultur ist der dem Herzblute entsprungene Gottes- und Seelenglaube bei den Naturvölkern! [...] Dem Naturmenschen ist nichts widerlicher als der Tod, er will ewig leben, darum erschuf er sich eine unsterbliche Seele. Und die Natur – als ob sie ganz damit einverstanden wäre – kommt ihm auf halbem Wege entgegen, sie führt ihm heute im Traume Personen lebendig vor, die gestern begraben worden sind.“ („Seelenideale der Naturvölker. Ein Rundblick von P. K. Rosegger“ (Heft 34, S. 555-557, S. 555)

<sup>34</sup> Vgl. nur als ein Beispiel aus einer Folge von „Unruhige Gäste. Ein Roman aus der Gesellschaft. Von Wilhelm Raabe“: „Geknickte und gefällte Stämme liegen dann im Wirrwarr durch einander, todttes, staubig-harzige grauweiße Gezwige liegt zu hohen Haufen gethürmt. Die Berglehnen werden bloß; und Felsenfratzen, die der Wald seit hundert Jahren versteckte, grinsen wieder ins Tageslicht, hohnlachend hervor unter der Decke, die jetzt Menschenhand mit hastiger Eile fortschafft, um - größten Schaden durch den Wurm zu verhüten.“ (Heft 33, S. 543-547, S. 543)

<sup>35</sup> So in der zweiten Strophe, in der sich der Ich-Sprecher zurückzieht und Wolkenformationen beschreibt: „Bald Walhalls Zinnen, silberhell gethürmt, / Von dunkler Riesen ungefüger Schar, / Von Bär und Wolf und hochgebäumter Schlange / Bestürmt: – umsonst! Sie taumeln rücklings nieder.“ („Vom Meeresstrand. Von Felix Dahn“, Heft 40, S. 662)

Vermittlung. Ihr Status ist, anders als in den ersten beiden Zugriffen, wo sie in ihrer herkunftslosen Objektivität als einfach gegeben und gesichert erscheinen, ein abgeleiteter: Implizit oder explizit ist hier vorausgesetzt, dass irgendjemand irgendwann einmal in Kontakt mit der ‚Wirklichkeit‘ war und deshalb nun dies und das über sie sagen kann: ein Ich in der Form individueller Erfahrungen bzw. Erkenntnisse, wie zum Beispiel in „Epilepsie. Eine kleine Mittheilung von Geheimrath von Nußbaum in München“,<sup>36</sup> exponierter in „Berliner und Wiener Küche. Von Paul von Schönthan“<sup>37</sup> oder, sich in den Mittelpunkt rückend und in mäßig überdeterminierter lyrischer Sprache in Felix Dahns beiden Gedichten „Vom Meeresstrand“,<sup>38</sup> ein Wir oder ein Man in der Form von gruppengestütztem Wissen bzw. von quasi allgemein geltenden Ansichten, wie zum Beispiel in „Wandelungen der Sprache. Schalk und Schelm“,<sup>39</sup> im

---

<sup>36</sup> „Ich will deßhalb meine Mittheilung recht kurz machen und nur das sagen, was mir zweifellos erscheint. Wir verstehen unter Epilepsie klonische Krämpfe (Zuckungen) [...]“ (Heft 33, S. 540-542, S. 540)

<sup>37</sup> „Ich habe oft beobachtet, wie ein nicht ganz gelungener Braten, eine nicht vollkommene Mehlspeise die Sonntagsstimmung einer ganzen Familie verdüstern konnte, die Köchin aber schwimmt dann stets in Thränen [...]. Ich selbst habe einmal eine solche Scene erlebt: Ich war vor Jahren häufig der Gast eines wohlthätigen Wiener Bürgers von der guten alten Art. [...]“ (Heft 40, S. 662-663, S. 663)

<sup>38</sup> „Du fragst, wie ich hier lebe? – Still, verträumt! – / Auf gelben Sand des Dünenhangs gestreckt, / Schau’ ich ins weite Meer. – Rings Alles einsam. / Strandhafer duftet stark zu meinen Häupten, / Die blaue Distel, die der Meeressand nur, / Vom würzigen Salzhauch stets gefeuchtet, trägt, / Lockt rings die Bienen an: sie summen emsig. – [...] / Du fragst, wie ich hier lebe? - Still, verträumt! – –“ (Heft 40, S. 662)

<sup>39</sup> „Kaum etwas macht das rosige Antlitz unserer Damen liebreizender als eine gewisse Schalkhaftigkeit, die zumeist beflissen ist, in unschuldigem Uebermuth den Geliebten mit Neckereien zu überhäufen und den Glücklichen gerade dadurch immer mehr ihrer innigen Zuneigung zu versichern, denn ‚was sich neckt, das liebt sich‘, sagt das alte wahre Sprichwort.“ (Heft 33, S. 547)

Bildkommentar zu „Pst! die Depesche!“<sup>40</sup> oder in „Unsere nächste Nachbarwelt“.<sup>41</sup>

In diese dritte Haltung sind bei den individualisierten Wirklichkeitszugriffen noch weitere Differenzierungsoptionen eingebaut, die unterhalb der Letztverantwortung der Sprechinstanz liegen: In Stufungen der Sprechsituation können sie in Form von Redezitaten von der Sprech- bzw. Erzählinstanz an Personen bzw. Figuren weitergegeben werden. Das kann nur punktuell, wie in „Bilder von der Ostseeküste. Memel. Von L. Passarge“,<sup>42</sup> aber auch ausführlicher in einer Art Intradiegese wie wiederum in „Unsere nächste Nachbarwelt“<sup>43</sup> geschehen, oder es dominiert, wie in fast jeder Folge der Fortsetzungserzählungen, die Texteinheiten grundlegend.<sup>44</sup> Fast

---

<sup>40</sup> „Das reizende Genrebildchen ist frisch aus dem Leben herausgegriffen und erinnert Jeden unwillkürlich an seine eigene naive Kinderzeit, wo in dem kleinen Kopfe gar sonderbare Gedanken über die in dem Telegraphendraht dahineilende ‚Depesche‘ ihren Spuk trieben.“ (Heft 33, S. 548)

<sup>41</sup> „Wer nach des Tages Lasten und Mühen seine Erholung in der freien Natur zu suchen pflegt, der wendet, wenn das Dunkel der Nacht sich über die Fluren herabsenkt, gern den Blick empor zum sternbesäten Himmelsgewölbe.“ (Heft 37, S. 602-604, S. 602)

<sup>42</sup> „Aber Rußland bezieht seine Haupteinnahme aus den Grenzzöllen, und so lange dieses der Fall, wird es sich gegen einen freien Grenzverkehr sträuben und wird auch der preußische Schmuggler nicht aussterben, der trotz aller Hindernisse und fast immer mit Lebensgefahr die zu schmuggelnden Waaren über die Grenze schafft. [...]. Der Schrecken, welchen ein anderer Schmuggler, Adomeit, um sich verbreitete, war so groß, daß sein Name genügte, um eine ganze Truppe in die Flucht zu schlagen. Einst traf er einen Kosakenposten, der auf ihn anlegte. ‚Weißt Du nicht, daß ich der Adomeit bin?‘ rief er ungeduldig. Aber der Soldat schoß ihn tot.“ (Heft 34, S. 552-555, S. 554)

<sup>43</sup> „Daran [an die Gezeitenkraft des Mondes, M.P.] wurde der geniale Erbauer der Brücke, Robert Stephenson, einst selbst erinnert, als er im Kreise von Angehörigen und Gästen den Vorgang bei Aufrichtung der Brücke schilderte. Max Maria von Weber war Ohrenzeuge der Erzählung, und es ist von eigenhümlichem Interesse, seinen Bericht zu vernehmen. ‚Ich war,‘ so läßt er Stephenson erzählen, ‚am Morgen, der um 10 Uhr den Eintritt der verhängnisvollen Fluth bringen sollte, schon vor Tagesanbruch am Ufer. [...]‘“ (Heft , S. 602-604, S. 602f.)

<sup>44</sup> Hier nur ein Beispiel aus „Unterm Birnbaum“ aus Heft 36: „Der Wind hielt an, aber der Himmel klärte sich, und bei hellem Sonnenschein fuhr um Mittag ein Jagdwagen vor dem Tschechiner Gasthause vor. Es ist der Friedrichsauer Amtsrath, Trakehner Rapphengste, der Kutscher in Livrée. Hradtscheck

ausschließlich in den Erzähltexten besteht daneben noch die Möglichkeit, individuelle Wahrnehmung und Modellierung von ‚Wirklichkeit‘ mit personaler Fokalisierung einzuspielen und diese Individualisierung ausführlicher mit Innenwelten – Gedanken, Gefühlen – anzureichern.

Die Texteinheiten sind nun der Ort, an dem diese Zugriffe wahlweise zusammengeführt werden, d.h., sie sind hier weder immer alle noch immer im gleichen Maße präsent. Vielmehr lassen sich unterschiedliche Gewichtungen beobachten – mal dominiert der eine Zugriff und die anderen sind nur angedeutet, mal kommen sie fast gleichberechtigt zur Geltung, mal spielt einer gar keine Rolle. Aus diesen Gewichtungen ergeben sich Differenzen zwischen den Texteinheiten, entstehen voneinander unterscheidbare gartenlaubenspezifische Gattungen. Das sind in den hier betrachteten neun Heften zunächst einmal zwei: *zum ersten* eine wesentlich kombinatorische (Abhandlungseinheiten) und *zum zweiten* eine auf individualisierte Erfahrungen spezialisierte (Fortsetzungs- und Gedichtseinheiten). In der ersten, der kombinatorischen, sind immer mehrere Zugriffe, mal ausgreifend, mal selektiv, miteinander verknüpft. Das können – bis auf die delegierte personale Fokalisierung – grundsätzlich alle sein. Das ist in der Gartenlaube besonders geeignet, Verschiedenes ‚abzuhandeln‘. Hier operieren flexible Sprechinstanzen mit verschiedenen Weltzugriffshaltungen, die zwischen dem nüchternen Referat von Daten und Fakten, der Erläuterung von Ereignissen in figuren- und tropenreicher und mit narrativen Elementen angereicherter Sprache, zwischen Bezügen auf das, was ‚man‘ gemeinhin weiß oder was ‚wir‘ doch alle wissen, der Schilderung eigener Wahrnehmungen ‚vor Ort‘ und/oder dem dramatischen Modus für Expertenrede beständig hin und her wechseln. Deutlich dominant ist dabei eine Form, in der die anschaulich-objektive Haltung mit Dimensionen mehr oder weniger verallgemeinerter oder individualisierter ‚Erfahrung‘ verbunden ist.

---

erschien in der Ladenthür und grüßte respektvoll, fast devot. ‚Tag, lieber Hradtscheck; bringen Sie mir einen ‚Luft‘ oder lieber gleich zwei; mein Kutscher wird auch nichts dagegen haben. Nicht wahr, Johann? Eine wahre Hundekälte. Und dabei diese Sonne.“ (S. 581-584, S. 582)



---

Mit diesen Texteinheiten prägt sich eine charakteristisch komplex-kombinierte Perspektive auf ‚Realität‘ aus, die die Nähe zu Erfahrungsdetails, Wirklichkeitspartikeln oder Einzelfällen ebenso ermöglicht wie die Distanzierung von ihnen, d.h. die Berücksichtigung von ‚Empirischem‘ ebenso wie die von, wie dann auch immer gearteten, übergreifenden Zusammenhängen, und die dabei durchweg anschaulich bleibt. Geleistet ist so die Einbettung von empirischen Daten, die Herstellung von Zusammenhängen auf der Basis einer stets wechselseitigen Bezogenheit von real Erfahrenem, von Detail und Einzelnem und einem Allgemeineren, Übergreifenden oder doch zumindest Weiterführenden. Die enge Verknüpfung der verschiedenen Zugriffe, ihr gleitender, selbstverständlich scheinender Wechsel sorgt für ihre kontinuierliche Bezogenheit. So erscheinen die (logischen) Differenzen zwischen ihnen – zwischen Gesetz und Erfahrung, zwischen Individuum und Gruppe bzw. Menschheit, zwischen Beispiel und Regel, zwischen der Realität und ihrer Wahrnehmung, zwischen Wahrnehmung und (ästhetischer) Darstellung, zwischen Text und Bild eher wie zwei Aspekte mit unscharfen Rändern, zwischen denen sich problemlos hin- und herwechseln lässt.

Diese Vermittlungs- und Verbindungsarbeit geht auf Einbettung von ‚Konkretem‘ aus und ist in vielfältigen *settings* geleistet: etwa unauffällig durch räumliche Platzierung in einer geographischen Umgebung, die durch Wanderbewegungen und/oder durch die Blickführung der Sprechinstanz erschlossen wird; durch ihre zeitliche Verortung in einem historischen Kontinuum, zumeist als Fortschrittsgeschichte gedacht, durch Vergleichsarbeit, die Zusammenhänge über Gemeinsamkeiten und Differenzen herausstellt. Häufig werden solche Konkreta auch mit nicht unmittelbar Faktischem verknüpft, mit Sagen und Legenden, mit Figuren und Ereignissen aus Kunst und Literatur, mit Reflexionen oder sonstigem herbeigebrachtem Kontextwissen oder, noch einmal anders gelagert, mit allgemein(er) Gültigem – ein Einzelfall mit einem Gesetz, Konkretes mit Abstraktem oder individuelle Erfahrungen mit denen einer Gruppe oder denen der ganzen Menschheit. Dazu tritt noch die Vielfältigung eines Phänomens in unterschiedlichen (medialen) Zu-

---

standsformen (in der alltäglichen Erfahrung, in der Kunst, in der Wissenschaft).

Dafür nur einige Beispiele: In den oben schon erwähnten „Denkmalfeierlichkeiten“ etwa ist eine bestimmte Vorstellung von Denkmalfeierlichkeit konzipiert, für die ein konkretes Ereignis aufs Knappste in nüchternem Nachrichtenstil benannt, sogleich aber mit mehreren kleinen Mikronarrationen (vom Sprecher, vom Denkmal-Herrscher, von Kaiser Wilhelm, von der Potsdamer Bevölkerung) und mit mehreren kleinen Deutungs- und Wertungspartikeln umlagert wird. Damit ist das Ereignis als Faktum bestätigt, seine Gartenlaubenrelevanz erhält es aber erst, weil es von einem Sprecher auf solche Weise gesehen und auf solche Weise bewertet und mit weiterem Wissen angereichert ist. Auch die zahlreichen Reiseberichte und kulturgeschichtlichen Abhandlungen stellen sich die Aufgabe, die vielfältigen Eindrücke, die sich bei der Bewegung durch einen geographisch bestimmten Raum ergeben, nicht umstandslos als Fakten zu reproduzieren, sie also nicht in all ihrer von außen auf den Reisenden einwirkenden Mannigfaltigkeit wiederzugeben, sondern sie miteinander zu verketteten. Damit ist das konkret Beobachtete, sind Menschen, ihr Leben und ihre Gebräuche, sind Landschaften, Architektur, Flora und Fauna quasi Punkt für Punkt in kleine historische, kulturelle, wissenschaftliche, soziale oder in die allgemeine Lebenserfahrung betreffende Zusammenhänge eingebaut, beweist sich das reisende Subjekt als souveräne Beobachter- und Sprechinstanz, die ihre Umgebung zwar immer aufmerksam registriert, dabei aber – autonom und von sich aus – darauf verweisen kann, dass es noch mehr und anderes gibt als das Konkrete, das es gerade vor den Augen hat.

Als Beispiel mag der Beitrag „Eine Ruderfahrt auf der Themse“ aus Heft 33 dienen: Die selbst unternommene Ruderfahrt bestätigt, das ist gleich zu Beginn deutlich, allgemeineres Wissen über die Entwicklung des Rudersports in Deutschland und England und über „seine außerordentlichen Vortheile und Annehmlichkeiten mittelbar und unmittelbar.“ – „Deß ward ich jüngst so recht auf einer dreitägigen Themsefahrt inne.“ (Heft 33, S. 538) Die verschiedenen Stationen der Fahrt bilden dann das Grundmuster des Beitrags, in das allerlei Details zur Kleidung der Ruderer und der sie

---

begleitenden Damen, zur Ausstattung der Bote, vergleichende Beobachtungen zu sportlichen Wettkämpfen, Reflexionen über landschaftliche Schönheiten und Informationen zur Geschichte der Gegend eingebaut sind: „So können wir kaum einen Ruderschlag tun, ohne durch hervorragende historische Erinnerungen gefesselt zu werden.“ (Heft 33, S. 540) So gibt das, was während der Ruderfahrt geschieht und was an den Ufern der Themse zu sehen ist, nur eine Art Basisreferenz ab, die für die erneute Verankerung bereits verallgemeinerten Wissens in persönlich Gesehenem und Erfahrenem erforderlich ist, die aber zugleich – und immer sogleich – in einen weiteren Horizont eingepasst werden. In diesem doppelt veranschlagten ‚Hier ist es jetzt so und im Allgemeinen und anderswo auch!‘ sind die realen Daten in ein Netz aus kleinteiligen Verallgemeinerungen eingespannt, gesponnen von einem weitsichtigen und viel wissenden Mitrunderer.

Über die Erkenntnisse verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen und über technische Innovationen wird wiederum durchweg so berichtet, dass sie als wertvolle Bestandteile einer anschaulichen, von Fortschritt geprägten Menschenwelt erscheinen. Ein Beitrag zu Mondforschungen kann das exemplarisch deutlich machen: Er behauptet schon im Titel „Unsere nächste Nachbarwelt“ metaphorisch Verwandtschaft und bettet die Darlegungen über Gezeitenwirkung, physische Eigentümlichkeiten der Mondoberfläche und über Debatten um angemessene Forschungsmethoden in eine ganze Reihe nicht wissenschaftlicher Mondbezüge aus Alltag, Kunst und Aberglaube ein. So ist der Mond, bevor er als Forschungsgegenstand der Wissenschaft eingeführt wird, ein vielfältig vertrautes, ja ein Trost spendendes Objekt, bei dessen Anblick „sich der Mensch leicht wie im Banne einer friedlichen Macht [fühlt]“ (Heft 37, S. 602) oder, in seinem Einfluss auf Ebbe und Flut, auch ein „Hauptmitarbeiter“ beim Eisenbahnbau. Der wissenschaftliche Umgang mit ihm hat dann zwar seine Eigenheiten (v.a. mit Bezug auf Meß- und Beobachtungsmethoden), aber die Auswertung der Daten ist wiederum angeschlossen an allgemeine, d.h. hier für die menschliche Gesellschaft und deren Zukunft relevante Prinzipien von „Aufklärung“:

---

„Was aber immer die Wissenschaft bezüglich der etwaigen Mondbewohner dereinst ermitteln mag, stets werden die Ergebnisse Streiflichter auf die Zukunft unseres eigenen Seins werfen. Denn zuletzt durchforschen wir die Himmel wie das Dunkel der Erde nur, um etwas Aufklärung zu finden über das große Räthsel unseres eigenen Daseins.“ (Heft 37, S. 602)

Auch die Artikel zu herausragenden Persönlichkeiten, zu Politikern, Künstlern, Forschern, Weltreisenden, Wohltätern etc., sind von solchen Verknüpfungsverfahren geprägt. Das Individuelle, zuweilen auch das Exzeptionelle dieser Figuren ist immer durch verschiedene Verfahren zurückgenommen, immer leicht nivelliert. Zum Beispiel ist es in der Darlegung sich auseinander ergebender Lebensstationen in Einzelabschnitte aufgeteilt und als kleinschrittige, in sich schlüssige, kontinuierliche Entwicklungsgeschichte ausgegeben, oder es wird innerhalb bestimmter historischer oder kultureller Dynamiken platziert und nach ihrer Wirkung auf Kultur und Menschheit gefragt. So bleibt das Außerordentliche verstehbar und so bleibt es Allgemeinbesitz und so lässt sich zeigen, wie etwa im Beitrag über den Maler Andreas Achenbach, der gleich zu Beginn als einer der „leuchtendsten Sterne [...] am Himmel der Kunst“ bezeichnet ist (Heft 40, S. 654), dass die Produkte herausragender Künstler eigentümlich und „köstlich“ zugleich sind. Und es lässt sich in diesem Fall auch ausführlich darüber berichten, wie diese Künstler selbst, als Einheit aus Person und Werk, Teil von fröhlicher Geselligkeit werden können: Veranlasst ist der Beitrag, weil es zu berichten gibt, dass die Bürger der Stadt Düsseldorf Achenbach zu Ehren ein Festspiel ausrichten.

In den knappen Kommentaren zu den Bildreproduktionen, die in den „Blättern und Blüthen“ abgedruckt sind, geht es schließlich darum, dass der artifizielle, der fiktionale Status von Kunstwerken mit Realität verknüpft bleibt. Die Sprechinstanzen leiten dafür zu einer Betrachtungsweise an, die die Bilder zu Abbildern macht, zu Pseudo-Artefakten, deren Anblick notwendigerweise zum Durchblick auf mehr und anderes außerhalb des jeweils Dargestellten führt. Das impliziert eine Vorstellung von schwachen Zeichen, die als zurückhaltende, eher noch als unsichtbar bleibende Trans-

portmittel funktionieren und die die Voraussetzung dafür ist, dass das in den Bildern Dargestellte nicht als ein eigenständiger, etwa ästhetisch-malerischer Zusammenhang verstanden wird, der als solcher verbal gewürdigt sein will. Das schlägt sich einerseits nieder in der Indifferenz gegenüber unterschiedlichen Darstellungsverfahren: Wie der Kommentar zu „An der Quelle. Nach dem Oelgemälde von E. Munier“ (Heft 37, S. 609/S. 612) besonders deutlich macht, liegt das Wesentliche im „tiefe[n], geheimnisvolle[n] Zauber“, der im „Wasserschöpfen durch Frauenhand liegt“ – welche Kunst solchem Tun dann „poetische Lichter“ aufsetzt, ist sekundär, weshalb alle Kunstformen ohne Weiteres ineinander transformierbar sind oder sich wechselseitig attribuieren können: „Aber auch die Maler schaffen Bilder, die als Gedichte aufgenommen und als Gedichte empfunden werden müssen und ein Stück auf die Leinwand gebannter Lyrik ist sicher das von poetischem Hauch durchwehte Bild von Munier [...]“. Andererseits machen die Bildkommentare die Bilder dabei auch zu Ausschnitten, die einen kleinen Teil der Welt, eine kleine Szene aus einem Prozess zeigen, die noch eine Perspektiverweiterung und/oder die Bewegung des Stillgestellten brauchen, um für die *Gartenlaube* interessant zu sein.

Das geschieht vor allem mit der Einspeisung von Kontextwissen über die bildexterne Realität der dargestellten Objekte, wie etwa die Kommentare zu „Markener Schulkinder. Nach dem Oelgemälde von R. Hirth du Frénes“ (Heft 37, S. 597/S. 612), zu „Ciociara. Nach dem Oelgemälde von L. Bonnat“ (Heft 34, S. 557/S. 564) oder „Münchner Biergarten-Konzert. Nach dem Oelgemälde von M. Liebermann“ (Heft 35, S. 577/S. 580) zeigen: Das hier jeweils Gezeigte ist Anlass, zumeist sogleich allgemeine Reflexionen über das Dargestellte anzustellen, etwa, wie bei „Ciociara“ darüber, wie „die nationalen Charaktereigenthümlichkeiten im großen Weltverkehr sich mehr und mehr abschleifen und verwischen“, wie man sich aber in den südlichen Provinzen von Neapel und Kalabrien noch „das Vorrecht einer künstlerisch-schönen Tracht bewahrt [hat]“, die nun eben auch „die kleine Italienerin unserer Abbildung schmück[t]“ (Heft 34, S. 580). Solche Zoombewegungen legen ein Umfeld fest, in dem die meist nur flüchtig verzeichneten Bilddetails ihren Platz angewiesen bekommen. Neben und mit einer solchen Platzierung in

kleinen Weltordnungen wird das Dargestellte häufig auch noch in Mikronarrationen zurückgebettet: Im Kommentar zu „Von Muttern“. Nach dem Oelgemälde von Robert Warthmüller“ (Heft 41, S. 673/S. 680) werden Mimik und Körperhaltung der dargestellten Figuren in Handlungs- und Gesprächssequenzen transformiert – letztere sogar knapp im dramatischen Modus „wiedergegeben“ –, so dass das Bild wie eine intime und vertraute Szene wirkt, so vertraut, dass die beiden gemalten Soldaten direkt adressiert und ihnen „von Herzen“ ein „gute[r] Appetit“ (S. 680) gewünscht werden kann. Diese Vertrautheit wiederum ist eine verallgemeinerbare: „Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu,‘ und auch in unserem Jahrhundert hat sich dieselbe Szene schon so oft abgespielt; wer den letzten großen Krieg mitgemacht: erinnert er sich nicht mit Rührung manches ähnlichen Päckchens, das ihm die Feldpost ‚von Muttern‘ gebracht?“ (S. 680)

Diese Vermittlungsarbeit geschieht hier nur mit Texteinheiten, die im Heft abgeschlossen werden und allerhöchstens, wie „Zehntausend Meilen durch den Großen Westen der Vereinigten Staaten“, Teil einer locker über mehrere Hefte laufenden Reihe sind. Und sie geschieht nur mit Texteinheiten in einem bestimmten Umfang. Hier liegt die untere Grenze mit ungefähr einer halben bis zu einer ganzen Spalte bei den kleinen Texteinheiten in den „Blättern und Blüten“, die obere bei ca. drei bis vier Spalten im Hauptteil der Hefte. An der unteren Grenze sind die jeweiligen Weltzugriffshaltungen stark verknüpft und zuweilen schon innerhalb eines Satzes miteinander verknüpft,<sup>45</sup> in den umfänglicheren Texteinheiten

---

<sup>45</sup> Das sei hier stellvertretend am Eintrag „Die Schulsanatorien“ in Heft 41 aufgezeigt, der knapp 16 Spaltenzeilen umfasst und über den gegenwärtigen Stand diverser Schulsanatorien berichtet, von denen Davos „bereits zahlreiche interne und externe Schüler“ besitzt, die „unter Leitung des Dr. Scharschmidt trefflich erzogen werden“. Verwiesen wird danach auch auf „eine noch junge Anstalt“, auf das „Schulsanatorium in Meran [...], welches in den Händen des Dr. P. Liman liegt“; und „[w]ie wir hören, beabsichtigt man auch in Görbersdorf (Schlesien) ein derartiges Knabepensionat zu gründen. (Heft 41, S. 680) Gleich zu Beginn des Beitrags wird für eine knappe historische Positionierung dieser Informationen gesorgt („Schon seit Jahren haben Laien, Lehrer und Aerzte für Gründungen von Schulsanatorien zu wirken gesucht [...].“), Bewertungen fließen sogleich ein – die Schüler werden hier

sind sie ausgebaut und so über längere Strecken verbunden. Das Spektrum macht deutlich, dass die gelingende Kombination der Zugriffe, d.h. hier ihre unauffällige, gleitende Übergänglichkeit ein Balanceakt ist, der ein Zuwenig, vor allem aber ein Zuviel ausschließt. Zu vermeiden ist also einerseits eine Verknappung, die die Differenzen zwischen den Zugriffen unkenntlich macht, zur anderen Seite hin aber auch ihre zu ausführliche Detaillierung und ein zu häufiger, zu sehr in die Länge gezogener Wechsel zwischen ihnen. Damit sind die Texteinheiten auf Vermittlungseffekte aus, mit denen die Unterschiede zwischen den verschiedenen Weltzugriffshaltungen noch so ungefähr erkennbar sind, bei denen die Vermittlungsarbeit aber auch noch überschaubar bleibt und zu einem gut motivierten Abschluss kommen kann. So wird der Eindruck vermieden, das alles ließe sich *ad infinitum* beliebig so fortführen.

Die *zweite* der beiden gartenlaubenspezifischen Gattungen<sup>46</sup> unterscheidet sich von der ersten zunächst hinsichtlich des Umgangs mit den kurrenten Weltzugriffshaltungen: Sie konzentriert sich auf strikt individualisierte Formen des erfahrungsbasierten Wirklichkeitskontaktes, die sie bevorzugt dritten Personen überlässt und dabei noch weiter vervielfältigt. Darüber hinaus kann sie im Falle der Fortsetzungseinheiten aber auch noch hinsichtlich ihres Verhältnisses zu semantischer Geschlossenheit abweichen: Die sind

---

„trefflich erzogen“, eine andere Anstalt kann „ebenfalls aufs Beste empfohlen werden“, der letzte Satz schließlich abstrahiert und verallgemeinert mit Nachdruck: „Jedenfalls verdienen solche Erziehungsanstalten die weiteste Verbreitung, sowohl durch die Gründung neuer, als durch Empfehlung der schon bestehenden.“ Die Sprechinstanz verzeichnet also nicht nur das, was da ist, sie modelliert das Verzeichnete auch in diesem kurzen Text auf eine Weise, die über solche Fakta hinausführt: Sie bringt Zeitdimensionen ins Spiel, sie gibt Urteile ab, sie fasst zusammen und sie abstrahiert. (Vgl. dazu Podewski, Madleen: „Blätter und Blüten“ und Bilder: Zur medien-spezifischen Regulierung von Text-Bild-Beziehungen in der *Gartenlaube*. *Illustriertes Familienblatt*. In: Berg, Gunhild; Gronau, Magdalena; Pilz, Michael (Hrsg.): *Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Heidelberg 2016, S. 153-173).

<sup>46</sup> In den neun Heften, in denen die „Birnbäum“-Folgen abgedruckt sind, sind das in Heft 33 bis 38 die letzten sechs Folgen von Wilhelm Raabes „Unruhige Gäste. Ein Roman aus der Gesellschaft“, in Heft 39 und 40 die beiden Folgen von „Zacharula“ von U.A. Guthmann und in Heft 41 die erste Folge von E. Werners „Verdächtig“.

---

auf einen umfänglicheren semantischen Zusammenhang bezogen, den sie selbst nicht bieten. Die Wirklichkeit, die in der Gesamtsemantik hauptsächlich in interagierenden Figurenensembles erschlossen wird, ist nachdrücklich als kleinteiliger und komplexer, als lebensgeschichtlich grundierter Prozess gefasst, der sich in Wechselwirkungen mit ausführlich ausgestalteten konkreten Umwelten – sozialer, familiärer, historischer, räumlicher Art – vollzieht. Die umfassende, übergreifende Organisation dieser Detailfülle geschieht teleologisch narrativ<sup>47</sup> im Rahmen von Regeln, wie sie sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts so halbwegs für Erzählgenres des ‚Realismus‘ etabliert haben: in bestimmten Formen der *histoire* und des *discours*, in bestimmten Figurenkonzepten, Handlungsverläufen und mit spezifischem Sprachgebrauch. Was die zweite gartenlaubenspezifische Gattung also auch ausmachen kann, ist ihr Teil-Charakter, ist, dass sie als Texteinheit unvollständig ist, dass sie Vorläufer und Nachfolger hat.

So ist zum Beispiel in den neun Texteinheiten, die „Unterm Birnbaum“ bilden, in jeder Folge ein recht beweglicher Erzählmodus erkennbar, der die dargestellte Welt mit ihren Lokalitäten und mit ihren Figuren und in ihrer zeitlichen Strukturierung immer wieder flexibel fokussiert – mit einem leicht unruhigen Blick auf die verschiedenen Ereignisse und Handlungsträger, im beständigen Wechsel zwischen Nähe und Distanz, zwischen raffendem und zeitdeckendem Erzählen, zwischen Deskription und Aktionsdarstellung, zwischen knappen Innensichten in die Figuren, externer und aktorialer Fokalisierung und zwischen dramatischem und narrativem Modus. Damit entfalten sich in jeder Folge verschiedene, zumeist szenisch geprägte Kleinzusammenhänge, die mal aus großer Nähe, mal aus großer Distanz, mal aus einer mittleren Entfernung dargestellt sind. Damit ist die erzählte Welt jedes Mal räumlich und zeitlich konkret situiert; zumeist ist es die Erzählinstanz, die regelmäßig, entweder beiläufiger oder ausführlicher, Informationen über die (Jahres-)Zeit des Geschehens, über Zeitspannen und über verschiedene lokale Örtlichkeiten (hauptsächlich Hratschecks Haus

---

<sup>47</sup> Vgl. zur Begrifflichkeit Ajouri, Philip: Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller. Berlin, New York 2007.



und Garten, Mutter Jeschkes Haus, Ufer der Oder) einspeist.<sup>48</sup> Folge für Folge werden zudem immer wieder erneut einzelne Aspekte des Charakters und der Geschichte einer oder mehrerer Figuren in den einzelnen Handlungssequenzen thematisch, am häufigsten geschieht das gesprächsweise.<sup>49</sup>

In diesem szenisch grundierten, die vielfältigen Aufmerksamkeiten leicht streuenden Erzählen, das alle neun Folgen gleichermaßen charakterisiert, ist der teleologische Zug hin zu einem Abschluss nicht sehr deutlich ausgeprägt.<sup>50</sup> Auf inhaltlich-thematischer Ebene ist er, abgesehen von impliziten deiktischen Bezugnahmen zu Beginn zweier Folgen,<sup>51</sup> deutlicher spürbar nur auf der Ebene der Wissensverteilung zu Hratschecks Verdächtigsein. Hier kommt es punktuell zu kleineren Zusammenhanglosigkeiten, die tendenziell unverständlich sind und die sich nur mit der Lektüre vorhergehender bzw. erst nach der Lektüre der nächsten Folgen beheben

---

<sup>48</sup> So exemplarisch und besonders ausführlich etwa die Eingangsszene der Erzählung in Heft Nr. 33, die Darstellung der Ereignisse um den Kutschenfund in der vierten Folge (Heft 36, S. 582-583), von Hratschecks Berlinbesuchen in der achten Folge (Heft 40, S. 646-647) und der Ereignisse um die Entdeckung seiner Leiche in der letzten, der neunten Folge (Heft 41, S. 667-668).

<sup>49</sup> So zum Beispiel im längeren Gespräch zwischen dem Ehepaar Hratscheck in der zweiten Folge, in dem beiläufig ein Teil der (gemeinsamen) Vorgeschichte erschlossen wird (Heft 34, S. 550); vgl. dazu etwa auch die Schilderung von Szulskis Ankunft und des abendlichen Gelages in Hratschecks Wirtschaft in der dritten Folge (Heft 35, S. 565-567), die Predigtszene in der sechsten Folge (Heft 38, S. 614) oder auch die verschiedenen Gespräche zwischen Hratscheck und Mutter Jeschke in der ersten, sechsten, achten und neunten Folge (Heft 33, S. 534, S. 535; Heft 38, S. 616; Heft 40, S. 647; Heft 41, S. 665-666).

<sup>50</sup> Vgl. dagegen Ganghofers „Der Edelweißkönig“, die folgende Titelfortsetzungserzählung oder die beiden in denselben Heften mit abgedruckten kürzeren Novellen „Zacharula“ (Heft 39-40) und „Verdächtig“ (Beginn Heft 41), die allesamt stark auf Spannung angelegt sind. Eine kaum erkennbare Kerngeschichte ist auch in den letzten sechs Folgen von Raabes „Unruhige Gäste“ (Heft 33-38) von diversen Abschweifungen umspielt.

<sup>51</sup> So zu Beginn der zweiten Folge in Heft 34, die den in der letzten Folge unterbrochenen Heimweg Hratschecks unmittelbar fortsetzt („Als Hratscheck bis an den Schwellstein gekommen war, nahm er das Grabscheit von der Schulter [...]“ (Heft 34, S. 549); Ähnliches gilt für den Beginn von Folge sieben: „Aengstigungen und Aergernisse wie die vorgeschilderten kamen dann und wann vor, [...]“ (Heft 39, S. 629).

oder doch zumindest – bei der „Zwielichtigkeit“,<sup>52</sup> die den gesamten Text diesbezüglich ja grundlegend charakterisiert – halbwegs in das Handlungsgefüge einbauen lassen. Solche leicht erratischen Passagen finden sich besonders ausgeprägt in der ersten Folge, als Hradtscheck beim Ausgraben des Franzosen vor den eigenen Gedanken erschrickt, sich von „unheimlich verzerrte[n] Gestalten“ umringt sieht und plötzlich Grauen vor einer noch ungetanen Tat empfindet.<sup>53</sup> Ähnliches gilt für Ursulas Mahnung „Es ist nichts so fein gesponnen“ und ihre Nervenschwäche bei Ankündigung des polnischen Geschäftspartners Szulski in Heft 34, es gilt für die verschiedenen Formen und Stadien der Gerüchtebildung um Hradtschecks Täterschaft, die in ihrer Dynamik erst in Rück- und Vorverweisen zwischen Heft 35 und 38 vollständig verständlich sind, für Ursulas Sterbeumstände in Heft 39,<sup>54</sup> für die beiden Erschreckensszenen in Heft 38 und Heft 40 (Ede findet einen Knopf im Keller und

---

<sup>52</sup> Niehaus, Michael: Eine zwielichtige Angelegenheit. Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: Fontane-Blätter 73 (2002), S. 44-70.

<sup>53</sup> „Ein Grauen überlief ihn, nicht vor der That, nein, aber bei dem Gedanken, daß das, was erst That werden sollte, vielleicht in diesem Augenblicke schon erkannt und verrathen war“ (Heft 33, S. 538). Welche Tat hier gemeint ist, erschließt sich erst in den nächsten Folgen. Auch worauf sich die Forderung „Sie muß wollen“ (ebd.) richtet, bleibt hier noch gänzlich unbestimmt, die zweite Folge in Heft 34 bietet den Anschluss in der Darstellung des Gartengesprächs mit Ursula. Aufklärung über das, was hier „gesponnen“ wird, wird dabei freilich nicht gegeben, aber die in der ersten Folge unverständlich bleibende Äußerung erhält nun einen Handlungskontext.

<sup>54</sup> So vor allem in ihrer Frage, ob „alles umsonst gewesen sein sollte“ und bei der Ablehnung des letzten Abendmahls: „,[E]s geht nicht. Wenn ich es nehme, so sag' ich es.“ (Heft 39, S. 630)

behauptet, dort spuke es)<sup>55</sup> und für die Pläne, die Hratscheck in der letzten Folge macht und umsetzt.<sup>56</sup>

Der übergreifende Bedeutungszusammenhang, der sich aus den subtilen Verknüpfungen und Verzweigungen ergibt, die sich quer durch den gesamten Text ziehen und die die Forschung sorgfältig herausgearbeitet hat, kommt in diesen Texteinheiten so jedenfalls nicht zum Tragen, d.h. die intensive Auseinandersetzung mit grundlegenden Problemen des Realismus – mit Fragen nach Wahrheit, Wirklichkeit und deren Darstellbarkeit – ist in dieser gartenlaubenspezifischen Gattung nicht als eine solche entfaltet. Mit der Buchpublikation im Rücken ist aufgezeigt worden, wie die Erzählung, in der Gegenüberstellung von naiver, faktengläubiger Indizienverfolgung und rhetorisch-erzählender Manipulation, ein Wahrheitskonzept zurückweist, das sich auf empirische Fakten und auf ein einfaches, direktes Referenzmodell stützt. Dies weil, ganz anders als in klassischen Detektiv- und Kriminalgeschichten, das „Verbergen“, die Konstruktion von Referentialität in den Vordergrund gerückt ist,<sup>57</sup> weil mit dem Leichnam des Franzosen nachdrücklich vorgeführt wird, dass die gegenständlichen Indizien, die von den Dorfbewohnern so eifrig verfolgt und gedeutet werden, in die Irre führen und weil auch die Tat selbst – in einer intrikat

---

<sup>55</sup> Seine Reaktion auf den Knopffund („Hratscheck war kreideweiß geworden“) erscheint auch den Figuren unerklärlich: „[...] die zunächst sitzenden Offiziere, die Hratschecks Erregung wahrgenommen, aber nicht recht wußten, was sie daraus machen sollten, standen auf und wandten sich einem Gespräch mit andren Kameraden zu.“ Dazu gehört dann auch die noch in derselben Folge geäußerte Selbstermahnung: „Aufpassen, Hratscheck, aufpassen. Und das verdammte Zusammenfahren und sich Verfärben. Kalt Blut, oder es giebt ein Unglück.“ (alle Zitate Heft 38, S. 616)

<sup>56</sup> „Das geht so nicht weiter. Er muß weg. Aber wohin?“ (Heft 41, S. 666); „Ein Grusel überlief ihn, denn das Furchtbare, was er vorhatte, stand mit einem Male wieder vor seiner Seele.“ (Heft 41, S. 668)

<sup>57</sup> Vgl. dazu Niehaus (2002), Eine zwielichtige Angelegenheit; Arndt, Christiane: „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“. In: Fontane-Blätter 77 (2004), S. 48-75; Strowick, Elisabeth: „Schliesslich ist alles blos Verdacht“. Zur Kunst des Findens in Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: Braese, Stephan; Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.): *Realien des Realismus. Wissenschaft, Technik, Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*. Berlin 2010, S. 157-181.

Angleichung der Erzählinstanz an das ‚Subjekt‘ Hratscheck – eine Leerstelle bleibt, seine Täterschaft nicht unmissverständlich und unzweideutig ausgesprochen wird. Über die erkenntnistheoretischen Folgen, die sich daraus ergeben, werden mit einem solchen Erzählen auch metapoetische Aspekte ins Spiel gebracht: „Über die Erzählweise seiner Figuren thematisiert der Text die eigene Erzählstrategie, kann sich so von ihr distanzieren und sie so zum Gegenstand der Erzählung machen.“<sup>58</sup>

Dieses Wissen aber ist Textwissen, das, auch hierin weicht „Unterm Birnbaum“ von klassischen Kriminalerzählungen ab, innerhalb der erzählten Welt nicht gewusst, d.h. von keiner der Figuren geteilt wird – zu keinem Zeitpunkt und damit auch in keiner der jeweiligen Folgen.<sup>59</sup> Auch die Feststellung von Schulze Woytasch – „Schließlich ist alles bloß Verdacht“ – und Eccelius‘ die Ereignisse abschließend zusammenfassender Eintrag ins Tschechiner Kirchenbuch in der letzten Folge erreicht diese Ebene nicht. So rücken die „Birnbaum“-Folgen, Heft für Heft, das Wissen eben dieser erzählten Welt in den Vordergrund: verschiedene Aspekte des Umgangs mit Gerüchten und Verdächtigungen, mit Wahrheitssuche und Täuschungserfahrungen innerhalb eines bestimmten sozialen Milieus und verschiedene Aspekte einer verdächtigen Figur – so, wie sie jeweils von einer recht beweglichen Erzählinstanz geboten werden. Ein Mehr an Bedeutungsentfaltung mit Aussicht auf eine Metaebene, gar poetologischer Art zu bieten, das entspräche gar nicht dem spezifischen Gattungscharakter der Fortsetzungseinheiten, deren semantische Organisation fest mit dem Einheitenumfang verknüpft ist. Der unterscheidet sich bei den „Birnbaum“-Folgen und auch bei den anderen Fortsetzungserzählungen übrigens nur moderat von dem der ersten Gattung, den Abhandlungseinheiten. Er liegt mit knapp sechs Spalten im Durchschnitt immer im oberen Bereich, mit kleineren Abweichungen nach unten (5 Spalten

---

<sup>58</sup> Arndt (2004), „Es ist nichts so fein gesponnen, ‘s kommt doch alles an die Sonnen“, S. 54.

<sup>59</sup> Vgl. dagegen z.B. die folgende, ab Heft 42 laufende Titelfortsetzungserzählung, „Der Edelweißkönig“ von Ludwig Ganghofer, wo Text- und Figurenwissen nur zu Beginn auseinanderdriften, um über die Folgen hinweg allmählich einander angenähert und am Schluss synchronisiert zu werden.

in den Heften 33 und 35) und nach oben (6,6 Spalten in den Heften 36 und 40).

So bestehen zwischen den beiden präsentesten gartenlaubenspezifischen Gattungen, zwischen Fortsetzungs- und Abhandlungseinheiten zwar markante Differenzen in der semantischen Organisation. Sie sind aber über die Ähnlichkeit ihres Umfangs gemildert, in den Hintergrund gerückt. Damit ist keine schiere visuelle Ähnlichkeit gemeint, sondern ein diesem Umfang inhärentes umfassendes Konzept des rechten Maßes: So viele Worte reichen erst einmal aus, um Relevantes in einem nach Gartenlaubenart zusammengedruckten Heft zu sagen; mehr davon wären zu viel, würden die gute, ausbalancierte Mischung der Gartenlaubenhefte stören.

Die Gedichteinheiten als eine marginale Untervariante der zweiten Gattung schließlich – in den hier betrachteten neun Heften sind das zwei unter dem Titel „Vom Meeresstrand“ zusammengedruckte Gedichte von Felix Dahn (Heft 40, S. 662) – spitzen die erfahrungsgestützte Weltzugriffshaltung zu einer konsequenten Individualisierung zu, in der sich ein einzelnes Subjekt unmittelbar, d.h. nun auch ohne Vermittlung durch eine Erzähl- oder Sprechinstanz, ausdrückt. Eine knappe Rückbindung an Außenkommunikation ist im ersten Gedicht in der ersten und der letzten Verszeile noch gegeben („Du fragst, wie ich hier lebe? – Still, verträumt! –“); im zweiten wird, allerdings schon ins Fiktive verschoben, die stumme Rede von „Meer und Stern“ zitiert („Und Meer und Stern, sie sprachen still zu mir: [...]“). Auch sind Bezüge auf eine äußere ‚Realität‘ – Meer, Strand, Wolken, Sterne – erkennbar, die vom lyrischen Ich mit Augen und Ohren wahrgenommen wird. Diese Wahrnehmungen sind durch und durch stimmungsabhängig; sie zerlegen die Umwelt, wie im ersten Gedicht, in präzise gefasste, aneinander gereimte Details, oder sie sind mit Imaginationen überformt: „träumend“ blickend, werden die Wolkenzüge hier vom Ich in eine versunkene Stadt und in Gestalten der nordischen Mythologie transformiert. Der Zugriff auf ‚Realität‘ ist hier also weit in die subjektive Vereinzelnung gezogen bzw. gelockert und fast verdrängt von „Bildern“ und „Träumen“,<sup>60</sup> die vom Inneren der Sprechinstanz generiert sind. Zudem

---

<sup>60</sup> „Verschwunden waren Goldgewölk und Bilder, / Verschwunden waren alle meine Träume.“

---

kommt dieser Weltbezug als Lyrik daher, ist er mit strophischer Untergliederung, Zeilenfall, metrischer Strukturierung (fünf bis sechs Jamben) und in der Häufung von Tropen und Figuren als artifiziell gestaltete Rede ausgewiesen.

Einen so stark von einem Einzelsubjekt geprägten, unmittelbaren Weltzugriff solchermaßen darzustellen – das ist das Äußerste, was in den Gartenlaubenheften an Individualisierung und Artificalisierung vorkommt. Dass hier etwas Besonderes geschieht, macht auch das Druckbild deutlich: Abweichend vom kompakten Spaltensatz der Prosatextflächen bleibt viel Weißraum um die Strophen, sind großzügige Abstände gewahrt und lassen sich beide Gedichte auf einmal und zusammen als eine Beitragseinheit überblicken. In diesem Zusammenschluss – einmal in neun Heften wird eine ausgeprägt individualisierte Weltzugriffshaltung in artifizieller lyrischer Rede in einer kleinen Beitragseinheit strukturiert und großzügig gedruckt – erhalten die Gedichte den Charakter einer seltenen und kleinen Abweichung, die gerade noch in die Druckordnung der Gartenlaubenhefte integriert werden kann. Das ‚gerade noch‘ ist gesichert durch Kontinuitäten, die zu anderen erfahrungsbasierten Weltzugriffshaltungen bestehen: Semantisch spitzen die Gedichte zu, sie setzen nicht neu an. Und es ist gesichert durch eine Platzierung, die dafür sorgt, dass eine solche Beitragseinheit in Kontakt bleibt mit anderen: Oberhalb von ihr steht noch ein Stückchen von „Die Vogelkatze. Schilderung von Dr. Karl Ruß“ und unterhalb und rechts von ihr fast der ganze Beitrag „Berliner und Wiener Küche. Von Paul von Schönthan“. Das ‚gerade noch‘ ist so zugleich auch ein ‚mehr nicht‘, so dass eine isolierte Entfaltung der Abweichung in der Kontinuität der gemischt vollgedruckten Seiten abgeblockt ist.

### 2.3 Bildeinheiten bilden

Bei den Bildeinheiten handelt es sich – dem Üblichen im Sektor der Familienzeitschriften entsprechend – um Xylographien, denen zumeist Untertitel hinzugefügt sind mit Angaben zum Titel, den Namen der Zeichner/Maler der reproduzierten Vorlage und, wenn die Photographie eines Gemäldes als Vorlage genutzt wurde, mit Angaben zu deren Herkunft, meist aus einem Kunstverlag. Als Xylographien stammen die Bildeinheiten aus einem Segment des Druckgewerbes, das sich seit der Mitte des Jahrhunderts in mehreren Schüben immer weiter professionalisiert hat.<sup>61</sup> Hier sind die Anwendungsbereiche immer breiter geworden, hat sich die Zahl der xylographischen Anstalten, Ateliers und Einzelunternehmer beständig erhöht.<sup>62</sup> Zugleich ist diese Erweiterung einhergegangen mit Differenzierungsprozessen, in deren Verlauf sich hauptsächlich drei Zuständigkeiten ausgebildet haben: für den belletristischen, den technischen und den Mode-Holzschnitt, die sich dann in Produkten, Darstellungsgegenständen, Bildauffassungen, Stichverfahren, im technischen Equipment und in der Arbeitsorganisation spezialisieren und voneinander unterscheiden.<sup>63</sup> Parallel dazu ändern die von den „Belletristikern“ belieferten illustrierten Zeitungen und Zeitschriften ihre Ausstattungspraxis. Vom anfangs, d.h. in den 1830er und 1840er Jahren noch üblichen Import von vorgefertigten, breit einsetzbaren und eher unspezifisch gehaltenen Klischees<sup>64</sup> schwenken sie um zur Selbstversorgung mit Reproduktionen von ‚Originalzeichnungen‘, d.h. zu Abbildungen, die zumeist für die eigene Zeitschrift und zu einem bestimmten Textbeitrag angefertigt werden.

---

<sup>61</sup> Wichtiges Indiz dafür sind Berufsstandprofilierungen mit der Gründung des Deutschen Xylographen-Verbands (1874), der *Zeitschrift für Xylographen* (1874-1914) und der Publikation verschiedener Lehrbücher. Vgl. dazu das Kapitel „Der Holzstich als Massenillustrationsverfahren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ von Hahnebutt-Benz, Eva-Maria: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1984, Sp. 785-895.

<sup>62</sup> Vgl. dazu die „Aufstellung der lokalen Verteilung von Holzstichateliers zwischen 1850 und 1930“ ebd., Sp. 793ff.

<sup>63</sup> Ebd., Sp. 795ff.

<sup>64</sup> Vgl. dazu genauer Kapitel 3 dieser Arbeit.

---

Darüber hinaus setzen sie vermehrt auf die Schauwerte von Gemäldereproduktionen, die mittlerweile durch einen gut ausgebauten Kunsthandel gleichfalls auf dem Printmedienmarkt zur Verfügung stehen.<sup>65</sup> Für diese Art der Bilderversorgung bauen einige Zeitschriftenverlage eigene Ateliers auf, insgesamt tendiert man zu langfristigen Kooperationen mit bestimmten xylographischen Anstalten.

Die *Gartenlaube* wird bis zur Jahrhundertwende von etwa vierzig kleineren und größeren Betrieben beliefert,<sup>66</sup> in den hier betrachteten Heften sind es zehn. Die meisten stammen aus dem Hause Heuer & Kirmse X.[ylographische] A.[nstadt], Anfang der 1880er von Gustav Heuer in Berlin gegründet und auf Kunstproduktionen im Tonholzstich spezialisiert (15), und aus der 1879 gegründeten Leipziger Firma Kaeseberg & Oertel X[ylographisches]. I[institut]. (7). Dazu kommen einige Arbeiten aus dem Düsseldorfer Atelier Brend'Amour, bereits alteingesessen (seit 1856) und in den 1880ern bereits eines der größten Unternehmen in Deutschland mit Filialen in Berlin, Leipzig, Stuttgart, Braunschweig und München (4), aus der Münchner Werkstatt von Theodor Knesing (1870 gegründet; 3) und dem Leipziger Atelier H. Gedan (3). Die restlichen Reproduktionen stammen von Emil Krell (Leipzig), Ernst Hofmann (Stuttgart, Berlin), die beide für verschiedene xylographische Anstalten tätig sind und aus dem Hause Adolf Closs (Stuttgart).<sup>67</sup>

Die *Gartenlaube* setzt also auf mehrere Bildzulieferer, das Arsenal an Themen und Formen bleibt von den unterschiedlichen Herkünften aber weitgehend unberührt: Bei aller Streuung der Produzenten sind keine eigenen Atelier-Stile oder besondere Zuständigkeiten erkennbar; die Hauptlieferanten zeichnen sowohl für

---

<sup>65</sup> Das schließt weitere Zirkulation und Mehrfachverwertung, auch mit geringen Modifikationen, nicht aus. Vgl. dazu von zur Mühlen, Bernt Ture: Illustrierte Familienzeitschriften im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Bilderpopularisierung. In: Mysotis. Zeitschrift für Buchwesen 1993, Heft 2-3, S. 35-42.

<sup>66</sup> Nach Wildmeister, Birgit: Die Bilderwelt der Gartenlaube. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Würzburg 1998, S. 51.

<sup>67</sup> Vgl. dazu das Verzeichnis der Xylographen in Hahnebutt-Benz (1984), Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, Sp. 989-1238.



---

Gemäldereproduktionen als auch für die Reproduktion von beitragsbezogenen Originalzeichnungen verantwortlich, einzig Brend'Amour liefert nur (drei) Kunstreproduktionen. Über die Köpfe seiner Hersteller hinweg lässt sich das Bildmaterial dann im Wesentlichen nach zwei Kriterien gruppieren: zum einen nach den Reproduktionsvorlagen; hier dominieren die ‚Originalzeichnungen‘, d.h. Zeichnungen, die zu einem bestimmten Text angefertigt wurden, um zusammen mit ihm eine Beitragseinheit zu bilden (insgesamt 34), den anderen Part liefert Staffelmalerie (insgesamt 23). Zum anderen unterscheiden sie sich nach der Art der Rahmung, d.h. in ihrer ‚Haltung‘ zur Zeitschriftenseite: Der größte Teil ist mit klar gezogenen und gut erkennbaren Linien als ein von seiner Umgebung abgegrenztes Element präsentiert (44), dazu kommen aber ab und an auch Bildeinheiten, die nur teilweise oder gar nicht gerahmt sind und nach Vignettenart weich und übergänglich in die Seite auslaufen (8) und einige Komposite, in denen mehrere Einzelbilder dicht über- oder nebeneinander gelegt eine Einheit bilden (6). Diese Sortierung überschneidet sich partiell mit Größe und Platzierung: Flexible Rahmenbildung und Komposite gibt es nur bei den Beitragszeichnungen, doppelseitengroße Bildeinheiten sind für Gemäldereproduktionen reserviert. Der größte Teil der Bildeinheiten ist kleiner als eine Seite, d.h. immer auch von Textflächen umgeben; die Gemäldereproduktionen erhalten aber noch etwas häufiger als die Zeichnungen eine ganze oder eine Doppelseite Platz.

Zunächst zu den Gemäldereproduktionen: Hier sind zumeist Bilder ausgewählt, die kleine, intime Gruppen präsentieren, die dann in Normalsicht, d.h. mit Betrachter\*innen auf Augenhöhe, mit nicht allzu großer Distanz zu sehen sind – so, dass sich die Figuren vollständig in Haltung, Kostümierung und in ihrer Beziehung untereinander präsentieren können und zugleich auch der Raum erkennbar ist, in dem sie miteinander interagieren. Häufig ist das ein Innenraum, und abhängig vom Blickabstand ist er mal ausführlicher („Der Erstgeborene“, Heft 40, S. 648f.), mal knapper, d.h. nur im Anschnitt (z.B. in „Eingekauft!“, Heft 35, S. 572) charakterisiert. Im Figurenarsenal dieser Gruppenbilder spielen Kindergestalten und Familienkonstellationen aus ländlich-dörflichen Milieus eine wichtige Rolle; ergänzt wird dieses Spektrum von ähnlich intim ge-

---

haltenen Darstellungen eines literarischen („Ophelia“, Heft 39, S. 633) und eines historischen Sujets („Karl der Fünfte empfängt Franz Pizarro vor der Eroberung Perus“, Heft 34, S. 561) und von einem Tierbild (Naschkätzchen, Heft 34, Titelseite). Mit den hier noch dazu kommenden vier Frauenporträts, die unterschiedlich fokussiert sind (als Brust-, Hüft- und Standbild) liegt der Schwerpunkt recht deutlich auf Einzelfiguren in übersichtlich gestalteten bzw. nur knapp angedeuteten Kontexten. Merkmalsreichere, d.h. mit viel Interieur und mit vielen Figuren besetzte Welten kommen – wie in „Münchener Biergarten-Konzert“ (Heft 35, S. 577) und in „Dreschmaschine auf einem Bauernhofe“ (Heft 37, S. 560f.) – nur ganz vereinzelt vor, ebenso dramatisch Bewegtes („Schiff im Sturm“, Heft 40, S. 657) und sich selbst genügende Natur („Marschlandschaft im Themsethal“, Heft 33, S. 536f.). Insgesamt gesehen ist hier also hauptsächlich Genremalerei reproduziert, und hier wiederum in den auch allgemein favorisierten Bildthemen: häuslich-familiäre Themenkreise stehen an „hervorragender Stelle“, dabei und dazu das Kindergenre, das im 19. Jahrhundert generell „eine besonders große Beliebtheit“ erreichte, und die Darstellung ländlicher Bereiche, deren Bedeutung für die Genremalerei „auffallend“ ist.<sup>68</sup> Damit wird ein zeitgenössisch verbreiteter und vertrauter, dabei spezifischer bildförmiger Weltzugriff in die Hefte aufgenommen, der als ‚poetischer Realismus‘ in Verfahren der ‚Verklärung‘ eine „Synthese der traditionellen Ästhetik und Kunsttheorie mit dem gewandelten Blick auf die empirische Wirklichkeit“ versucht, mit der „Auffassung einer zu leistenden Komposition realer Teile zu einer fiktiven, dem Wirklichkeitssinn der Epoche nicht widersprechenden, eben poetischen und sinnstiftenden Zusammenstellung.“<sup>69</sup> Dieser malerische Weltzugriff wird in der *Gartenlaube* zur Bildeinheit, d.h. er wird im Reproduktionsprozess xylographisiert und er erhält eine bestimmte Größe, einen bestimmten Platz und immer auch noch einen Untertitel. Die Xylographisierung erfolgt zumeist in Orientierung am Tonholzstich, der, bedingt durch

---

<sup>68</sup> Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert. Diss. Heidelberg 1967, S. 317f.

<sup>69</sup> Memmel, Mathias: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus. Diss. LMU München [0.J.], S. 172, S. 129.

das Vordringen der Photoxylographie, den Illustrationsgeschmack mittlerweile dominiert und in den 1880er Jahren routinemäßig ausgeführt wird.<sup>70</sup> Eine wichtige Rolle spielen deshalb malerische Werte – Helligkeitsübergänge, die Abtönung von Licht und Schatten auf plastischen Gebilden, die Erzeugung von Räumlichkeit. Deren Nachahmung ist dann geprägt von den Vortragseigenschaften der Xylographie, die sie „konsequent in Schraffuren und andere stecherische Strukturen umformuliert“.<sup>71</sup>

Das sei exemplarisch gezeigt für Franz von Defreggers Gemälde „Der Erstgeborene“, das in Heft 40 auf einer Doppelseite (S. 648f.) im Hochformat reproduziert ist. Franz von Defregger (1835-1921) ist wichtiger Vertreter der Münchner Schule, einer im letzten Jahrhundertdrittel äußerst erfolgreichen Gruppe von Genremalern, deren Werke auf renommierten internationalen Ausstellungen, u.a. im Münchner Glaspalast, gezeigt und zu Spitzenpreisen verkauft und vielfältig reproduziert wurden. In der *Gartenlaube* stellen ihre Werke den größten Anteil an den Gemäldereproduktionen, die Zeitschrift nimmt also bereits angesehene und populäre Werke in sich auf. Für die Reproduktion von „Der Erstgeborene“ hat, so verzeichnet es der Untertitel, eine „Photographie im Verlage von Fr. Hanftstängl“ als Vorlage gedient. So kooperiert man – nicht nur in diesem Fall – mit einem der führenden deutschen Unternehmen im Bereich der Kunstvervielfältigung, das auch über die Abdruckrechte für Defreggers Bilder verfügt.<sup>72</sup> 1884 fertiggestellt, zeigt das Ölbild im kleinen Format (36cm x 27cm) eine Gruppe von insgesamt sechs Figuren, einen kleinen, aus drei Generationen bestehenden Familienverbund: Großvater und Großmutter, zwei Töchter, die eine mit einem halbwüchsigen Sohn an ihrer Seite, die andere mit einem

---

<sup>70</sup> Vgl. dazu Ries, Hans: *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871-1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Internationales Lexikon der Illustratoren. Bibliographie ihrer Arbeiten in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften, auf Bilderbogen und Wandtafeln.* Osnabrück 1992, S. 217.

<sup>71</sup> Ebd., S. 209, S. 188.

<sup>72</sup> Vgl. dazu die Kapitel „Die *Gartenlaube* und ihr Bildmaterial“ und „Die Kunststadt München und ihre Malerschule“ in Wildmeister (1998), *Die Bilderwelt der Gartenlaube*, S. 14-20, S. 22-30.

Neugeborenen. An die Gruppe wird in Normalsicht dezent herangerückt, so dass sie als ganze erfasst ist und der Raum um sie herum, vor allem an den Seiten stark angeschnitten, gerade noch eine knappe Verortung erlaubt. Möblierung und Ausstattung (u.a. Lehmofen, Schemel, Stuhl, Bottich, bescheidenes Kruzifix) bestätigen das ländlich-dörfliche Milieu, das auch in der trachtenartigen Kleidung der Figuren deutlich herausgearbeitet ist. Dunkler gehalten, kann sich die Gruppe zudem umso besser vor ihm abzeichnen. Sie ist vereint in einer gemeinsamen Blickrichtung, die auch den/die Betrachter\*in tangiert: Alles schaut auf das Neugeborene, das auf dem Schoß der Mutter sitzt. Die Körperhaltungen bleiben dabei beweglich; Tochter und Großvater sitzen einander gegenüber, leicht verdeckt stehen hinter ihnen die Großmutter und die zweite Tochter mit ihrem Sohn. In der vorgeneigten Haltung des Großvaters und in den erhobenen Ärmchen des Kindes sind ganz leicht Bewegungen angedeutet, so dass hier ein kleiner Moment festgehalten ist, in dem sich alle gleichermaßen über das neue Familienmitglied freuen.

Dieser heiteren Szene ist mit verschiedenen Darstellungsverfahren exemplarische Bedeutung verliehen. So unterstreichen Farbkorrespondenzen einen innigen und gestuften Zusammenhang von Raum und Figuren und der Figuren untereinander. Das Cremeweiß des Lehmofens verschmilzt fast mit dem der Bluse der jungen Mutter und des Säuglingshemdchens, es wird noch einmal aufgenommen in herausblitzenden hellen Kleidungsstücken bei Großvater und Großmutter. Zugleich ist das Kleinkind ganz in den Oberkörper der Mutter hineingemalt, die Mutter-Kind-Bindung mithin als die engste dargestellt. Die Großmutter ist als eine Art Schutz- und Rahmenfigur gestaltet; mit ihrem hohen Hut, der sich fast mit dem Kruzifix an der Wand im Hintergrund berührt, und mit ihren ausgebreiteten Armen bildet sie eine Art Dach, unter das auch die zweite, etwas abseits stehende Tochter, noch aufgenommen ist. Diese Dreieckskomposition wiederholt sich in den Farben der Kleidung: im Rostrot der Röcke der beiden Schwestern und der Jacke der Großmutter, im Graublau der Schürzen von Großmutter und Tochter, der Jacke des Großvaters und einem kleinen Miederstückchen der Schwester. So ist der familiäre Zusammenhang bei aller Verschie-

denheit in Alter und Geschlecht als ein harmonisch ausbalancierter dargestellt, und diese Harmonie umrahmt und moderiert auch die direkte Konfrontation von ganz jung und ganz alt, von Säugling und Großvater im Vordergrund. Zugleich ist dieser Szene zurückhaltend auch eine religiöse Dimension verliehen: Das Marienmotiv ist im Sujet präsent und mit den blauen und rostroten Kleiderpartien von Großmutter und Tochter und zudem in der Dreieckskomposition, deren Spitze das Kreuzifix an der Wand bildet.

In der xylographischen Reproduktion ist das Bild leicht verkleinert (24cm x 33cm) und dessen fast lineare Malweise graphisch überarbeitet. Die Darstellungsgegenstände sind dabei allesamt sehr genau herausgebracht, d.h. alle Gesichtskonturen, die Mimik und die Gesten, alle Falten der Gewänder bis hin zu den leicht verrutschten Strümpfen des Großvaters und der feinen Spitze an den Ärmeln der Bluse der Mutter sind präzise bezeichnet. Das gleiche gilt für das Mobiliar, das ebenso prägnant und plastisch wie die Figuren im Raum steht. Bei größeren homogenen Flächen – Fußboden, Wand, Ofen, Decke, größere Kleidungspartien – sind gleichmäßige Parallelschraffuren deutlich erkennbar. Kleinteiligeres wie Gesichter, Hände und Kleidungsdetails sind dagegen mit einer feineren und flexibleren Stichführung dargestellt, d.h. mit Kreuz- und Wellenlagen in zum Teil sehr geringen Abständen, die sich erst im nahen Heranrücken oder in der Vergrößerung zu erkennen geben. Die symbolische Dimension der Szenerie ist damit im ganz wörtlich zu nehmenden Sinne schärfer konturiert: Sie liegt in der Platzierung der Figuren im Raum und in ihrer Haltung zueinander, in ihren Gesten und in ihren Gesichtern. Gesichter und Hände sind heller gehalten, heben sich von der zwischen hell und dunkel gestuften Kleidung und Raumausstattung ab und bilden so die Eckpunkte der Dreieckskomposition. Die Hand des Großvaters rückt hier stärker in den Vordergrund, und mit dem weißen Blusenstück der Großmutter, der hellsten Fläche des gesamten Bildes, rückt die Spitze des Dreiecks noch etwas tiefer in die Figurengruppe hinein. So ist in der xylographischen Reproduktion der symbolische Gehalt der kleinen Szenerie stärker an die Figuren, und hier besonders an ihre Gesichter und Hände gebunden, Kleidung und Raumausstattung sind wichtiges, aber nicht symbolträchtiges, wenn man will: reales

---

Beiwerk, zu dem hier durchaus auch das solchermaßen quasi säkularisierte Kruzifix gezählt werden kann. Die Xylographisierung rückt also das ‚Menschliche‘ am Menschen selbst in den Vordergrund, d.h. Gesichter, Gesten, Haltungen und die Platzierung der Figuren im Raum; sie sind die Basis für den Aufbau einer auch symbolischen Bedeutung.

Das gilt auch für die Porträts, auf denen die Figuren zumeist vor einem dunkel gehaltenen, abstrakten Hintergrund gezeigt sind, in denen auf die Möglichkeit einer zusätzlichen Attribuierung durch Interieur demonstrativ verzichtet wird.<sup>73</sup> So in „Sofie“, eine Xylographie „[n]ach dem Oelgemälde von Hermann Kaulbach“ (Heft 39, S. 629), eine der kleinen Bildeinheiten, die regelmäßig auf der Titelseite mittig in den Fortsetzungsroman gesetzt sind. Mit Hermann Kaulbach (1846-1909) ist hier wiederum das Werk eines renommierten Vertreters der Münchner Schule reproduziert, ein Brustbild, das ein junges Mädchen in einem kostbar bestickten Kleid und mit Schleier und Blumenkranz im Dreiviertelprofil zeigt. Dabei ist der ruhig versonnene Gesichtsausdruck so in den Vordergrund gerückt, dass Kleidung und Schmuck eher wie ein Rahmen wirken. Das Gesicht liegt fast mittig im oberen Bilddrittel, verglichen mit den Partien des Kleides ist es besonders sorgfältig gestochen, mit Hals und Dekolleté bildet es die hellste Zone des Bildes und mit den dunklen Augen zudem die kontrastreichste. Es wächst gewissermaßen, mit Kleid und Schleier als Übergang, aus dem Dunklen hervor und scheint von innen heraus zu leuchten. Der Eindruck des Lieblichen ergibt sich mit Blumenkranz und Schleier, der zart den Kopf umrahmt, der des In-sich-Ruhens ist noch zusätzlich von Ausschnitt und Blickführung und über die Dreieckskomposition erzeugt. Das untere Drittel ist ausgefüllt mit der Kleiderfläche, nach oben hin spitzt sich die helle Figur bis zum Kopfende in der Mitte des Bildes ganz natürlich vor dem dunklen Hintergrund zu. Der Blick rückt nicht zu nah heran und dringt auch nicht in die ‚Welt‘ des Mädchens ein, er bleibt quasi extradiegetisch und so im

---

<sup>73</sup> In „Venezianerin. Eine Studie von F. Bodenmüller“ (Heft 36, S. 593) ist dieser Hintergrund, ein kleiner Fensterausblick, auffällig ungenau ausgearbeitet, fast schon die Raumillusion störend.

---

doppelten Sinne leicht distanziert. Er kann und muss nicht kommunizieren, er darf freundlich betrachten.

Die Reproduktionen textbezogener Zeichnungen und Photographien funktionieren etwas anders. Zum einen tritt mit der Vorlage das Zeichnerische stärker in den Vordergrund, spielen Linienführung, Umrisse, Skizzenhaftes eine stärkere Rolle. Zum anderen werden abseits der akademischen Malerei und Graphik und auch abseits der florierenden Buchillustration eigene Themen erschlossen und eigene Formen und Genres entwickelt, ohne die Orientierung an der akademischen Kunst dabei gänzlich aufzugeben. Eine solche Tendenz vermerkt auch schon die zeitgenössische Literatur zum Holzstich, die sich zwar hauptsächlich mit Spitzenwerken der Buchillustration beschäftigt, ab und an aber auch die Holzstiche in Zeitungen und Zeitschriften als relevant für die Entwicklung dieser Bildform erachtet. Die Charakteristiken fallen dann allerdings recht abstrakt aus. Im Anhang zu Max Schaslars *Schule der Holzschneidekunst* etwa, in dem eine „Übersicht über die hauptsächlichsten illustrierten Werke der neueren Geschichte der Holzschneidekunst“ geboten wird, ist die Rede von „treffliche[n] Landschaften zur ‚Pictorial Times‘, die sich besonders durch schöne Luftperspektive auszeichnen“, oder von Holzstichen in *L'Illustration*, „die zwar nicht mit so großer Sorgfalt wie in anderen Werken ausgeführt [sind], aber doch sehr tüchtig im Einzelnen, vorzüglich in den Charakterbildern“. <sup>74</sup> Ähnlich pauschal gehalten sind aber auch die gegenteiligen Einschätzungen, die den Zeitungsholzstich als gesichtsloses Massenprodukt entweder explizit nicht erwähnenswert finden oder ihn gar nicht erst in ihre Überlegungen einbeziehen. Die Entwicklung von Kriterien für eine vorbildliche Holzstichillustration und die Erstellung eines entsprechenden Kanons geschieht jedenfalls nahezu ausschließlich mit Blick auf die Buchillustration. <sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Schasler, Max: *Die Schule der Holzschneidekunst*. Mit erläuternden Illustrationen. Leipzig 1866, S. 141, S. 189.

<sup>75</sup> Eine Orientierung, die von der Forschung bis heute beibehalten ist – mit nur wenigen Ausnahmen wie bei Gretton, Tom: *Difference and Competition. The Imitation and Reproduction of Fine Art in a Nineteenth-Century Illustrated Weekly News Magazine*. In: *Oxford Art Journal* 23 (2000), Nr. 2, S. 143-162 und Barnhurst Kevin G.; Nerone, John: *Civic Picturing vs. Realist*

Nur ganz vereinzelt wird etwas Ähnliches auch für den Zeitungs- und Zeitschriftensektor unternommen, so etwa in der von Franz Lipperheide herausgegebenen *Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern*. Hier sind „Holzschnitte aus Zeitungen der letzten drei Jahre“ versammelt, an die auch eine „Preis-Concurrenz für geeignete Zeichnungen“ angeschlossen ist. Ziel ist es, nach der „dreissig- und mehr als vierzigjährige[n] Thätigkeit dieser Blätter [der illustrierten Presse, MP] sammt ihrer Nachfolge [...], zu der auch die Schar der illustrierten Unterhaltungsblätter gehört“, dem „sich aufdrängenden Bedürfniss nach[zu]kommen, einmal den gegenwärtigen Stand zu überschauen.“<sup>76</sup> Im Vergleich der deutschen Illustrationsholzschnitte mit denen des „Auslands“ sind dann auch Kriterien für eine eigene Bewertung erkennbar: Gelobt wird die „offene Behandlung des Schnittes“, die sich „gewissermaßen von selbst aus dem Bedürfniss eines raschen Erscheinens und einer wirkungsvollen Darstellung [ergibt].“ Die Grundlage dafür ist eine entsprechend gezeichnete Vorlage, aber weil in Deutschland „ein Mangel an guten Zeichnern nicht zu verkennen [ist]“, scheint eine „freie, flotte Behandlung des Holzschnittes, wie die Engländer, Franzosen und Nordamerikaner sie heute für die periodische illustrierte Literatur anwenden“, nicht gut möglich. So sind „gerade die deutschen Zeitungen darauf angewiesen [...], in einer selbständigeren Holzschneide-Technik einen gewissen Ersatz zu suchen für den nicht zu läugnenden Mangel an eigentlichen Zeichnungen. [...] Die strenge Zeichnung und der Facsimile-Schnitt, deren hoher, nie zu bestreitender Werth für immer seine Geltung behalten wird, mag den Monatschriften und dem Buche vorbehalten bleiben.“<sup>77</sup> Wie fragil eine solche Berücksichtigung der Vortragseigenschaften des Holzstichs für die Entwicklung eigener Zeitungsbildgenres ist, zeigt sich aber darin, dass einem Maler die Auswahl überlassen wird, der in sei-

---

Photojournalism. The Regime of Illustrated News, 1856-1901. In: Design Issues 16 (2000), Nr. 1, S. 59-79.

<sup>76</sup> Lipperheide, Franz: Zur Einleitung. In: *Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern*. Berlin 1885-1888, S. 1-9, S. 1.

<sup>77</sup> Ebd., S. 3



---

nem „Vorwort“ sogleich die Aufmerksamkeit wieder zurück auf die Originale, d.h. auf die Zeichnungen verschiebt und hier die üblichen Kunstwerk-Normen in Anschlag bringt.<sup>78</sup>

Die Darstellung von „Neuigkeiten und Vorkommnisse[n] des Tages“,<sup>79</sup> in denen die Forschung vor allem nur Vorläufer der Pressephotographie und des Photojournalismus ausgemacht hat,<sup>80</sup> spielt in der *Gartenlaube*, Kriegezeiten und außerordentliche politische Ereignisse ausgenommen, allerdings nur ganz am Rande eine Rolle. Die Bildeinheiten erheben eher einen Anspruch auf größere Dauerhaftigkeit, sie setzen weniger auf journalistische Ereignisinformation als auf einen nachhaltigen, tieferen Einblick in die Welt. Das zeigt sich auch in den neun Heften des 1885er Jahrgangs: In nur einem Fall wird ein relativ aktuelles Ereignis gezeigt („Der achtundachtzigjährige Kaiser Wilhelm kommandiert die Honneurs bei der Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelm’s I.“, Heft 38, S. 621), ansonsten geht es hauptsächlich um Kulturererschließung, um das Ineinander von Natur und Kultur, um spezielle kulturelle Milieus. Im Vergleich mit den knapp und intim gehaltenen Weltausschnitten der Gemäldereproduktionen wird hier mehr ‚Welt‘ aus einem größeren Abstand gezeigt, werden ganze Landstriche, meist in leichter Übersicht, präsentiert. Menschliche Akteure sind hier nicht als einzelne Individuen relevant; es geht hauptsächlich um die Spuren, die sie als Gattung oder als Gruppe in der Natur hinterlassen. Der Mensch ist somit als Gattungs- oder Gruppenwesen konzipiert und dafür in größere, buchstäblich raumgreifende Prozesse eingebettet oder er ist eingelassen in spezielle kulturelle Milieus, in

---

<sup>78</sup> Skarbina, Franz: Vorwort. In: *Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern*. Berlin 1885-1888, S. 11f.

<sup>79</sup> Ebd., S. 11.

<sup>80</sup> Das vor allem mit der (Leipziger) *Illustrierten Zeitung*, vgl. v.a. Weise, Bernd: *Aktuelle Nachrichtenbilder „nach Photographien“ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Grivel, Charles; Gunthert, Andre; Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816-1914)*. München 2003, S. 62-101. – Kiosk. *Eine Geschichte der Fotoreportage. A History of Photojournalism. 1839-1973*. Herausgegeben von Bodo von Dewitz. Zusammengestellt von Robert Lebeck. Göttingen 2001, hier v.a. Kapitel 1, S. 18-59.

---

kollektiv geprägte Räume, Letzteres vor allem als ‚Landbevölkerung‘.

Einige ausgewählte Beispiele mögen das verdeutlichen: In „Memel“ (Heft 34, S. 553) und „Die Armee der Eisenbahner im nordamerikanischen Urwalde“ (Heft 38, S. 617) sind Darstellungsgegenstand, Bildausschnitt und Perspektive so miteinander verknüpft, dass spezifische Beziehungen zwischen einem Natur- und einem Kulturraum modelliert werden können. In „Memel“ wird in deutlicher, aber mäßiger Obersicht ein Küstenlandstrich gezeigt, an dessen Horizont im Bildhintergrund die „Holzhandelsstadt des deutschen Ostens“<sup>81</sup> schemen- und silhouettenhaft zu erkennen ist. Im Bildzentrum steht eine von Spaziergänger\*innen belebte Straße, die Vorder- und Mittelgrund strukturiert. Sie ist als Achse gestaltet, die zwischen zwei Naturräume – links Wald, rechts Meeresufer und Meer – gelegt ist und am Horizont in die Silhouette der Stadt einmündet, die gleichfalls zweigeteilt ist: links Stadtarchitektur mit zwei markant herausragenden Kirchtürmen, rechts Hafen und Schornsteine. Die Verbindungen zwischen Stadt, Industrie, Wald und Meer sind hier mit der Straße in der Mitte übergänglich gehalten: Wald und Meer tragen bereits Spuren von Zivilisation; im Wald gibt es ein kleines Parkareal, das im linken Vordergrund angedeutet ist, auf dem Meer sind zahlreiche Boote unterwegs, und die Rauchschwaden der Fabriken ziehen weit nach rechts über das Meer hinweg. So vermittelt das Bild den Eindruck einer noch von Naturarealen, aber dabei zugleich auch von menschlicher Zivilisation durchsetzten und strukturierten Küstenlandschaft. Die mäßig belebte Straße wird so zur Metapher für den Weg hin zu Stadt und Industrie als Zielpunkt am Horizont, ohne dass deren mögliche Krudditäten – dichte Besiedlung, harte Arbeit, Umweltverschmutzung – gezeigt werden müssen.

In „Die Armee der Eisenbahner im nordamerikanischen Urwalde“ wird dann gewissermaßen die Vorarbeit gezeigt, die zu leisten ist, bevor man solchermaßen müßig durch eine befriedete Naturlandschaft spazieren kann. Hier wird näher ans Geschehen herangerückt; das Zentrum des Bildes bildet ein tiefer Graben, der

---

<sup>81</sup> So die Formulierung in der dazu gehörigen Texteinheit (Heft 34, S. 552).

gerade in einen mächtigen Urwald geschachtet und gesprengt wird. Der Übergang ist abrupt, die Bruchkanten dieser Schneise liegen offen, mehrere Gruppen von Arbeitern und verschiedene Gerätschaften sind deutlich als die Verursacher dieses harten Eingriffs erkennbar. Unterstrichen wird dieser Eingriffscharakter noch durch die errichteten Telegraphenmasten und die Seil- und Hebebaumkonstruktionen, die die am Grabenrand aufgereihten Baumstämme durch eigene Vertikallinien ersetzen bzw. sie quer über das Bild diagonal durchkreuzen bzw. horizontal queren. Diese Natur-Kultur-Konstellation wird in einer Reihe anderer Bildeinheiten weiter variiert, recht häufig in Richtung einer unauffälligeren Einbettung. Das geschieht vor allem in der Darstellung von Sehenswürdigkeiten, wo Architektur als kulturelles Artefakt quasi Teil einer zur Landschaft moderierten Natur erscheint – manchmal als fast verstecktes Zeichen (z.B. „Forsthaus in den Wäldern von Cliveden“, Heft 33, S. 538), manchmal weit in die Ferne gerückt (z.B. „Schloß Bieberstein“, Heft 35, S. 569), manchmal aber auch das Zentrum bildend (z.B. „Seehospiz auf Norderney“, Heft 37, S. 605).

Die zweite Gruppe dieser Bildeinheiten bewegt sich dann in die Kulturräume selbst hinein und schiebt dabei die Natur zur Seite, macht sie zur Staffage und lässt sie in einem doppelten Sinne zum Randphänomen werden: Nicht mehr einen Part in einer Beziehung besetzend, deren Charakter zu klären ist, ist sie nurmehr ein formal relevantes Element, das dazu dient, den fokussierten Ausschnitt vorn und an den beiden Seiten einzurahmen. Erfasst werden so eigenständige soziale Milieus,<sup>82</sup> in den vorliegenden Heften dominiert

---

<sup>82</sup> Dass eine solche Form protodisziplinärer Ethnographie bzw. Soziologie ins Aufgabenspektrum der Familienzeitschriften im Allgemeinen und der *Gartenlaube* im Besonderen gehört, welche Konzepte dabei entwickelt werden und welche Rolle ‚Illustrationen‘ dabei spielen, ist bereits gezeigt worden. Vgl. dazu vor allem Gretz, Daniela: „Eine große Zeitungsthat“: Die serielle Exploration des I/inneren Afrika/s in populären Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. In: Gretz, Daniela; Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, Freiburg 2016, S. 279-315; Gebhardt, Hartwig: *Kollektive Erlebnisse. Zum Anteil der illustrierten Zeitschriften im 19. Jahrhundert an der Erfahrung des Fremden (1834-1900)*. In: Greverus, Ina-Maria (Hrsg.): *Kulturkontakt, Kulturkonflikt. Zur Erfahrung des Fremden*. 26. Deutscher Volkskundekongress in Frankfurt

---

dabei – wie schon in den Gemäldereproduktionen – der ländliche Raum. In den sieben Bildeinheiten etwa, die Teil der Beitragseinheit „Bauernhochzeiten im Hansjochenwinkel“, dem vierten Teil der Reihe „Allerlei Hochzeitsbräuche“ (Heft 36, S. 585-591), sind, ist ein solches Milieu als ein spezifisch aspektreiches konzipiert. Dieser Aspektreichtum lässt sich, so führt die Verteilung auf mehrere Bildeinheiten vor, nicht auf einmal zeigen. Er erfordert vielmehr einen beweglichen Darstellungsmodus, der verschiedene Handlungsmomente mit verschiedenen Akteuren in verschiedenen Umfeldern aufzeichnet. So präsentieren die Bildeinheiten aufeinanderfolgende Stationen der Hochzeitszeremonie, die sich in den jeweils gezeigten Aktionen, den Figurengruppierungen und dem Handlungsraum voneinander unterscheiden und an die darüber hinaus auch unterschiedlich nah herangerückt wird. Daraus entsteht eine Art verteiltes Panorama, mit dem das fokussierte Milieu einerseits als ein prozesshaftes, andererseits als ein aus verschiedenen Blickwinkeln in Augenschein zu nehmendes modelliert ist.

All diese Bildeinheiten beanspruchen, Segmente von ‚Realität‘ angemessen abzubilden; die Untertitel bekunden das, wie oben schon vermerkt, häufig auch explizit. Um einen der Photographie verpflichteten Zugriff handelt es sich dabei aber gerade nicht. Denn die gewählten Weltausschnitte sind als Zeichnungen organisiert, von Linienführung und Konturenbildung geprägt, die eine eigene, auf spezifische Weise formal abstrahierte ‚Realität‘ kreieren. Hier wird also kein proto- oder quasi photographischer Blick auf die Wirklichkeit geworfen, am Momenthaften orientiert und alles was da ist mechanisch aufzeichnend, kein ‚Genau so ist es in diesem Augenblick gewesen!‘ inszeniert. Sondern es wird auf eine Perspektive gesetzt, die einem speziellen „realist ethos“ gehorcht, die Verallgemeinerbareres, Repräsentatives in den gezeigten Menschen, Dingen und Orten sehen will und kann, und das aus einer zugleich

---

vom 28. September bis 2. Oktober 1987. Frankfurt/Main 1988, S. 517-544; mit Fokus auf Serialisierungsstrukturen vgl. auch Stockinger, Claudia: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*. Göttingen 2018, hier das Kapitel „Das Dorf in Serie“, S. 273-297.

---

aufmerksamen und distanzierten Position heraus.<sup>83</sup> Das gilt gerade auch für Bildeinheiten, die sich, wie „Der achtundachtzigjährige Kaiser Wilhelm kommandiert die Honneurs bei der Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelm’s I.“, mit konkret datierten Ereignissen beschäftigen. Festgehalten und zugleich erzeugt ist hier ein denkpolitisch repräsentativer Moment: Ein alter Kaiser ehrt in einem Denkmal einen seiner Vorgänger. Auf diese Szenerie wird von einer extradiegetischen, d.h. fiktiven Position aus geblickt, die kaum merklich übersichtlich gehalten ist. So gesehen, bildet der Kaiser, einen leichten Ausfallschritt machend und den Degen erhebend, die zentrale Achse des Bildes, die vom Vordergrund in den Mittelgrund hinein- und auf die rechte Seite herüberraagt. Wiederholt und zugleich variiert ist sie mit der leicht nach hinten versetzten Denkmalfigur; flankiert und zugleich ausbalanciert wird sie von links und rechts gruppiertem Militär, das unterschiedlich genau gezeichnet, nach hinten zu nur noch skizzenartig angedeutet und links deutlich angeschnitten ist.

Damit sind die „Honneurs“ so angelegt, dass sie nicht nur als Darstellung eines datierten Festaktes erscheinen, sondern zugleich als Vollzug eines Erbes im Rahmen einer hierarchisch strukturierten Militärgemeinschaft. Dieser symbolische Gehalt ist mit verschiedenen Formen der Konturierung und mit Linienstrukturen in die Wiedergabe des Geschehens eingearbeitet. Die beiden Kaiser spiegeln sich aneinander; der eine steht auf einem Sockel, zu dem der andere in Verbindung gesetzt ist – Sockeloberkante und behelmter Kopf bilden eine Linie. So ergeben sich zwei leicht gegeneinander versetzte Vertikalen, das Denkmal ragt schon in den Himmel, der alte Kaiser ist noch der Erde verhaftet. Die wiederum ist charakterisiert von Militär, das streng regelmäßig gruppiert und nur in den höheren Rängen detailliert in Einzelfiguren erfasst ist. Aber auch hierhin ist der Kaiser nur mit dem Oberkörper

---

<sup>83</sup> Barnhurst, Kevin G.; Nerone, John: *The Form of News. A History*. New York, London 2001, S. 130; „That is, images represent incidents as viewed by a citizen not directly involved but paying close attention at a distance. [...] This privileged subjectivity was reinforced by the technique of composition.“ (S. 125; vgl. dazu grundsätzlich das Kapitel „Civic Picturing. The Regime of Illustrated News, 1856-1901“, S. 111-139).

eingepasst, sein Unterkörper steht isoliert und scharf abgegrenzt auf einer fast weiß gehaltenen Fläche.

Eine solche Graphisierung bestimmt auch die xylographische Reproduktion von Photographien, wie sich an „Ruderregatta bei Henley auf der Themse“ zeigen lässt, die, so im Untertitel, von Fritz Bergen „[n]ach einer photographischen Aufnahme auf Holz gezeichnet“ wurde (Heft 33, S. 345). Das deshalb, weil schon die gewählte Perspektive und der gezeigte Ausschnitt von einem bildkünstlerischen *setting* geprägt sind, d.i. eine leichte Obersicht, die einen Ausblick ermöglicht, der die sanfte, zum Horizont hin verlaufende Biegung des Flusses gut zur Geltung kommen lässt. Das auch, weil Fritz Bergen (1857-1951) ein an den Kunstakademien von Leipzig und Berlin ausgebildeter Maler und Illustrator ist und das in seine Übertragung der Photographie auf den Holzstock erkennbar eingeflossen ist: in der Gliederung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, in der Begrenzung und Strukturierung der reich bevölkerten Szenerie durch Baumformationen, die im Mittelgrund die rechte Uferseite rahmen und im Hintergrund spitzwinklig von beiden Seiten aufeinander zulaufen; durch die in den Booten und am Ufer stehenden Figuren, die alle in dieselbe Richtung blicken und so kleine Vertikalreihen bilden, die das Gewimmel leicht rhythmisch stabilisieren. In diese Konstellation aufgenommen ist der photographische Habitus des gestochen scharfen Blicks auf die vielen Anonymen. Die zahlreichen Figuren im Vorder- und Mittelgrund sind sorgfältig ausgearbeitet, und auch nach hinten zu wird Tiefenschärfe simuliert: noch der kleinste Zuschauer ist auf der Gegengerade als Einzelner erkennbar.

Wie oben schon vermerkt, besteht ein großer Teil dieser Beitrags-Bildeinheiten aus dem Untertitel und einer rechteckigen, von deutlich erkennbaren Linien begrenzten Bildfläche. Immer wieder einmal wird davon aber auch abgewichen, wenn einzelne Porträts und bestimmte Weltausschnitte rahmenlos gehalten sind.<sup>84</sup> Mit dieser

---

<sup>84</sup> „Karl Reinecke“ (Heft 38, S. 613), ein „Land- und Wasser-Velociped“ (Heft 34, S. 564), die „Argischkirche in Rumänien“ (Heft 35, S. 565), mehrere Abbildungen im Beitrag „Allerlei Hochzeitsgebräuche“ (Heft 36, S. 585-589), „Verschwiegenheit“ (Heft 38, S. 620), Ansichten von „Wildbad Gastein“ (Heft 39,

Differenz wird eine spezifische Seitenverbundenheit aller Bildeinheiten deutlich: Wie sie sich jeweils zur Seitenfläche verhalten, charakterisiert sie wesentlich mit – so, dass damit Unterschiede gemacht werden können. Es geht dabei darum auszumessen, bis wohin sich die Dreidimensionalität der Darstellungsgegenstände jeweils ausdehnen kann, in welchem Verhältnis sie zur Seitenfläche steht und welchen Status das Dargestellte dabei hat, in welche Ordnung es zuvörderst eingebettet ist. So stehen bei den rahmenlosen Bildflächen Objektkontur und Seitenfläche in direktem Kontakt bzw. läuft die Bildfläche in allmählich nachlassender Liniendichte an ihren Rändern weich in die Seitenfläche aus. Demgegenüber ist in den gerahmten Bildflächen den Darstellungsobjekten mit geraden Linien eine ihnen äußerliche, künstliche Grenze gezogen. In Anlehnung an die Konvention des Bilderrahmens ist so eine Fläche geschaffen, die sich als eigenständige Bildwelt ausgeben, die in der Abgrenzung nach außen eine innere Einheit behaupten kann. Hier kommt die Seitenfläche dann statt mit dem vom Objekt vorgegebenen Konturen mit den Rändern einer Bildwelt in Berührung.

Dabei trifft aber nicht fundamental Verschiedenes aufeinander, etwa der Art, wie das knapp zwanzig Jahre später von Georg Simmel im Beitrag „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ modelliert wird und wie es paradigmatisch geblieben ist für Werk- und Autonomiekonzepte in der Kunstgeschichtsschreibung.<sup>85</sup> Diese Rahmenlinien sind nicht darauf aus, „jene inselhafte Stellung [zu begünstigen], denen das Kunstwerk der Außenwelt gegenüber bedarf“.<sup>86</sup> Fakultativ einsetzbar, sind sie in den Gartenlaubenheften nur eine von mehreren Optionen, aus bildlichen Darstellungsformen Einheiten zu bilden. Das Rahmenlinienziehen ist damit weniger pathetisch aufgeladen, es erscheint als eine gut geeignete, aber nicht alternativlose Form des Umgangs mit xylographisch reproduzierten Bildelementen. Zudem sind diese Optionen übergänglich gehalten, wie eine Abbildung zum Beitrag „Bauernhochzeiten im

---

S. 641), das „Gedenkblatt für Andreas Achenbach“ (Heft 39, S. 656), „Die Vogelkatze“ (Heft 39, S. 661).

<sup>85</sup> Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: Der Tag, Nr. 541 (1902), S. 1-2.

<sup>86</sup> Ebd., S. 1.

---

Hansjochenwinkel“ (Heft 36, S. 585) besonders nachdrücklich zeigt. Sie geht im unteren Teil randlos in die Seite über, im oberen Teil ist sie wie ein Altarbild gestaltet und mit einer doppelten Linie markant vom Seitenumfeld abgegrenzt. In ihrem Zentrum steht ein Bauernhaus, auf das man von schräg links blickt, so dass ein großes Eingangstor und die Fachwerkkonstruktion der Vorderseite gut zu sehen sind und auch noch ein kleines Stück der linken Hausseite. Im Mittelgrund platziert sind Kühe und Gänse und einige mit Landarbeit beschäftigte Figuren. In den vorderen Mittelgrund ragen ein Zaun und ein Hebebaum hinein, den Vordergrund bildet ein Stück Rasen, auf dem Holzbalken und Pflastersteine verstreut herumliegen, und eben dieser Vordergrund läuft in einer leichten Rundung, ebenso wie die von oben kommenden Doppellinien des Rahmens, nach unten hin in die Seite aus. So erscheinen die Rahmenlinien selbst auch als Gezeichnetes: Sie hören auf, wenn der Stift abgesetzt wird, und damit sind sie dem ähnlich, was sie einrahmen. Darüber hinaus wird hier auch sichtbar, dass sich der Status der Seitenfläche verändern kann: Eingerahmt wird sie zu einem Stück Himmel, zu einem Teil der Bildwelt, ohne Rahmen ist sie wieder sie selbst. Auch hier bestehen also Gemeinsamkeiten zwischen Bildinnen- und Bildaußenraum.

So wird an dieser Darstellung unmittelbar vorgeführt, was für den Umgang mit Bildeinheiten in den 1885er Heften generell gilt: dass die Differenz zwischen rahmenlosen und gerahmten Bildflächen nicht so sehr groß ist, dass die Rahmung eine realiter und konzeptuell durchlässige Grenze bedeutet und dass deshalb auch die gerahmten Bildflächen nicht als kompakte, nach außen, d.h. zur Zeitschriftenseite hin abgedichtete Einheit entworfen sind. Sich öffnende Grenzen sind ebenso möglich wie das Herausragen einzelner Objekte über den Bildrand hinweg<sup>87</sup> oder der gänzliche Verzicht auf Rahmung. In diesem Umfeld erscheinen rahmenlose Objekte dann wie Elemente, die sich ohne Weiteres auch in eine gerahmte Bild-

---

<sup>87</sup> So in einigen der Bildeinheiten des oben erwähnten Beitrags „Bauernhochzeiten im Hansjochenwinkel“: Hier „wächst“ aus dem oberen Bild das Vordergrund-Gestrüpp auf die auf Seitenfläche darunter (Heft 36, S. 585) und in „Brautjungfer mit Brautlicht“ (ebd., S. 587) ragt Gezweig über den Schatten, der um eine weibliche Figur gezogen ist.



welt einbauen ließen. In manchen Fällen wirken sie, etwa wenn sie so unvermittelt auf der Seitenfläche stehen wie die obere Hälfte der Allegorie der „Verschwiegenheit“,<sup>88</sup> schon von sich aus wie ausgeschnitten. Ungerahmte und fest gerahmte Bildflächen sind mithin die beiden Enden einer Skala, die von der Darstellung von Einzelobjekten bis hin zum Entwurf von ganzen Bildwelten reicht. Dazu kommt, dass ja auch die Bildordnungen insgesamt und alles, was den Eindruck von räumlicher Tiefe und von Plastizität vermittelt, erzeugt ist mit einem Netz aus bedruckten und nicht bedruckten Stellen, das ein Bildeindruck entsteht, weil ein komplexes Geflecht aus schwarzen Linien auf die Seitenfläche gedruckt wird. Die Seitenfläche bleibt deshalb immer Teil der Bildfläche – unabhängig davon, welcher Bildtyp als Reproduktionsvorlage jeweils gedient hat und ob ein Rahmen darum gezogen ist oder nicht: Die „subtile graphische Textur, die das Bild auskleidet und in wohldefinierte Schwarz-Weiß-Kontraste verwandelt“, macht auch „das Kompakte“ von Photographie und Malerei „durchscheinend, abstrahierend“.<sup>89</sup> Damit ist hier noch einmal angeschlossen an den alten Konzeptcharakter der Linie, die als Hort des Intelligiblen und der präzisen Differenz gilt und abgegrenzt wird vom Sinnlichen und Amorphen der Farbe.<sup>90</sup> Die Rahmenlinien sind Teil dieses *settings*: Sie grenzen eine feste geometrische Form ab und sind zugleich von derselben Art wie das, woraus diese Bildfläche gemacht ist.

---

<sup>88</sup> Verschwiegenheit. Aus dem Werke „Allegorien und Embleme“. Verlag von Gerlach und Schenk in Wien (Heft 38, S. 620).

<sup>89</sup> Ries (1992), *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs*, S. 221. – Vgl. dazu außerdem: „Bei den handwerksmäßigen Verfahren [der Reproduktion, MP] bietet das Material dem Bearbeiter der Druckplatte gewisse Widerstände, die einen ganz bestimmten Charakter des Bildes ausprägen helfen. Sie führen nämlich, nicht anders als in den druckgraphischen Künsten, zu einer Art graphischem Vortrag, der, in sich durchaus variabel und auch entwickelbar, gleichwohl gattungsmäßig festliegt. Bei der Darbietung des Bildes verschafft sich dieser Vortrag eine unübersehbare Mitsprache, die einen wesentlichen Eigenwert des Bildes ausmacht.“ (ebd., S. 111f.)

<sup>90</sup> Vgl. dazu ganz knapp folgende Handbuchbeiträge: von Rosen, Valeska: *Disegno und Colore* und Wagner, Christoph: *Kolorit*, beide in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. 2. Aufl., Stuttgart 2011, S. 94-96 und S. 222-225.

---

Das alles ist gemeint mit der oben behaupteten Seitenverbundenheit der Bildeinheiten. Und wohlgemerkt: Das bezieht sich nicht auf eine abstrakte Flächigkeit, die für Bilder, die auf Papierseiten gedruckt sind, unhintergebar ist. Es geht hier um Anderes, um Gartenlaubenspezifisches: um die Regulierung von Räumlichkeit, die mit der mimetischen Grundhaltung der bildlichen Darstellungen immer ins Spiel gebracht ist. Diese Regulierung läuft vor allem darauf hinaus, eigenständige, dreidimensional erscheinende Bildwelten zu entwerfen und zugleich zu entschärfen, genauer: ihre Kompaktheit ins Poröse, Durchscheinende umzugestalten, ihr Zusammengesetztsein aus einander prinzipiell ähnlichen graphischen Elementen im über die Hefte verteilten Formenspektrum präsent zu halten und die Seitenfläche als einen Faktor einzukalkulieren, der die Bildung von Einheiten grundsätzlich mitprägt. Hier liegt ein wesentlicher Grund für die hohe Attraktivität der Xylographie, zu der es in den 1880er Jahren mit Rasterdruckverfahren und farbigen Reproduktionen ja bereits, auch im Segment der Periodika, Alternativen gibt.<sup>91</sup> In den 1885er Gartenlaubenheften können bildförmige Darstellungsformen jedenfalls weiterhin nur in xylographischer „Vortragshaltung“ ihre Rolle spielen.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Farbige und photographische Reproduktionen werden in den 1880er Jahren noch hauptsächlich separat, vor allem als Chromolithographie und Farbholzstich, in Katalogen, als Blätter und in Mappen präsentiert bzw. von Kunstverlagen angeboten. – Darüber hinaus sind sie zu dieser Zeit vermehrt in spezialisierteren Publikumszeitschriften im Umfeld von Kunsthandel und Kunstpopularisierung präsent(er) wie etwa in *Die Kunst für alle. Malerei, Graphik, Plastik, Architektur* (1885-1944) (vgl. dazu das Kapitel „Mehrfarbige Reproduktionstechniken“ in Ries (1992), *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs*, S. 253-378).

<sup>92</sup> Begriff ebd., S. 112. – Erst zum Jahrhundertende hin liefert die *Gartenlaube* auch chromolithographische, auf Kunstdruckpapier zum Herausnehmen gedachte Bildbeilagen und integriert einige wenige Farbholzstiche, meist auf der Titelseite. Zugleich begrüßt man es schon in den 1870er Jahren in einem Beitrag über „Moderne Kunstindustrie“ enthusiastisch, dass mit den neuen Chromolithographien „[d]er schöne Luxus reichster Leute [...] immer mehr zu einem bürgerlichen Gemeingut [wird], so daß Schönheitssinn und durchheiterte Häuslichkeit aus den Bel-Etagen bis in die Dachkammer hinauf und in die Keller hinuntersteigen [...].“ (Beta, Dr. H.: *Moderne Kunstindustrie*. In: *Die Gartenlaube* 1874, Heft 32, S. 518-521, S. 521) – Man weiß also gut

---

Mit den Gemäldereproduktionen sind so die attraktiven Schauwerte der populären Genremalerei, zusammen mit deren spezifischen Sinnstiftungsangeboten, in die Hefte aufgenommen, und mit den Reproduktionen von ‚vor Ort‘ angefertigten Zeichnungen und Photographien wird eine immer interessante Welt in Augenschein genommen. In der xylographischen Überformung geschieht das auf eine Weise, die, verglichen mit den Textflächen und etwas zugespitzt formuliert, nur eine andere Form der schütterten Verteilung von Druckerschwärze auf einer hellen Seite ist. Die Bildflächen sind so gestaltet und das präsentierte Spektrum ist so angelegt, dass – bei aller Orientierung am Tonstich und gerade auch in den sorgfältigen Gemäldereproduktionen – ihr zweidimensionaler Charakter und ihr Aufbau aus Linien nie ganz in Vergessenheit geraten, dass beides, wie unauffällig auch immer, immer mit im Spiel bleibt. In diesem funktionalen Sinne sind die Bildeinheiten, gebildet aus Bildfläche und Untertitel, in den 1885er Gartenlaubenheften immer auch eine Sache der Seitenfläche, und deshalb ist auch ihr Formenspektrum wesentlich von ihrer Seitenflächenbeziehung her mitbestimmt: in der Größe, in der Platzierung, in den Rändern, in der Platzierung der Untertitelschrift. Einige Bildarrangements führen diese Flächen-Linien-Auffassung von Bildern dann auch explizit vor: Sie präsentieren Einzelbilder als Blätter, die an den Rändern eingerollt oder auf eine imaginäre Wand geheftet sind und in die auch die Schriftzüge der Bilduntertitel integriert sein können: entweder gleichermaßen als Schriftrolle oder direkt auf die Bildblätter

---

darüber Bescheid, was möglich ist und man schätzt die volkspädagogischen Effekte dieser modernen Kunstindustrie sehr. Ihren rechten Platz haben solche Bilder aber deshalb doch nicht in der *Gartenlaube*, sondern an den heimischen Wänden, als „Verschönerung der Häuslichkeit“ (ebd.). – Ohne nach den Gründen dafür zu fragen, weist auch schon Gebhardt darauf hin, dass die Autotypie „in ihren Auswirkungen auf Produktion und Rezeption in der illustrierten Presse in Deutschland in der medienhistorischen Literatur gemeinhin überbewertet wird“ und dass Holzstich und Autotypie bis „über die Jahrhundertwende hinaus [...] nebeneinander Anwendung [fanden].“ (Gebhardt, Hartwig: *Illustrierte Zeitschriften in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts. Zur Geschichte einer wenig erforschten Pressegattung*. In: *Buchhandelsgeschichte* 1983, Heft 2, S. 40-65, S. 52)

geschrieben.<sup>93</sup> Ganz knapp ist hier Körperlichkeit angedeutet, eine gewissermaßen explizit flachgelegte Dreidimensionalität, in der die Tiefenräumlichkeit der einzelnen Bildelemente als aufgemalte, d.h. als hergestellte Illusion präsentiert ist.<sup>94</sup>

So passen für die 1885er Gartenlaubenhefte also Bildreproduktionen am besten, die die Seitenfläche nicht so dicht belegen, dass sie verschwindet oder nur noch mit der Lupe zu erkennen wäre, wie das bei den Rasterpunkten der Autotypie der Fall ist. Und es passen solche, die ganz wie die Schrift und alles andere in den Heften auch aus Schwarz gemacht und nicht etwa farbig gestaltet sind. Und schließlich passen solche, in denen ein linienbasiertes, intelligibles Gemachtsein, in denen der Artefaktcharakter des Dargestellten sichtbar bleibt und die nicht wie die Photographie unterschiedslos alles apparativ aufzeichnen und die nackte Wirklichkeit zeigen, wie sie ist. Bildeinheiten, die als farbige und/oder kompakte Flächen vom üblichen Schwarzweiß abweichen, deren forciert malerischer oder photographischer Illusionismus eine eigene Welt behauptet und die sich dabei deutlich gegenüber den Textflächen abdichten, würden, so lässt sich vorerst schlussfolgern, die Mischungsordnung dieser Hefte stören. Farbige Malerei und Photographie würden die

---

<sup>93</sup> Ersteres mittig auf eine gerahmte Bildeinheit gesetzt mit „Dorf und Bauernhaus im Hansjochenwinkel“ (Heft 36, S. 585); dazu „Bilder aus der Hohen Rhön. Originalzeichnung von Georg Macco“ (Heft 35, S. 569).

<sup>94</sup> Andere Schlussfolgerungen ziehend, hat schon Gerhard von Graevenitz gezeigt, dass mit diesen Arrangements mindestens eine doppelte, zuweilen auch eine dreifach gestaffelte Raumordnung erstellt ist: zur Räumlichkeit der dreidimensional gezeichneten Einzelszene kommt die Fläche des Arrangements hinzu und darüber hinaus die illusionistische Perspektivierung dieses Arrangements selbst mit plastisch gestaltetem Rankenwerk, umgebogenen Rändern und Staffelungen, so dass die Einzelszenen wie übereinandergelegte, materielle Einzelbilder erscheinen. Und er hat darauf verwiesen, dass solche Arrangements eine „Zwischenlage [...] zwischen Flächigkeit und Dreidimensionalität“ erstellen und dass die „Kombination von geometrischem Schema und mimetischem Detail“ den „perspektivische[n] Doppelaspekt von geometrischer Konstruktion und von gegenstandsnaher Simulation“ spiegelt. (Graevenitz, Gerhard von: Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht*. In: Danneberg, Lutz; Vollhardt, Friedrich (Hrsg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen 2002, S. 147-189, S. 157)

---

spezifischen Austauschprozesse, die hier in Gang gebracht und gehalten sind, blockieren – und damit das Weltmodell, das die 1885er Hefte prozessieren.

## 2.4 Zusammendrucken

Aus diesen Text- und Bildeinheiten werden Beitragseinheiten generiert und auf den Heftseiten verteilt. Das heftweise Verhältnis zwischen reinen Text- und gemischten Text-Bild-Beiträgen ist dabei unregelmäßig; über die neun Nummern hinweg dominieren aber doch die Textbeiträge. Allerhöchstens herrscht Gleichgewicht, zu einer Dominanz der gemischten über die ungemischten Beiträge kommt es nirgends. Zudem ist der größte Teil der Text-Bild-Beiträge zerstreut gedruckt – in nicht wenigen Heften sind das sogar alle bzw. fast alle. Ihre Bestandteile sind dann – wie oben für den „Reinecke“-Beitrag aus Heft 38 gezeigt – über fast bzw. sogar über das ganze Heft verteilt; ansonsten liegen am häufigsten zwischen drei und zehn Seiten zwischen den jeweiligen Einheiten. Aber auch umfänglichere ungemischte Textbeiträge sind nur in ganz wenigen Fällen kongruent mit dem Platz, den die Seitenflächen bieten,<sup>95</sup> und zumeist weiter über den Seiten- bzw. Heftlauf gezogen.<sup>96</sup> Daraus ergeben sich in allen neun Heften Kontakteffekte, wie sie schon für Heft 38 beobachtet wurden: Auf der Ebene der Seiten- und Doppelseitenflächen sind häufiger mehrere Zusammenhangsstufen zu sehen, zumeist Teile von Beitragseinheiten, d.h. Anfänge und Enden von Texteinheiten und Bildeinheiten. Die Einzelseitenfläche der Titelseite etwa ist regelmäßig mit zwei verschiedenen Einheiten

---

<sup>95</sup> Mit einer solchen Mischungsordnung operieren häufig die Rundschau-Zeitschriften: Hier endet und beginnt – mit Ausnahme der Feuilleton- und Notizen-Rubriken – ein neuer Beitrag jeweils auf einer neuen Seite.

<sup>96</sup> Eine solche Verteilung geschieht für Einheiten ab einer absoluten Größe von knapp zwei Spalten, wenige Ausnahmen eingeschlossen. Darüber hinaus bleibt der Grad dieser Ausdehnung begrenzt; zwischen absolutem Einheitenumfang und Seitenzahl gilt ein Verhältnis von ungefähr 1:2, d.h. die Einheiten werden nie über mehr als das Doppelte ihres eigenen Umfangs über die Seitenflächen hinweg gespreizt, eine stärkere Konzentration ist dagegen ab und an möglich, aber aufs Ganze gesehen doch eher die Ausnahme.

(Titelkopf und Bildeinheit) und einem Einheitenstück, einem Beitragsanfang, besetzt, die der kleinteilig gestalteten Rückseite mit der Rubrik „Blätter und Blüten“, mit Rätsel- und Briefecke, mit Inhaltsverzeichnis und sonstigen redaktionellen Angaben mit sieben bis neun verschiedenen kleinen Einheiten; die Doppelseiten präsentieren durchschnittlich zwei bis drei, ab und an auch einmal vier, fünf sind ein seltenes Maximum.<sup>97</sup> Außerdem sind die Beitragseinheiten so immer in unmittelbarer Berührung mit anderem; bei den reinen Textbeiträgen sind zwei und vier Berührungen am verbreitetsten, deutlich seltener gibt es auch mehr: Die erste Folge von „Unterm Birnbaum“ zum Beispiel ist in Heft 33 über sieben Seiten (d.i. die Titelseite und drei Doppelseiten) hinweg gedruckt und berührt sich dabei mit sieben anderen Einheiten bzw. Zusammenhangsstufen – mit dem Titelkopf, mit fünf Bildeinheiten und mit einer weiteren Texteinheit.<sup>98</sup> Bei den Bildeinheiten sieht es mit geringen quantitativen Modifikationen ähnlich aus: Die meisten sind mit einer anderen Einheit zusammen zu sehen, zwei oder mehr sind

---

<sup>97</sup> So in Heft 33 auf den Seiten 538 und 539, auf denen zwei Textbeiträge (das Ende der ersten Folge von „Unterm Birnbaum“ und der Beginn von „Eine Ruderfahrt auf der Themse“) und drei kleinere, zum Ruderfahrt-Beitrag gehörige Abbildungen gezeigt werden; so auf der oben schon in anderem Zusammenhang erwähnten Doppelseite 572-573 in Heft 35, auf der das letzte Stück des Beitrags „Neunzig Jahre gemeinnütziger Thätigkeit. Die Gesellschaft freiwilliger Armenfreunde in Kiel. Von P. Chr. Hansen“ (begonnen auf S. 570), ein etwa halbseitiges Stück zu „Johann Dzierzon“ und der Beginn von „Beobachtungsstationen der Vögel Deutschlands“ und zwei Abbildungen abgedruckt sind: „Eingekauft. Nach dem Oelgemälde von G. Hahn“ und eine Porträtzeichnung von Johann Dzierzon; schließlich die Doppelseite 584-585 mit zwei Text-, zwei Bild- und einem graphischen Element.

<sup>98</sup> Ähnliches gilt für eine Folge der Erzählung „Zacharula“, hier sind es vier Text- und drei Bildeinheiten. Noch seltener aber sind geringste Berührungsgrade: Nur die Fortsetzungsfolge von Wilhelm Raabes „Unruhige Gäste“ aus Heft 38 und der Artikel über „Die Wirbelstürme und Cyklone der tropischen Meere“ in Heft 39 haben jeweils nur eine Bildeinheit zum unmittelbaren Nachbarn, und die Beiträge über den Maler „Andreas Achenbach“ und „Eine verlassene Wüstenstadt“ in Heft 40 jeweils nur eine Texteinheit.

---

seltener, aber möglich.<sup>99</sup> Nur dreimal erscheint eine Bildeinheit allein auf einer Doppelseite.

In den neun Heften zeichnen sich also Muster des Zusammen-druckens ab, für die auf den ersten Blick vor allem drei Dinge charakteristisch sind: *zum ersten* die Platzierung der Bildeinheiten, die flexibel und immer wieder unbekümmert um Beitragszusammenhänge geschieht. So sind die etwas kleineren recht variabel auf die Seiten gesetzt – oben, mittig oder unten, achsensymmetrisch, rechts- oder linksbündig. Darüber hinaus schwärmen manche Bildeinheiten aus, d.h. sie halten sich nicht in der Nähe der Texteinheit auf, mit der sie thematisch zusammengehören, sondern anderswo, mehrere Seiten entfernt, in einer anderen, thematisch fremden Textumgebung. Text- und Bildeinheiten sind mithin in einer Weise über die Seiten verteilt, mit der ein sofort sichtbarer, evidenter Illustrationszusammenhang nicht sonderlich ernst genommen ist, auch wenn er von den Beitragseinheiten intendiert ist. Wichtiger als eine geordnete Beitragsaufeinanderfolge scheint hier Durchmischung, scheint Abwechslung zu sein.

Mit und neben diesem Wechsel zwischen Text- und Bildflächen bestimmt Abwechslung auch und *zum zweiten* die Heftordnungen insgesamt. In sie sind dann auch die verschiedenen Themen und Darstellungsformen der Texteinheiten mit einbezogen. Zu durchblättern ist immer die Aufeinanderfolge von thematisch sehr Heterogenem: Auf Seiten und Doppelseiten trifft so etwa die Kultivierung des nordamerikanischen Westens direkt auf Denkmalfeierlichkeiten in Potsdam (Heft 38, S. 620-621), die Ruderfahrt auf der Themse auf Informationen zur Epilepsie (Heft 33, S. 540), Hochzeitsgebräuche auf literarische Begegnungen (Heft 36, S. 589) oder eine „Vogelkatze“ auf Berliner und Wiener Küche (Heft 40, S. 662) – um nur einige Beispiele willkürlich herauszugreifen. Schaut man noch genauer hin, so zeigt sich, dass mit dem beständigen Themen- auch ein Gattungswechsel bei den Texteinheiten verknüpft ist. Nur selten folgen hier gleiche Formen unmittelbar aufeinander. Bei den

---

<sup>99</sup> So ist zum Beispiel die Abbildung „Eingekauft. Nach dem Oelgemälde von G. Hahn“ in Heft 35 eingerahmt von einem Textelement und auf der gegenüberliegenden Seite flankiert von zwei weiteren Textbeiträgen und einer Bildeinheit.

---

Bildeinheiten und bei den Fortsetzungserzählungen kommt das gar nicht vor; hier ist immer etwas anderes dazwischengeschoben – bei den Bildern immer Text, bei den Fortsetzungsfolgen Bilder oder eine Abhandlungseinheit, mit der dann auch noch Bilder ins Spiel gebracht werden können.

In den „Blättern und Blüten“ ist die thematische Diversität noch einmal spaltenweise gesteigert, ist die Zahl der zusammgedruckten Einheiten erhöht. Dabei ist die Rubrik regelmäßig auf der letzten, manchmal auch schon auf der vorletzten Seite der Hefte abgedruckt. Immer in der gleichen Form auf der Rückseite platziert sind auch das Inhaltsverzeichnis, die Angaben zu Herausgeber, Redakteur, Verlag und Druckerei; unregelmäßiger präsent und dann auch mit variablem Umfang sind der „Kleine Briefkasten“ und die Unterrubrik „Allerlei Kurzweil“. Damit ist schließlich *zum dritten* eine Heftzone gebildet, die sich deutlich erkennbar von der Seitenflächenbelegung des restlichen Heftes unterscheidet und ist eine Form der Sortierung vorgeschlagen, die den Umfang und die Semantik von Einheiten eng mit ihrer Platzierung verknüpft. Ähnliches gilt in den neun Heften für die Gestaltung der ersten drei Seiten: Die Titelseite ist konstant bedruckt mit dem Titelkopf, dem Beginn einer Fortsetzungs- und einer kleineren Bildeinheit; die erste Doppelseite gehört dann ganz dem Fortsetzungstext. Auch hier sind, in regelmäßiger, periodischer Wiederholung, bestimmte Darstellungsformen in einer bestimmten Ordnung an einen bestimmten Heftplatz gebunden. Etwas anders als in der Schlusszone der Hefte ist hier ein Mischungsmuster nach Zahl und Art der beteiligten Einheiten standardisiert: Es gibt regelmäßig drei auf der Titel- und eine auf der folgenden Doppelseite. So sind hier sehr verschiedene Mischungsoptionen sogleich und dicht nacheinander vorgeführt – das Heft in die Hand nehmen und einmal umblättern genügt, um ein Maximum und ein Minimum zu sehen.

So sind Gartenlaubenhefte gedruckt, nachdem der Titel bereits 32 Jahre erschienen ist. Phasen mit zweiwöchigem Erscheinen eingerechnet und Bindungsvarianten einmal nicht berücksichtigt, gibt es also jetzt bereits um die 1600 Hefte – 1600 Hefte, in denen über mehrere Jahrzehnte hinweg, meistens Woche für Woche, Text-, Bild- und Beitragseinheiten gebildet und über Heftseiten und



---

Heftnummern verteilt wurden.<sup>100</sup> Die 1885er Hefte kommen nicht aus dem Nichts. Sie sind kleine Stationen eines kontinuierlichen Prozesses, in dem Formen des Zusammendrucks vorgeschlagen, verworfen, stabilisiert und modifiziert werden. Auf ihn sei jetzt für zwei Ausschnitte ein Blick geworfen: auf die ersten zehn Hefte von 1853, um nach den Druckordnungen zu fragen, mit denen die *Gartenlaube* debütiert, und auf die ersten 19 Hefte des 1866er Jahrgangs, in dem mit dem Einbau lang laufender Fortsetzungserzählungen (hier Eugenie Marlitts „Goldelse“) markantere Veränderungen stabil integriert sind und wo mit den *Deutschen Blättern* weitere Möglichkeiten für Mischungsordnungen, ausgelagert in eine Beilage, erprobt werden.

---

<sup>100</sup> In Heft 1 des 1886er Jahrgangs wird stolz vermerkt: „Vom Jahre 1853 bis zum Schlusse des Jahres 1885 sind von der „Gartenlaube“ zusammen 356 980 000 Nummern gedruckt, welche die Zahl von 6 856 000 Jahrgängen oder Bänden ergeben, während die Zahl der Druckbogen rund 900 000 000 beträgt. Würde man diese Bogen in einer Linie an einander legen, so könnte man mit denselben 14½ Mal die Erde am Aequator umspannen. Die Länge dieses Papierstreifens würde die Länge sämtlicher Eisenbahnlinien der Welt nicht nur decken, sondern dieselbe noch um rund 200 000 Kilometer übertreffen. Mit diesem Papierstreifen könnte man auch den Mond mit der Erde verbinden und dann den Rest desselben noch fünfmal um die Erde wickeln.“ (Eine Papierstatistik der Gartenlaube. In: Die Gartenlaube 1886, Heft 1, S. 20 [Eintrag in den „Blättern und Blüten“]).

### 3.) Mit Akkumulation beginnen: 1853, Heft 1-10

Blickt man auf die ersten zehn Hefte der *Gartenlaube* zurück, so fällt zunächst zweierlei auf: Sie sind dünner und etwas kleiner, statt zwei bis zweieinhalb Bogen (mit zumeist 16 Seiten) bestehen sie mit ein bis eineinhalb Bogen zumeist aus zwölf Seiten in einem etwas kleiner gehaltenen Quartformat (30,5 cm x 21cm). Es steht also deutlich weniger Platz zur Verfügung als 1885. Dabei wirken die Seiten schon auf den ersten Blick homogener, textlastiger und dichter bedruckt: Textflächen sind zu kompakten Einheiten zusammengefügt; nur ab und an sind in sie Bildeinheiten eingebaut – kleine, häufig sogar in die Spaltenordnung eingepasste ungerahmte Abbildungen, die die Textflächen nur um ein Geringes aufbrechen und eher wie einverleibt wirken. Nur ganz selten wird also eine Beitragseinheit aus verschiedenen Darstellungsformen zusammengesetzt, in den meisten Fällen ist sie, zusammen mit einer Überschrift, quasi identisch mit der Texteinheit. Ganze oder doppelseitige und untertitelte Bildeinheiten, wie sie regelmäßiger Bestandteil der 1885er Hefte sind, kommen hier noch nicht vor; umgekehrt sind die spaltenweisen Abbildungen in den 1885er Heften seltener geworden. Darüber hinaus sind die Stege 1853 schmaler, und der zwispaltige, symmetrische Satzspiegel ist von einer Doppellinie gerahmt, was den Eindruck geschlossener Textflächen noch verstärkt. Auch unterschiedliche Heftzonen sind kaum zu erkennen: Die Texteinheiten sind über alle Seiten hinweg ungefähr gleich groß, einzig die ab dem zweiten Heft eingeführte Rubrik „Blätter und Blüten“, der „Briefkasten“ und die „Räthsecke“ präsentieren, allerdings unregelmäßig, auf der letzten oder den letzten beiden Seiten Kleineres und Graphisches. Eine weitere Abweichung gegenüber den 1885er Heften besteht im äußerst zurückhaltenden Einsatz von Fortsetzungsserien mit deutlich geringerem Absolutumfang, mit einmal zwei, einmal drei Folgen (für einen schematischen Vergleich siehe Abbildung 1 und Abbildung 2).

Erkennen lässt sich aber auch, dass über die gut drei Jahrzehnte doch manches stabil geblieben ist oder sich nur geringfügig verändert hat: Beitragseinheiten werden schon in den frühen Heften auf den durchweg vollgedruckten Seiten mit Überschriftengestaltung,

Schlusslinien und mäßigen Weißabständen deutlich voneinander abgegrenzt. Und zählt man nach bei Umfang, Verteilung und bei den Kontaktstellen, dann ergeben sich nur mäßige bis geringfügige Abweichungen: Die frühen Hefte bringen zwar weniger Einheiten (8 bis 13 im Vergleich zu 17 bis 26), die auch etwas mehr Platz erhalten (die Spitzenzahlen liegen 1853 bei 10 Seiten mit 11 Text- bzw. Bildeinheiten, in den 1885er Heften bei 16 Seiten mit 26); und was die Anzahl der Einheiten betrifft, die man auf Titel-, Rück- und auf den Doppelseiten jeweils zusammen sehen kann, ist das Spektrum etwas größer geworden (1853 reicht es von 1 bis 6, 1885 von 1 bis 11). Von 1853 aus wird auch ersichtlich, dass man bis 1885 dabei geblieben ist, hier in der Mehrzahl der Fälle zwei oder drei Einheiten zusammenzudrucken, wobei der spätere Jahrgang häufiger auch nur eine Einheit zeigt – eine Steigerung, die auf den Einbau doppelseitiger Bildeinheiten zurückzuführen ist. Auch dass die Texteinheiten über die Seiten hinweg mit durchschnittlich zwei bis drei anderen in Berührung kommen, bleibt eine Konstante beim Zusammendrucken. Nur bei den Bildeinheiten kommt es wiederum zu Verschiebungen: Sind sie in den 1885er Heften häufiger ganz für sich allein zu sehen, so bleiben sie in den ersten Heften fester Bestandteil von Beitragseinheiten und sind dabei immer von Textflächen umgeben.

Ihr Gesicht verändert die *Gartenlaube* bis 1885 also vor allem, weil sie mehr Seiten bedruckt, dabei mehr und ein größeres Spektrum an Bildeinheiten – vom Kleinsten bis zum Größten – in sich aufnimmt und damit nicht nur die Textflächen aufs Ganze gesehen durchmischt, sondern häufig auch den kompakten Druck von Beitragseinheiten selbst unterbricht; in den 1885er Heften geschieht das, wie gezeigt, regelmäßig bereits auf der Titelseite. Diese Ein- und Untermischung der Bildeinheiten und die regelmäßige Präsenz von längeren Fortsetzungsserien ändert aber nur mäßig auch etwas an den unmittelbaren Kontaktkapazitäten: Auf den Seiten wird weder wesentlich mehr Unterschiedliches zugleich gesehen noch kommt es dazwischen zu häufigeren Direktverknüpfungen. Was sich 1885 hauptsächlich geändert hat, ist mithin nicht der Einheitenumfang, nicht die Häufigkeit direkter Kontakte und nicht der seitenweise Mischungsgrad, sondern es ist die *Mischungsart*. Und

das hängt wesentlich damit zusammen, dass Zusammenhangesstufen unterhalb der Beitragseinheiten in den Vordergrund rücken. So kommt in ähnlicher Intensität auf mehr Seiten Verschieden(er)es miteinander in Kontakt: ausschwärmende Bild-, verteilte Beitrags- bzw. Texteinheiten und verschiedene gartenlaubenspezifische Gattungen (Fortsetzungs- und Abhandlungseinheiten).

Die Druckordnung der 1853er Hefte funktioniert erst einmal noch anders. Sie ist entschieden geprägt von einer ganz bestimmten Form der Einheit ‚Beitrag‘, so dass die meisten Beiträge, unabhängig von der jeweiligen Themenstellung, einander ähnlich sind: in Umfang und Platzierung und in der Bedeutungsorganisation. Unter diesem starken Regime der Beitragseinheiten wird nichts zerstreut, können sich deren Text- und Bildeinheiten nicht in den Vordergrund rücken. Sowohl untertitellose als auch untertitelte Bildeinheiten stehen dort, wohin sie nach Maßgabe eines Beitragszusammenhangs auch gehören. Und mit Umfang und Platzierung ist zudem dafür gesorgt, dass der auch immer schnell und gut als ein Ganzes erkennbar ist. Darüber hinaus sind Differenzen in der Bedeutungsorganisation, die in den 1885er Heften zur Ausbildung unterscheidbarer gartenlaubenspezifischer Gattungen führen, hier noch kaum ausgeprägt. Es dominiert *eine* Weltzugriffshaltung, deren Komplexität kompakt gehalten ist, die also als nicht zerlegbar erscheint und die nur in kleineren Akzentverschiebungen ein wenig flexibel gemacht ist. Abweichungen davon sind als seltene und gesondert zu platzierende Fälle behandelt. So sind die beitragsgenerierten Formen der Bedeutungsorganisation die wichtigste Stütze der Druckordnung der frühen Gartenlaubenhefte, sie seien deshalb als erstes näher betrachtet.

Ein dominanter Realitätsbezug ist dabei auch schon in den 1853er Heften deutlich erkennbar, er basiert aber nachdrücklicher auf individualisierter bzw. individualisierbarer Erfahrung. Die führt in die Modellierung eines wahrheitsträchtigen, kollektiven Erfahrungsobjekts, für die eine quasi objektive, referierende Haltung mit einem individuellen, immer kommunikativ eingebundenen Weltzugriff und mit Verfahren protosystematischer Einbettung zusammengeschlossen sind und die fakultativ auch einen Platz für Bebilderung umfasst. Das Themenspektrum ist dabei mäßig breit

und von reihenförmig gesetzten Schwerpunkten bestimmt: mit Beiträgen zu Naturkundlichem in der Reihe „Aus der Menschenheimath“, mit Briefen über die Auswanderung nach Amerika und über moderne Kindererziehung, mit Beiträgen zum Bau des menschlichen Körpers und Ratschlägen zu seiner Gesunderhaltung und mit „Lebens- und Verkehrsbildern aus London“; dazu kommen eine Erzählung über das tragische Ende einer Ehe ohne Kinder, eine heitere Liebes- und eine komische Verwechslungsgeschichte, ethnographische Beiträge und solche, die über wichtige oder vorbildliche (historische) Personen informieren, über Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt oder kleine Ereignisse in den großen Städten Europas und Anekdotisches – das alles ganz überwiegend in Prosa, nur in Heft 8 ist eine historische Ballade eingefügt.

Vor allem in den ersten Heften liefern dann die Sprechinstanzen ausführliche und immer lebensgeschichtlich verankerte Begründungen dafür, wie sie überhaupt dazu kommen, einen Text über dieses oder jenes zu verfassen: Der Schreiber des ersten Briefes „Aus der Menschenheimath“<sup>101</sup> schickt etwa seinen Ausführungen über den Bau von Samenkörnern und den Keimprozess ausführliche Reflexionen über das gegenwärtige Weihnachtsfest und über seine eigene Einsamkeit voran, um sich aus dieser Stimmung heraus („So war’s auch neulich Abend einmal.“ (Heft 1, S. 7)) seines ehemaligen Schülers zu erinnern und den Entschluss zu fassen, „alle Wochen einen recht langen, langen Brief“ (Heft 1, S. 8) an ihn zu schreiben. Die Brieffiktion hält auch das Abfassen anderer Beiträge plausibel und zugleich im Bereich eines persönlichen Gesprächs: In „Der Deutsche in Amerika“ (Heft 1, S. 5-7; Heft 4, S. 41-42) und „Friedrich Fröbel und seine Kindergärten. (Zwei Briefe an eine Mutter.)“ erfüllt die Ich-Sprechinstanz jeweils die Bitten eines Gegenübers: „Von Friedrich Fröbel wollen Sie hören, über seine Kindergärten wünschen Sie näher unterrichtet zu sein. Wie bereit kommt hier mein Herz Ihren Wünschen entgegen!“ (Heft 6, S. 57)

Diese Rückbindung an individuelle Lebensgeschichten und persönliche Kommunikation spielt auch für den Prozess des

---

<sup>101</sup> „Aus der Menschenheimath. Briefe Des Schulmeisters emer. Johannes Frisch an seinen ehemaligen Schüler. Erster Brief“ (Heft 1, S. 7-8).

Wissenserwerbs, an dem die meisten der Beiträge ausgerichtet sind, eine grundsätzliche Rolle. Die Texte gehen hier nirgends geradewegs und in anonymisierter Verantwortung auf ihre Objekte zu, sondern sie suggerieren durchweg, sie würden von Individuen Schritt für Schritt gemeinschaftlich erkundet bzw. Wissen über sie würde individuell und/oder aus eigener Erfahrung heraus verkündet. Das geschieht einerseits auf der Ebene der Sprechsituation, in der der „liebe Leser“ vertraulich adressiert wird<sup>102</sup> – bis hin zur Imagination einer direkten Kommunikation zwischen Ich und Du selbst durch die Schrift hindurch: „Da bin ich nun. Siehst Du mich nicht zwischen den Zeilen stehen, wie ich Dir lächelnd die Hand zum Gruße reiche?“ (Heft 1, S. 7) Häufiger und andererseits wird eine solche Betrachtergemeinschaft in einer Art Homodiegetisierung von Sprechinstanz und Adressat(en) kreierte, die sich dann innerhalb des betrachteten Weltausschnitts, also quasi vor Ort befinden. „Nun wohl, dann wollen wir den Gang mit einander wagen, wenn dich’s nach dieser wenig einladenden Einleitung noch gelüftet“ – so heißt es etwa exemplarisch zu Beginn des Beitrags „Ein Quartier des Elends und der Arbeit“ (Heft 2, S. 13-18, S. 13). Im gemeinsamen Besuch der Elendsquartiere Londoner Weberfamilien wird dementsprechend alles sinnlich und direkt wahrgenommen, wird gesehen und gehört – „Sehn Sie dort das Haus an der Ecke?“ und „Die Thüre ist lautlos hinter uns in’s Schloß gefallen“ (ebd.). Und es wird zugehört, d.h. im dramatischen Modus wiedergegeben, was der später auftauchende Führer und die Arbeiter selbst zu sagen haben. Auf diese Weise bleibt das immer detailreiche Wissen über Arbeits- und Lebensbedingungen, über Lebensgeschichten, über das Aussehen von Gebäuden und den Gebrauch von Verkehrsmitteln, über regionale Gebräuche etc. auf allen Stufen der Versprachlichung konkret und individuell. In einer Randzone schließt das auch noch die (wenigen) subjektiven Erlebnisberichte ein,<sup>103</sup> in denen zwar die

<sup>102</sup> „So lauscht denn nun recht wacker auf das, was Euch von der Natur erzählt wird und dann haltet Euch bei mir still und horcht, was ich Euch vom Menschen sage. Und seid nicht böse, wenn es weh thut.“ („Etwas zum Nachdenken“ (Heft 3, S. 30-31, S. 31))

<sup>103</sup> Das sind „Eine Nacht des Entsetzens. Selbsterlebtes“ (Heft 4, S. 33-36) und „Wie die reichen Bauern in Angeln auf die Hochzeit gehen. Ein Sittenbild“ (Heft 5, S. 46-48).

Sprechinstanz nur für sich spricht, dabei aber das Wort häufig genug an die von ihr erzählten Figuren abgibt, um wenigstens mittelbar eine solche Kommunikationsgemeinschaft im Spiel zu halten.

Darüber hinaus werden die dann jeweils verhandelten Thematiken, Personen und Objekte auch noch sorgfältig und kleinteilig eingebettet und eingeordnet, so dass sie weder isoliert für sich stehen noch als untergeordneter Teil abstrakter oder systematischer Großeinheiten erscheinen: Ereignisse etwa werden in Gegenden platziert, an die sich die Sprechinstanz schrittweise gleichsam heranzoomt, so dass der konkrete Handlungsort von einem weiten Landschaftshorizont umschlossen bleibt.<sup>104</sup> Häufiger noch sind Anbindungen oder Einbettungen an bzw. in Zusammenhänge mit moderatem Allgemeinheitscharakter, im Wechsel etwa von Iterativem zu Singulativem bzw. von der raffenden Zusammenfassung von Gewohntem und Üblichem hin zu Detailliertem. So erscheint das ausführlich Dargelegte weniger als ein abweichendes Ereignis, jedenfalls immer auch noch als Fortsetzung, als Teil solcher Reihen, die jetzt, an diesem Punkt und in einer Art Scharfstellung der Perspektive, einmal genauer in den Blick genommen werden.<sup>105</sup> Auch die ein- und ausführenden Erläuterungen der Sprechinstanzen etablieren eine nur leicht abstraktere Ebene über den präsentierten konkreten Fällen und treiben die Generalisierung nie bis hin zu solchen Kollektivsingularen, wie sie etwa die idealistische Goethezeit aufgebracht hatte. Sie bleiben bei niedriger gestuften Einordnungen, die das jeweils Fokussierte in einen überschaubaren, quasi sektoriellen Zusammenhang stellen, z.B. mit Bezug auf ‚die‘ Londoner Armut, auf effektive Wohltätigkeit, auf gute Kindererziehung, auf gelingende Bildungsprozesse.

So ist, das kann jetzt noch einmal nachdrücklicher festgehalten werden, auch in den frühen Gartenlaubenheften der Bezug auf ‚Reales‘ konstitutiv, wird vor allem Fiktives und Abstraktes außen vor

---

<sup>104</sup> „In einem jener stillen grünen Thäler des schönen Sachsenlandes, wo lieblich die blauen Wellen der Mulde die Blumenufer küssen, und der Himmel, so weit der Blick reicht, auf grüne Waldberge herabsinkt, umschatteten majestätische Linden ein freundliches Waldhaus.“ („Ein Mutterherz. Erzählung nach einer wahren Begebenheit. Von Ferdinand Stolle“ (Heft 1, S. 2-4, S. 2))

<sup>105</sup> Vgl. dazu zum Beispiel „Bilder aus dem Leben. Von Ed. Gottwald. I. Wie man Universalerbe wird.“ (Heft 3, S. 21-23).

gelassen. Diese Wirklichkeit ist mithin grundsätzlich relevant, aber es wird nicht ohne Umschweife auf sie zugegriffen. Auch wenn keiner der Beiträge an einer übergreifenden systematischen Ordnung ausgerichtet ist, soll aber doch der Eindruck bloßer Kontingenz im Herausgreifen von diesem oder jenem vermieden werden. So wird er gedämpft, indem die jeweilige Fokussierung zumeist lebensgeschichtlich und/oder aus didaktischer Intention heraus motiviert ist, und indem die Sprechinstanzen explizit auf die Möglichkeit einer prinzipiellen Erweiterung bzw. Fortführung setzen. Mit Letzterem transferieren sie das latent rumorende Kontingenzproblem in eine (simplere) Platzfrage bzw. weichen ihm mit Reihenbildungen aus: ‚Heute dazu dies, ein andermal mehr (davon)!‘ Das solchermaßen Ausgewählte ist darüber hinaus als ein spezifisches gemeinschaftliches Erfahrungsobjekt konzipiert: Es wird visuell und akustisch wahrgenommen und dabei zugleich in seiner Existenz kollektiv bezeugt: ‚Wir‘ folgen den Zeigegesten der Sprechinstanz und ihren Hinweisen und ‚wir‘ hören die Belehrungen von erfahrenen Experten (vor Ort). Wie unterschiedlich die jeweils verhandelten Objekte dann auch sind – ihre Relevanz, ihr Wahrheitsgehalt und ihre Sinnträchtigkeit sind auf diese Weise konstitutiv und auch über mehrere Stufen medialer Vermittlung hinweg (vor Ort sehen und hören, Darlegungen zuhören, einen Brief oder einen persönlich adressierten Zeitschriftenartikel lesen) auf eine Anschaulichkeit gegründet, die Seh- und Hörsinn in einen Prozess kollektiver Wahrnehmung involviert und die dabei immer auf personale Zurechenbarkeit setzt.

Das Programm der Redaktion, auf der Titelseite des ersten Heftes unter der Anrede „An unsere Freunde und Leser!“ abgedruckt (Heft 1, S. 1), liegt, was diese grundsätzliche Ausrichtung betrifft, ganz auf der Wellenlänge dieses Weltzugriffs: Hier soll, schon die Reihenfolge in der Anrede macht das klar, die ganze Zeitschrift zuvörderst im Zeichen intimer, quasi familiärer Kommunikation stehen. Im Text selbst wird darüber hinaus ein Adressatenkreis entworfen, der nicht nach Schicht, Profession oder Geschlecht differenziert ist, sondern „alle“ umfasst: Das sind die „lieben Leute“, die Familie, Groß und Klein, jeden, „dem ein warmes Herz an den Rippen pocht“ und „der noch Lust hat am Guten und Edlen“. Dieser



Adressat\*innengemeinschaft entspricht eine Rezipient\*innengemeinschaft, die das „Blättchen“ in einer „ruhigen Stunde“, „im Kreise der Lieben“, „mit einigen Freunden in der schattigen Laube“ oder an Winterabenden „am traulichen Ofen“ liest. Der familiären Vertraulichkeit solcher Leser\*innengemeinschaften entspricht schließlich auch das Verhältnis zur Redaktion: Die sieht sich als väterlicher Lehrer, der in einer Art sanften Pädagogik seinen Schüler\*innen das zeigt und erzählt, was sie noch nicht wissen. Das solchermaßen Vermittelte ist auch hier immer anthropomorph, d.h. von Menschen erkennbar und auf den Menschen bezogen – unabhängig davon, ob es von der „Geschichte des menschlichen Herzens“ handelt, aus den „Werkstätten des menschlichen Wissens“ stammt oder ob es um die Natur geht; alles das ist auch schon an dieser exponierten Stelle gemeinsam in angeleiteter vertikaler und horizontaler Blickbewegung umfasst:

„Dann wollen wir hinaus wandern an der Hand eines kundigen Führers in die Werkstätten des menschlichen Wissens, in die freie Natur, zu den Sternen des Himmels, zu den Blumen des Gartens, in die Wälder und in die Eingeweide der Erde, und dann sollt Ihr hören von den schönen Geheimnissen der Natur, von dem künstlichen Bau des Menschen und seiner Organe, von Allem, was da lebt und schwebt und kreucht und schleicht [...].“ (ebd.)

Dieser dichte Zusammenschluss von Objektreferat, individuell-kommunikativer Objekterfahrung und protosystematischer Objekteinbettung erscheint, so insistent und kompakt, wie er in jedem Heft immer wieder erneut für jeweils andere Darstellungsgegenstände ausgebreitet wird, als ein üblicher. Allenfalls können die Akzente ein wenig nach da oder dort verschoben werden, der Zusammenhang aber ist unauflöslich. Dass hier etwas zusammengesetzt ist – alle drei Redehaltungen sind mitsamt den an sie gebundenen Realitätskonzepten zeitgenössisch ja längst auch für sich präsent –, bleibt innerhalb dieser Gartenlaubenhefte verborgen. Der kombinatorische Charakter ihres wichtigsten Weltzugriffs tritt somit nicht hervor, eine Auflösung in seine Bestandteile bleibt außer Reichweite. Es ist ein ‚So beschäftigt man sich eben mit der Welt‘,

---

mit dem in den Texteinheiten so getan werden kann, als käme das ohne Nachdruck, gewissermaßen ohne Ausrufungszeichen, ohne Rechtfertigung aus.

Es sind aber doch ab und an Abweichungen davon in den Heften vor- und zugleich in Schach gehalten, mit denen ganz unauffällig und sehr zurückhaltend angedeutet ist, dass abseits von diesem favorisierten Weltzugriff einerseits doch auch noch andere Optionen bestehen und andererseits, dass dessen Selbstverständlichkeit nur unter bestimmten Bedingungen aufrechterhalten werden kann. Letzteres zeigt sich an der Transformation individueller Welterfahrung hin zu einer expressiveren und vor allem zu einer monologisierenden, d.h. nicht kommunikativ interagierenden Subjektivität. In den hier betrachteten Heften wird sie nur ein einziges Mal angeboten: In der ersten Hälfte des Beitrags „Des Capitains Frau. Eine amerikanische Geschichte“ (Heft 8, S. 75-78) zeigt die Sprechinstanz einen ausgeprägt assoziativen und noch dazu gedankenspielerisch-geschwätzigen Habitus. Der Überschuss an Phantasie, den sie dabei entwickelt, überwuchert das eigentliche konkrete Ereignis geradezu und bringt dabei auch noch Denk- und Verschriftlichungsprozesse ins Spiel.<sup>106</sup> Für Texteinheiten aus Prosa bleibt das eine auffällige Ausnahme, die sich nicht wiederholen wird. Eine solche Individualität, die die Bindung ans Außen verliert, stört, so lässt sich schlussfolgern, die favorisierte Balance zwischen Ich, Wir und Welt. Individuell launische Wahrnehmung und Reales driften auseinander und beginnen als Gegensätze zu erscheinen, ihre Verknüpfung muss dann erst noch geleistet werden. In diesem Text geschieht das im Rahmen einer kleinen Täuschungsgeschichte, die am Ende aufgeklärt wird.<sup>107</sup> Allenfalls in Form von Lyrik, d.h. in gebundener, dezidiert als artifiziell ausgestellter Rede, lässt sich eine

---

<sup>106</sup> Vgl. dazu zum Beispiel die folgende Textpassage: „Der Leser darf aber nicht glauben, daß ich diese Selbstgespräche auf Kosten der Artigkeit gegen die Dame hielt. [...] Ueberdies nahmen alle diese Gedanken, die hier auf dem Papier voluminös genug aussehen nur wenige Minuten für sich selber in Anspruch, denn selbst Perkins hat noch nie eine Dampfkraft geschaffen, die halb so mächtig wäre, als das menschliche Gehirn.“ (ebd., S. 77)

<sup>107</sup> Am Ende stellt sich heraus, dass die Dame, die das Ich auf einer Reise begleitet, nicht die Gattin eines Kapitäns, sondern eines Wirtes ist, dessen Gasthaus denselben Namen trägt wie ein Schiff.

solche forciert subjektive (Ausdrucks-)Haltung in die Hefte einbauen. Aber auch das geschieht äußerst selten, im 1853er Jahrgang nur zwei Mal: mit dem Gedicht „Der erste Kuß“ (Heft 39, S. 417) und in deutlich abgeschwächter, weil stärker auf Wahrnehmung abgestellter Form noch in „Frühlingsboten“ (Heft 17, S. 177).

Die beiden Fortsetzungseinheiten<sup>108</sup> führen zudem schon einmal verhalten vor, in welcher Form eine ausführlichere, über das übliche Maß hinausgehende Aufmerksamkeit auf Individuelles besser in die Gartenlaubenhefte passen könnte. Kleine Differenzen liegen hier in der Ausgestaltung individueller Lebensläufe und Lebensumfelder und in der Berücksichtigung von Innenwelten. Diese psychischen Dimensionen kommen hier aber nicht ungefiltert und direkt wie in „Des Capitains Frau“ ins Spiel, sondern sie sind von den Fokalisierungstechniken einer Erzählinstanz abhängig. Damit werden sie an Dritte weitergereicht und so unter der Hand auch ins Fiktionale verschoben. Trotz dieser Verschiebungen bleibt ein konzeptioneller Zusammenhang mit dem Modell des kollektiven Erfahrungsobjekts bestehen: über die Sprechinstanz mit Leser\*innenadressierung und diversen Einbettungsverfahren, mit Suggestionen des ‚Vor-Ort-Seins‘, mit wenn auch vager Verankerung in der Realität, wie die Untertitel – „Erzählung nach einer wahren Begebenheit“ und „Ein Bild aus dem thüringischen Volksleben“ – bezeugen wollen.

Regelmäßiger präsent ist dagegen eine Form, in der der Wirklichkeitsbezug an Aktualität und Interessantheit ausgerichtet ist. Hier geht es nicht um kompakt komplexe Wahrheiten, sondern um andere, die einfacher zu haben sind: Anonyme Sprechinstanzen berichten knapp über zumeist aktuellere Ereignisse, oder Anekdotisches präsentiert sich gewissermaßen selbst. Die Auswahl muss nicht motiviert, die Glaubwürdigkeit nicht immer ‚persönlich‘ gesichert werden; stattdessen greift man ohne Weiteres auf ‚andere Blätter‘, auf bereits Gedrucktes also und aufs Hörensagen

---

<sup>108</sup> „Ein Mutterherz. Erzählung nach einer wahren Begebenheit. Von Ferdinand Stolle“ (Heft 1, S. 2-4; Heft 2, S. 9-13); „Der Seewicher Pfarr-Kirmestag. Ein Bild aus dem thüringischen Volksleben von Ludwig Storch“ (Heft 9, S. 87-90; Heft 10, S. 97-100; Heft 11, S. 109-112).

zurück.<sup>109</sup> Mit der Platzierung dieser Beiträge ausschließlich in den „Blättern und Blüthen“ tut sich dabei aber dann auch das Bedürfnis nach einem sichtbar anderen Umgang mit diesen abweichenden Haltungen kund: sie als kleinere Einheiten separat zu versammeln und mit ihnen Mischungsgrad und Mischungsart innerhalb der Heftordnung noch einmal zu modifizieren. Dieses Bedürfnis bleibt in den ersten Jahrgängen einigermaßen diffus und läuft noch nicht auf eine konsequente Sortierung hinaus. Die „Blätter und Blüthen“ gewinnen erst allmählich ein solches Profil, in den beilagenförmigen „Deutschen Blättern“ kommt es dann für ca. 14 Jahre (1862-1876) sogar zur Auslagerung solcher Kleinheiten, worüber im nächsten Kapitel noch zu reden sein wird.

Zunächst aber zu den Bildeinheiten, die in ungefähr ein Drittel der Beiträge eingebaut sind. Es handelt sich durchweg um Xylographien, ab und an mit kleinen Textsequenzen untertitelt. Das schmale Spektrum an Themen und Formen, das hier geboten wird, umfasst diverse figurenbezogene Handlungsmomente als Ausschnitte aus Narrationen, einmal arabesk für ein Gedicht ausgearbeitet und dreimal, im Anschluss an eine Erzählung, szenisch gehalten. Dazu kommen zwei Porträts und fünf verschiedene Landschaftsszenarien. Deutlich dominant aber sind schematische, lexikographisch gestaltete Zeichnungen,<sup>110</sup> d.h. Abstraktionen diverser naturgeschichtlicher Objekte, die in verschiedenen Ansichten (Durchschnitt, Auf- und Untersicht, vergrößert und verkleinert) bzw. in verschiedenen Entwicklungsstadien, mit Indizes aus Buchstaben oder Ziffern versehen, einzeln oder locker gruppiert, gezeigt werden. Alle Bildeinheiten sind rahmenlos gehalten und nur mit

---

<sup>109</sup> Vgl. zum Beispiel: „Luftschiffahrt. Wie wir hören, baut jetzt ein Leipziger Techniker an einem lenkbaren Luftschiff, dessen Construction sehr geistreich erdacht und ausgeführt sein soll.“ (Heft 2, S. 20); „Ein überflüssiges Institut. In Berlin soll nächstens ein neues Institut in's Leben treten, an dessen Spitze, wie man hört, sich ein namhafter Autor stellen will. Alle deutschen Zeitungen sprechen davon; man beabsichtigt nämlich ein Vermittelungsbureau für Schriftsteller und Buchhändler zu errichten, welches sämtliche deutsche wöchentlich brieflich von den fertigen Manuscripten der Schriftsteller aller Klassen in Kenntniß setzen wird, die bei dem Bureau angemeldet sind.“ (Heft 8, S. 86)

<sup>110</sup> Vgl. dazu Hupka, Werner: Wort und Bild. Die Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädien. Tübingen 1989, hier v.a. S. 99-101.

etwas Weißabstand von der unmittelbaren Textumgebung abgegrenzt, dabei entweder mit weich schattierten Rändern umgeben oder direkt auf die Seite gesetzt. Ihr Umfang reicht von einer Fünftelspalte bis zu einer halben Seite; abhängig von ihrer Größe schieben sie die zweispaltig strukturierten Textflächen mit mehr oder weniger Nachdruck nach unten oder oben und einmal auch zur Seite hin weg. Insgesamt bleiben sie dabei in den von den Textkolumnen gebildeten symmetrischen Satzspiegel integriert: zur Hälfte in die Spalten selbst, zur Hälfte sind sie um die mittig gesetzte Kolumnenlinie zentriert.

Solche Bildeinheiten und solche Formen des Zusammendrucks sind auch schon in den frühen fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts bereits gang und gäbe. Bildeinheiten sind überhaupt, vor allem als Lithographien und Xylographien, längst ein fester Bestandteil des Printmediensektors und dort immer näher und, wie ein Lehrbuch diese Entwicklungen für den Holzstich etwas später in den 1860er Jahren zusammenfasst, nahezu flächendeckend an die Texte herangerückt:

„[...] so ist die Zahl der Holzschneider und der illustrierten Werke, welche in den letzten 30 Jahren in die Erscheinung traten, geradezu unübersehbar [...]: kurz es ist, wenn wir von den ganz abstrakten Disciplinen, wie Philosophie und Theologie, die der Anschauung gar keinen Anhaltspunkt darbieten, absehen, keine Sphäre menschlicher Geistesthätigkeit, die dem heutigen Holzschnitt nicht Stoff zur Illustration darböte.“<sup>111</sup>

Vor allem die xylographischen Verfahren haben die Durchbildung, die Durchmischung von ‚Bild‘ und ‚Text‘ seit den 1830er, 1840er Jahren mehr und mehr erleichtert und dabei zugleich die Ordnungssysteme des Satzspiegels, die Muster, nach denen Bogen, Seiten und Doppelseiten bedruckt werden, tiefgreifend verändert. Das hat Verhandlungen darüber möglich und nötig gemacht, wie und mit welchen Effekten die Seitenflächen neu zu verteilen, wie

---

<sup>111</sup> Schasler (1866), Die Schule der Holzschneidekunst, S. 138f. (Drittes Kapitel. Geschichte des neuesten Holzschnitts von 1830 bis auf die Gegenwart).

‚Bild‘ und ‚Text‘ nun jeweils zu platzieren sind. Mit der Xylographie wird das mit einem Reproduktionsverfahren probiert, das sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als ein „gewerbsmäßig betriebener Sektor der Druckindustrie“ etabliert, d.h. das über ein eigenes Themen- und Formenrepertoire verfügt und das eigenständige Formen der Mechanisierung, der Spezialisierung und der Arbeitsteilung auszubilden begonnen hat.<sup>112</sup> Diese Spezifik hat die Themen und Darstellungsformen der Bildeinheiten von Anfang an mitgeprägt, ebenso wie ihre Platzierung im jeweiligen Printmedium und ihr Verhältnis zu den Texteinheiten. Auch für Letzteres, d.h. für die Beziehungen zwischen Text- und Bildeinheiten, ist so allmählich ein eigener Erwartungshorizont aufgebaut worden, in dem verschiedene ganz spezifische Kontakt- und Bezugsformen nützlich und plausibel erscheinen. Für deren Beschreibung taugt das nachlässige Konzept der ‚Illustration‘, das die Forschung für Text-Bild-Kontakte in illustrierten Zeitschriften in Anschlag bringt, nicht. Das Leistungsspektrum, das dabei auf systematischer Grundlage für Sprach- und Bildzeichen vorausgesetzt wird, ist viel zu starr und überhaupt ‚ungedruckt‘ gedacht,<sup>113</sup> als dass es dem Erkunden historischer Verhältnisse im Milieu<sup>114</sup> des Zeitschriftendrucks gerecht werden könnte.

---

<sup>112</sup> „In der Mitte des 19. Jahrhunderts läßt die Xylographie in Deutschland das Stadium der Improvisation hinter sich und konstituiert sich als gewerbsmäßig betriebener Sektor der Druckindustrie. Merkmale der Konsolidierung sind: eine eigenständige Fachliteratur, Ausweitung der Aufgabenbereiche, kontinuierliche Zunahme der xylographischen Betriebe, wodurch geregelte Lehrverhältnisse möglich werden, und das Auftreten von Folgeindustrien sowie spezialisierten Tätigkeiten, die in Abhängigkeit vom xylographischen Gewerbe entstehen.“ (Hanebutt-Benz (1984), Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, Sp. 785).

<sup>113</sup> Diese Restriktionen werden präzise aufgedeckt von Frank, Gustav: „Aus einem düstern Trotz gegen das Wissen“. Oder: Von der illustrierten Zeitschrift zum beschrifteten RaumBild. In: Igl, Natalia; Menzel, Julia (Hrsg.): Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung. Bielefeld 2016, S. 171-218, hier v.a. S. 183-193.

<sup>114</sup> Der Begriff ‚Milieu‘ ist inspiriert von Kevin G. Barnhursts und John Neronos Konzept von einer Zeitung als „environment“: „Readers do not read bits of text and pictures, what they read is the paper, the tangible object as a whole; they enter the news environment and interact with its surface textures and

Neben den spezifischen Vortragseigenschaften der Technik, die den graphischen Charakter der Holzstiche in besonderer Weise prägen und von denen im vorigen Kapitel bereits die Rede war, spielt das in den 1850er Jahren noch etwas anders geartete Produktionsumfeld eine Rolle. Denn bevor Holzstecher und xylographische Anstalten zu „Belletristikern“, d.h. zu Spezialisten für die Reproduktion bestimmter Bildformen und von Gemäldereproduktionen werden, ist das Feld noch bis über die Jahrhundertmitte hinweg von Multitalenten und Mischbetrieben geprägt. Die neuen Holzstiche entwickeln sich so zunächst hauptsächlich inmitten eines Bereichs vielfältig einsetzbarer Gebrauchsgraphik, in dem dezidiert textbezogene Illustrationen oder die Reproduktion von Werken bildender Kunst nur eine Option unter vielen anderen ist: „Anwendungsbereiche des Bildholzschnitts umfaßten die Buchillustration, die imaginaire populaire der Bilderbogen, Taufbriefe, Festgedichte, Flugblätter, Lottobillets, den Spielkartendruck und den Druck von Verpackungsmaterial wie beispielsweise Tabakspapiere“.<sup>115</sup> Dazu kommt noch die Produktion einer geradezu überbordenden Vielfalt an Ornament- und Zierstücken. Vor allem aber ist das Feld, bevor die Kunstakademien einige wenige Sektionen bzw. Lehrstühle für den Holzstich einrichten, dominiert von Quereinsteigern und Autodidakten – „Angehörige der drucktechnischen Berufe, [...] Kunststudenten und Künstler und [...] Formschneider.“<sup>116</sup>

In einem solchen Umfeld ist der Holzstich als graphische Darstellungsform nur am Rande infiltriert von den Normen akademischer Kunstproduktion. Weil sich die Forschung (nicht nur) für diese frühe Phase fast ausschließlich für einen kleinen kunstaffinen Sektor der Buchillustration interessiert hat, konnte man nicht sehen, welche spezifischen Standards und Konventionen hier entwickelt wurden. Denn die Xylographie ist ja nicht bloß eine Technik, sondern eine komplexe, ökonomische, soziale und mediale Aspekte

---

deeper shapes, readers don't read the news, they swim in it.“ (Barnhurst/Ne-rone (2001), *The Form of News*, S. 7).

<sup>115</sup> Hanebutt-Benz (1984), *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*, Sp. 598.

<sup>116</sup> Für die Frühphase vgl. dazu die Kapitel „Der Berufsstand des Holzschneiders“ und „Der Holzschnitt als akademisches Lehrfach“ ebd., Sp. 613-631, Sp. 738.

verknüpfende Betriebskultur, die gerade auch die Entstehung neuer Bildauffassungen fordert und ermöglicht. Das gilt auch für die illustrierte Presse, die auf effiziente Produktion und höhere Auflagen verpflichtet ist und die mit diesen Bedingungen das Xylographische ihren Zwecken und Bedürfnissen entsprechend modifiziert und ausbaut. So werden zunächst hauptsächlich leicht schematisch-abstrakte Formen ausgebildet, die kombinationsfähig sind, dazu Verfahren gestufter Fokussierung ausprobiert und Möglichkeiten der Bildflächenbegrenzung erkundet. Das alles ist gebunden an die häufig arbeitsteilig organisierte Produktion, in der Bildvorlagen in einzelne Bestandteile zerlegt und von Spezialisten oder, etwas später, auch mechanisiert mit der Tonschneidemaschine bearbeitet werden.<sup>117</sup> Bestimmte Darstellungsgegenstände – Wolken- und Baumgruppen, Architekturelemente, Figuren- und sonstige Staffagen – sind dann Standardisierungsprozessen unterworfen und ähneln sich untereinander, über die jeweiligen Einzelbilder hinweg. Zudem fordert das Gebot der Effizienz auch die darstellerische Unterscheidung von Wichtigem und weniger Wichtigem. Dafür werden Verfahren einer fokussierenden Strichführung entwickelt: Relevante Partien sind sorgfältiger, zumeist in Anlehnung an die aufwendigere und zeitraubendere Tonstichmanier ausgeführt, alles andere darf ins strichförmig Skizzenhafte auslaufen. Das wiederum ist zugleich verknüpft mit der Aufgabe der Durchbilderung, d.h. mit der Einpassung in Textflächen. Dafür wird an Möglichkeiten für die Gestaltung von rahmenlosen Bildern gearbeitet, an der Gestaltung verschiedener, in die Textfläche übergewandter Bildränder.

Mit ihrem kombinatorischen, mit ihrem leicht schematischen Charakter und mit ihrer Rahmenlosigkeit bringen solche Xylographien ein eigenes Repräsentationsverhalten, einen eigenen Darstellungshabitus ins Spiel, die sich beide deutlich von den gerahmten, kompakten und durchkomponierten Bildwelten der bildenden Kunst (und später auch der Photographie) unterscheiden. Vor allem

---

<sup>117</sup> „Each illustration required the skilled intervention of several artists, in addition to going through a process of editorial selection and, often, composition. [...] Its production was mechanized to an extent that permitted predictable manufacturing schedules [...]. (Barnhurst/Nerone (2001), *The Form of News*, S. 115).



sind hier vielfältige Verfahren für eine nur partielle, quasi hineinkombinierte Teil-Mimesis, für Teil-Anschaulichkeiten entwickelt. Bei aller erkennbaren Gegenständlichkeit bleiben der (ästhetischen) Illusionierung und dem Abbildcharakter immer mehr oder weniger deutliche Riegel vorgeschoben: wenn etwa eine konkrete Landschaftsreferenz mit standardisierten Versatzstücken perforiert ist oder wenn der Hintergrund einer in Vorder- und Mittelgrund plastisch gehaltenen Genreszene in einer simplen Strichführung ohne mimetische Ambitionen in die Seitenfläche ausläuft. Solche Verfahren sind es auch, mit denen bildliche Darstellungsformen flexibler, biegsamer gehalten werden für das Zusammenkommen mit Texteinheiten.

Hier sorgt der Abklatsch von Holzstichen und der Handel mit diesen Klischees, der von den 1830er Jahren an immer professioneller betrieben wird, für weitere Flexibilisierungen: Die Bildreproduktionen werden getrennt vom Schriftsatz hergestellt, häufig auch ohne überhaupt nähere Kenntnis von ihm zu haben. So können im Druckprozess auch zwei eigenständige, voneinander unabhängige Einheiten zusammengeführt werden. Dabei bleiben vor allem die Bildreproduktionen grundsätzlich mobil; als Klischee kann ein Bild über nationale Grenzen hinweg und in verschiedene Printmedien hinein wandern, es kann verschiedenen Artikeln in verschiedenen Sprachen beigegeben werden, es lässt sich einer illustrierten Zeitschrift ebenso gut einpassen wie einem Konversationslexikon oder einer illustrierten Volksbibel.<sup>118</sup> Bildreservoirs werden angelegt, auf die man – ganz ähnlich wie auf die überbordenden Arsenalen an Dekors und Polytypen – bei Bedarf und bei Gelegenheit zurück-

---

<sup>118</sup> Zum Klischeehandel vgl. das knappe Überblickskapitel bei Hanebutt-Benz (1984), Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, Sp. 717-723. – Detaillierte Fallstudien bieten: Gebhardt, Hartwig: Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für ethnologische Bildforschung 1986 (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen, 3) Göttingen 1989, S. 19-41; Beck, Andreas: Nicht alles glauben, was geschrieben steht! Wie frühe illustrierte Journale (nicht) über sich Auskunft geben (Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, Heft 5). Hannover 2019; Smits, Thomas: The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842-1870. New York 2020.

greift. Bei all dem ist eine Praxis am Werke, die nur am Rande auf eine (semantisch) passgenaue Interaktion zwischen einem individuellen ‚Text‘ und einem individuellen ‚Bild‘ aus ist. Funktionalitäten, die auf dichte Bedeutungsbeziehungen, gar auf vom ‚Werk‘ her bekannte ästhetische Mehrwerte setzen, sind hier nur ausnahmsweise relevant. Von solchen sehr spezifischen Verpflichtungen ist der Zusammendruck von Xylographien und Letternsatz weitgehend entlastet, eine dermaßen enge semantische Bezüglichkeit erscheint hier offenbar unplausibel. Das Kerngeschäft liegt vielmehr darin, Bezugsarten zwischen bild- und textförmigen Darstellungsformen allererst zu erkunden, den zeitgenössischen Blick in ihre Kopräsenz auf Seiten und Doppelseiten einzuüben, ihn an sie zu gewöhnen und sie für verschiedene Formen der Welterkundung flexibel zu halten.

Hier reiht sich die *Gartenlaube* ein und operiert dabei zunächst mit Bilddarstellungsgegenständen, die weitgehend realitäts-, d.h. nicht kunstgebunden sind; Reproduktionen von Werken der bildenden Kunst werden regelmäßig erst im Verlauf der 1870er Jahre in die Hefte aufgenommen. Die Veränderungen, die beim Vergleich der 1853er und der 1885er Hefte schon zu Beginn dieses Kapitels beobachtet wurden, betreffen darüber hinaus auch noch die Größe und die Platzierung der Bildeinheiten und ihre ‚Haltung‘ gegenüber der Seitenfläche. Festgehalten wurde, dass sich in den 1885er Heften die Art und Weise des Zusammendrucks verschoben hat, dass hier mehr und größere und mehr fest eingerahmte Bildeinheiten anders platziert werden. Zudem war aufgefallen, dass die späteren Hefte thematisch zusammengehörende Bild- und Texteinheiten auch mit größerem Abstand voneinander abdrucken und andere Einheiten zwischen sie schieben, dass sie dabei auch thematisch Fremdes dicht aneinanderrücken, kurzum: dass sie eine andere Strategie beim Zusammendrucken verfolgen. Die ist nun für die 1853er Hefte, zunächst mit Blick auf die Verteilung von Text- und Bildeinheiten, genauer zu beschreiben, bevor abschließend von ihren wissensorganisatorischen Potenzen gesprochen werden kann.

In den ersten zehn Heften sind in 16 Beitragseinheiten auch Bildeinheiten eingebaut, die durchweg thematisch mit den Texteinheiten zusammenhängen. Damit sind beide Darstellungsformen dicht, unter einer gemeinsamen Überschrift, zusammengefügt. Das

ist durchaus nicht selbstverständlich, schaut man sich einmal in den 1850er Jahren im Sektor der illustrierten Presse um: Das *Pfennig-Magazin für Belehrung und Unterhaltung* (1834-1855) oder die (Leipziger) *Illustrierte Zeitung* (1843-1944), um nur die schon länger präsenten Pioniere des Formats zu nennen, orientieren sich bei ihrer Verteilung von Text- und Bildeinheiten nicht durchweg am Beitragszusammenhang, und die *Gartenlaube* wird das in ihren späteren Jahrgängen ja ebenfalls nicht mehr tun. So ist das konsequente Zusammendrucken in den ersten Heften eine Wahl, zu der es Alternativen gegeben hätte und zu der es später auch für die *Gartenlaube* Alternativen geben wird. Damit erhält es eine eigene Signifikanz; es fügt den thematisch-semantischen Zusammenhängen, die unabhängig von der konkreten Platzierung bestehen, noch die Dimension des Zusammengedrucktseinmüssens hinzu.

Dieses Zusammendrucken geschieht zum einen, da hält man sich ans Übliche, nicht mit Bildeinheiten, die exklusiv für individuelle Texte angefertigt sind. Das lässt sich gut vor allem an den schematischen naturkundlichen Abbildungen und an den Landschaftsdarstellungen erkennen. Letztere bezeichnen den konkreten Ort, von dem im Text die Rede ist, nur in einigen wenigen Partien, die dann eingebettet sind in ein Umfeld aus allgemein gehaltenen, unspezifischen Hügel-, Baum- und kleinen Menschengruppen. Die Abbildung im Beitrag „Der Deutsche in Amerika“ bekundet diese Tendenz hin zu empirischer Unbestimmtheit auch explizit im Bilduntertitel „Die Farm eines Deutschen mit Blockhaus“ (Heft 1, S. 5). Zum anderen ist dieser konsequente Zusammendruck an die Rahmenlosigkeit der Bildeinheiten gebunden und damit an eine spezifische Ausprägung der Seitenverbundenheit, wie sie auch schon für die 1885er Hefte beobachtet wurde. Auch hier ist die Seitenfläche konstitutiver Bestandteil der Bildgenese: Die kompakteren, d.h. die dichter mit Linien bedruckten Bildflächen, gehen mit amorphen Rändern aus immer dünner gesetzten Strichen in die Seitenfläche über. In den schematischen Abbildungen sind die Konturen der Objekte mit einfachen Linien bezeichnet, jenseits von ihnen liegt die Seitenfläche.

Für die Zusammenhänge, die sich für Beitragseinheiten mit solchen Bildeinheiten ergeben, ist in den ersten zehn Heften ein

kleines Spektrum vorgeschlagen. Differenzen ergeben sich dabei vor allem, weil die Sprechinstanzen den Bildeinheiten gegenüber verschiedene Haltungen einnehmen. In ungefähr der Hälfte der Beiträge nehmen sie explizit Bezug auf sie und machen sie so zu ihren ‚eigenen‘ Bildern. Dabei konfigurieren sie sie als Ab-bilder, d.h. sie spannen sie in Repräsentationsbeziehungen ein, fassen sie als Darstellungen von etwas, das außerhalb von ihnen existiert. Dem, so wird gesagt, sind sie ähnlich, das lässt sich mit ihnen genauer fokussieren oder es lässt sich besser veranschaulichen.<sup>119</sup> Dass ihnen solche Eigenschaften zugeschrieben werden, verweist unterschwellig auf leichte Defizite in der oben für die Texteinheiten herausgearbeiteten Konzeption kollektiver Erfahrungsobjekte. Denn die gibt zwar vor, mit ihrem speziellen Set an Beglaubigungsverfahren für eine gute, d.h. angemessene Darstellung der jeweiligen Weltausschnitte bereits einen passenden Weg gefunden zu haben. Brauchbar sind die ‚Bilder‘ gleichwohl doch, aber was genau sie dann ab-bilden, was der Text nicht sagen will oder kann, bleibt häufig diffus. Es könnte das textuell erstellte Erfahrungsobjekt sein oder auch eine davon unabhängige ‚Realität‘.

Diese Ambivalenz entsteht, weil die Texte selbst in ihrem Realitätszugriff stark auf konkrete visuelle Wahrnehmung setzen, womit sich der Einsatz der ‚Bilder‘ offenbar nicht immer so recht motivieren lässt. In einigen Beiträgen verschwimmen hier die Grenzen so sehr, dass nicht klar ist, ob die Sprechinstanz gerade auf ihr ‚Bild‘ oder ihre eigene, anschaulich versprachlichte Realität schaut, ob es um die Ekphrasis des auf ‚Realität‘ hin durchsichtigen ‚Bildes‘ oder ums eigene imaginierte ‚Vor-Ort-Sein‘ geht.<sup>120</sup> Auch die Zeigege-  
sten, mit denen die Sprechinstanz auf ihre ‚Bilder‘ verweist, ähneln

---

<sup>119</sup> Vgl. zum Beispiel: „[...] habe ich Dir auf dem meinem ersten Briefe beigelegten Blättchen einige Zeichnungen gemacht, die Du, wenn Du willst, leicht mit der Wirklichkeit in der Natur vergleichen kannst.“ („Aus der Menschenheimath [...]. Zweiter Brief“, Heft 2, S. 20). – „Ich brauche wohl kaum vorauszuschicken, daß das Dargestellte keines Menschen Auge gesehen hat, noch jemals sehen wird. Es ist eben eine Veranschaulichung des in Uebereinstimmung mit den Naturgesetzen und andern ähnlichen Erscheinungen übereinstimmend Gedachten.“ („Aus der Menschenheimath [...]. Dritter Brief. Die Vulkane“, Heft 3, S. 30).

<sup>120</sup> Vgl. zum Beispiel „Natürliche Brücke bei Kilkee“ (Heft 7, S. 70f.).

denen, die sie als quasi homodiegetische Führerin durch die Welt einsetzt, um den Blick ihrer Miterkunder-Adressat\*innen anzuleiten: „Aber nun sieh Dir einmal den Eichenzweig Fig. 4 an.“ Oder: „Figur 1 zeigt Dir etwas, was Du ohne Zweifel schon in der Natur gesehen hast.“<sup>121</sup> Mit diesen Verschränkungen können die Sprechinstanzen den Abbildcharakter ihrer ‚Bilder‘, ihre Stellvertreterfunktion, in die eigene Vorstellung von der Welt integrieren oder doch zumindest so tun, als wäre die Differenz zwischen beiden von keiner großen Bedeutung und als müsse man deshalb auch nicht so genau klären, in welchem Verhältnis die eigene textuelle Realitätsimagination, die eigene Vorstellung von den beigegebenen ‚Bildern‘ und die ‚Realität‘, um die sich alles dreht, stehen. Die Gesten aber, mit denen auf die ‚Bilder‘ gezeigt wird, bewegen sich in einem abstrakten, von der Textsemantik erstellten deiktischen Raum. Das gilt auch für entsprechende Verlautbarungen der Redaktion, die ab und an in Fußnoten über Herkunft und Nützlichkeit des abgedruckten Materials gegeben werden. So etwa bleiben die „Bilderchen“, die ein „alter hochverdienter Schulmann“ seinen Briefen an einen „ehemaligen Schüler“ beigelegt hat, ebenfalls in einen solchen homogenen Erkenntnisraum integriert – auch wenn hier ein Druckprozess, der Weg vom Brief in die Zeitschrift, thematisch wird. Das gelingt im Rekurs auf eine Form individueller Zurechenbarkeit – ein Schulmeister schreibt und zeichnet, eine Redaktion macht gedruckte Briefe und „sauber[e] Holzschnitte“ (Heft 1, S. 7) daraus –, die auch für die Modellierung kollektiver Erfahrungsobjekte konstitutiv ist.

Die ‚Bilder‘, die sich solche Sprechinstanzen entwerfen, sind aber durchaus nicht identisch mit den Bildeinheiten der *Gartenlaube*. Denn die haben eine bestimmte Größe und eine bestimmte Form, sie sind an einer bestimmten Stelle auf den Heftseiten platziert, und sie sind als professionell hergestellte Xylographien mitgeprägt von einem spezifischen Kombinationshabitus, der sich nur partiell mimetisch und anschaulich gibt und der keineswegs dieselbe Welt wie die Texteinheiten modelliert. Damit sind aber auch die Beziehungen zwischen Text- und Bildeinheiten anders als es sich die Sprechinstanzen der Texteinheiten vorstellen. Diese Vorstellungen

---

<sup>121</sup> „Aus der Menschenheimath. [...] Fünfter Brief. Die Zauberer der Thierwelt (Heft 6, S. 61-63, S. 63, S. 62).“

bewegen sich, genauso wie die Erklärungen und Begründungen, die ab und an von redaktioneller Seite für den Abdruck eines ‚Bildes‘ gegeben werden, auf der Ebene dessen, was die Texteinheiten artikulieren und damit unterhalb der Druckordnung. Die wiederum steckt in den Verfahren des Zusammendruckens und ist damit nicht verbal (oder bildlich) ‚dargestellt‘. In den ersten Heften des 1853er Jahrgangs bringt diese Druckordnung jedenfalls Text- und Bildeinheiten in einer engen, doppelt gefestigten Parallelität zusammen: Einerseits sind sie sich thematisch so ähnlich, dass sie sich diesbezüglich in einigen Aspekten überschneiden, zugleich und andererseits sind sie dicht zusammengedruckt. Dabei schieben die Bild- die Textflächen nach oben und unten oder zur Seite und verzögern oder stoppen den Textfluss bzw. den Textbeginn; die vertikale Ausrichtung der Textspalten wird, wie etwa in „Wie man Universalerbe wird“ (Heft 3, S. 22), von Bildeinheiten, die über die ganze Seitenbreite laufen, horizontal durchquert, sie werden, wie in „Ein Mutterherz“ (Heft 2, S. 12), ausgebuchtet oder sie müssen, wie in „Montenegro und die Montenegriner“ (Heft 3, S. 24), der Bildeinheit, die direkt unter die Beitragsüberschrift gesetzt ist, den Vortritt lassen, bevor sie sich auch zu Wort melden können. Oder sie bilden eine Art Rahmendach, wie beim Gedicht „Volksgericht“ (Heft 8, S. 79). Beide müssen sich also den Platz teilen, aber mit der Rahmenlosigkeit der Bildeinheiten ist vorgezeigt, dass das für beide – im zugleich konkret sichtbaren und im metaphorischen Sinne – auch dieselbe Fläche ist, dass es eine gemeinsame konzeptionelle Ebene ist, auf der sie sich begegnen. So kann sich ein Gestus des ‚Jetzt gibt es erst einmal eine Bildeinheit *dazu*, dann geht es weiter im Text!‘ entfalten, wobei die Seitenfläche das ‚dazu‘ stützt.

Erst dieser, sich erst im und als Zusammendruckend kundgebende Gestus ermöglicht und reguliert dann auch die Koordination semantischer Aspekte. Er führt vor, dass die Einheiten in bestimmten Aspekten ergänzungsbedürftig sind, um diese Defizite sogleich, ganz dicht daneben, darunter, darüber oder darum herum, auszugleichen. Bei der deutlichen Textdominanz in den frühen Heften ist mit dieser Anordnung, wie oben schon vermutet, vor allem darauf verwiesen, dass dem, was da textuell modelliert wird, manchmal doch etwas fehlt. So macht die Druckordnung die Bildeinheiten zu

Lieferanten von Wissensaspekten, die es in den Texteinheiten nicht gibt. Sie alle tragen diesen Charakter des Dazugedruckten, unabhängig davon, ob sie von den Sprechinstanzen für die ‚Veranschaulichung‘ ihrer Darstellungsobjekte beansprucht werden oder nicht. Immerhin in gut der Hälfte der gemischten Beitragseinheiten meint man, die vorgestellten Weltsegmente bloß verbal, ganz ohne ‚Bilder‘ modellieren zu können. Der Briefschreiber etwa, der in „Der Deutsche in Amerika“ einem engen Freund seine ganz persönlichen Erfahrungen mit der Auswanderung nach Amerika in der favorisierten anschaulichen Manier schildert, die beiden ereignisreichen Erzählungen „Ein Mutterherz“ und „Wie man Universalerbe wird“ oder die historische Ballade „Das Volksgericht“ brauchen von sich aus, in ihrer Bedeutungsorganisation, keine ‚Bilder‘, ebenso wenig wie die informativer gehaltenen Beiträge zur Mundhygiene, zur politischen Lage in Montenegro oder zu George Washingtons Grab.<sup>122</sup>

Die Druckordnung ist da allerdings anderer Meinung, mit ihr sind Bildeinheiten hinzugefügt, die hier wie dort etwas einspeisen, was außerhalb der Reichweite des textuellen Konzepts vom kollektiven Erfahrungsobjekt liegt oder doch nur schwer in es zu integrieren ist. Zumeist fokussieren sie Aspekte, die, würden sie sprachlich erfasst, die kommunikative Agilität der Sprechsituation und das Interagieren ‚vor Ort‘ unterbrechen und die Rede ins Monologische drängen, oder die zu abstrakt werden, zu weit weg von Erfahrbarem führen würden. Zu so etwas käme es bei allzu ausführlichem Beschreiben, vor allem von Dingdetails, von räumlichen Umgebungen oder von Handlungsmomenten. Die Texteinheiten meiden diese Aspekte oder tippen sie nur an, um sich dann schnell wieder Dynamischerem und Kommunikativerem zuzuwenden – Handlungen, Bewegungen, Gesprächen. Der Textanteil der Beitragseinheit „Montenegro und die Montenegriner“ etwa leitet seine Volkscharakteristik hauptsächlich aus Verhaltensweisen ab: „Leicht erkennt

---

<sup>122</sup> „Der Deutsche in Amerika“ (Heft 1, S. 5-7); „Ein Mutterherz. Erzählung nach einer wahren Begebenheit. Von Ferdinand Stolle“ (Heft 1, S. 2-4, Heft 2, S. 9-13); „Bilder aus dem Leben. Von Ed. Gottwald. I. Wie man Universalerbe wird“ (Heft 3, S. 21-23); „Montenegro und die Montenegriner“ (Heft 3, S. 24-26); „Drei Uebel des menschlichen Mundes“ (Heft 4, S. 39f.); „Album der Poesien. Nr. 1. Das Volksgericht“ (Heft 8, S. 79f.); „Im Garten von Mount-Vernon“ (Heft 9, S. 90f.).

man aus dieser kurzen Charakterdarstellung des Montenegriners, daß derselbe alle Eigenschaften in sich vereinigt, die ihn zu einem tapfern, jeder Gefahr trotzens Krieger machen, [...]“ (Heft 3, S. 25) Das große, eine halbe Seite umfassende Brustbild eines Montenegriners ist in auffälliger Weise aus den weiter ausgeführten Handlungszusammenhängen herausgenommen und rückt, betont statisch gehalten, Details der landestypischen Tracht in den Vordergrund. Die Bildeinheiten wiederum, die den stärker erzählerisch gehaltenen Beiträgen „Ein Mutterherz“ und den „Bilder[n] aus dem Leben“ eingefügt sind, fokussieren eine handlungsstarke Szene, einen fruchtbaren Augenblick, und stellen still, vergrößern oder zeigen in Körpergesten vor, worüber die Texteinheit schnell hinweggeht oder was sie hauptsächlich als sprachliche Interaktion darstellt:

„[...] und mit einem Tone, wie ihn nur ein gequältes Mutterherz hervorzubringen vermag, rief sie: Hier haben Sie Ihr Geld, geben Sie mir mein Kind wieder! Und nach einer Pause: Ich habe gerungen und gebetet – es half Alles nichts. Ich will arm bleiben – aber geben Sie mir mein Kind wieder! Und zu Felicitas gewendet, die unvermögend ein Wort zu erwidern, im Sopha zurückgesunken war: O Sie himmlisch gute Madam – vergeben Sie – aber Sie haben kein Kind – Sie wissen nicht, wie es – sie deutete auf's Herz – hier wehe thut, wenn eine Mutter ihr Kind hergeben soll.“ (Heft 2, S. 12)

Die von Figurenrede dominierte Passage aus der zweiten Folge von „Ein Mutterherz“ streift die Körperhaltungen der Beteiligten, ihre Kleidung, ihre Mimik und ihre räumlichen Beziehungen nur kurz – auf eben diese Aspekte aber konzentriert sich die Abbildung, in der der Moment des Knieens der verzweifelten Mutter eingefroren ist. So können die Figuren in dieser Situation in Ruhe betrachtet werden und muss die Texteinheit das nicht ausführlich beschreiben, und ihrer Anschaulichkeit kommt es sehr zugute, dass den Figuren nur zugehört wird.

Ähnlich heikel für die Texteinheiten sind auch Verfahren der Dekontextualisierung und der Abstraktion. Diese Dimension halten



die in Lexikonmanier gehaltenen naturkundlichen Bildeinheiten präsent. Sie steuern etwas bei, was außerhalb der textförmigen kollektiven Erfahrung ‚vor Ort‘ liegt – Aspekte, die nicht sicht- und erfahrbare und somit auch nicht relevant sind. Sie bieten Übersichten, vergrößern mikroskopisch kleine Details, fokussieren Ausschnitte und präsentieren diese verschiedenen, vom menschlichen Auge unentnehmbaren Perspektiven zuweilen auch zusammen auf einer abstrakten Fläche, ohne empirisches Umfeld, in einer eigenen Raum- und Zeitordnung und in einer spezifischen Objektvorstellung. Streng schematisch gehalten, speisen sie so auch den Bereich des allgemein Gesetzmäßigen und Wissenschaftstauglichen ein.

Die gemischten Beitragseinheiten kombinieren also am häufigsten zwei verschiedene Formen der Modellierung von Objekten bzw. Weltsegmenten: Die schematisch gehaltenen Bildeinheiten in den natur- und heilkundlichen Beiträgen abstrahieren von der Empirie und deuten auf Gesetzmäßiges, die zeichnerisch-mimetisch gehaltenen präsentieren Dingdetails, liefern Landschaftskordinaten und geben stillgestellte Handlungsmomente zur Betrachtung frei. Die Texteinheiten modellieren kommunikative Erfahrungsobjekte, stellen dafür bevorzugt Gespräche und Handlungssequenzen dar und gestalten – im Gegensatz zu den Bildeinheiten, die durchweg objektbezogen bleiben – eine spezifische Kommunikationssituation. Auf diese Weise generieren die Beitragseinheiten Objekte, für die eine bestimmte Form des Zusammengesetztseins, für die das Zusammengedrucktsein charakteristisch ist. Denn damit sie zustande kommen, müssen Einheiten mit verschiedenen Herkünften allererst zusammengebracht, müssen vor allem Bildeinheiten, die tendenziell mobil sind, d.h. die in ihrer – im drucktechnischen Sinne des Wortes – Klischeehaftigkeit ganz gut auch noch anderswohin passen würden, ausgewählt – ‚eingefangen‘ – und dicht an eine bestimmte Texteinheit herangedruckt werden.

So werden dem Weltmodell, das die Texteinheiten entwerfen, Bildeinheiten hinzugefügt, die allgemein gehaltene, genrespezifische Wissensaspekte beizusteuern in der Lage sind. Gerade mit dieser wenig(er) exklusiven Zusammenführung lassen sich Spielräume erschließen, die passgenaue Textbebilderungen nicht bieten könnten. Denn so sind Stufungen in den semantischen Beziehungen

möglich, lässt sich probieren, wie weit man das, was man zusammen sieht, auch sonst noch miteinander verbunden haben möchte. In den zehn Heften reicht das Spektrum hier von der expliziten Bezugnahme durch eine Sprechinstanz, die mit Zeigegeesten die Bildeinheiten zu ihren ‚Bildern‘ macht bis hin zum stummen Zusammendruck eines konkret datierten Auswandererbriefs mit der abstrakt exemplarischen „Farm eines Deutschen mit Blockhaus“. Dabei bleibt die Flexibilität in den semantischen Beziehungen gebunden an den Druck einer kompakten Beitragseinheit. Auf diese Weise werden Beitragsobjekte generiert, deren Charakter doppelt bestimmt ist: Sie sind zugleich semantisch und visuell zusammengesetzt, ihre Eigenschaften sind immer auch *herbeigedruckte*, man muss sie so zusammen sehen, um sie ganz zu erfassen.

Noch einmal etwas expliziter gestaltet ist diese Flächenbeziehung in der Beitragseinheit „Album der Poesien“ (Heft 8, S. 79f.), die, knapp zwei Seiten belegend, aus einer Texteinheit, einer 13strophigen historischen Ballade mit dem Titel „Ein Volkstribun“ und einer leicht arabesk gestalteten Bildform, die den Titel und die erste Strophe des Gedichtes wie ein Dach überwölbt, zusammengesetzt ist. Die stärkere Explizitheit ergibt sich aus mehreren Abweichungen vom ansonsten Üblichen bei der Flächenbelegung: Ein Stück der Textfläche ist von der Bildfläche eingeschlossen, der Satz der Gedichtstrophen ergibt, noch verstärkt durch große Abstände zur Kolumnenlinie und zum Außen- und zum Bundsteg, ein deutlich lockereres Druckbild mit viel Weißraum, was auf der zweiten Seite im Vergleich mit dem darunter gedruckten Beitrag „Friedrich Fröbel und seine Kindergärten“ (Heft 8, S. 80) besonders ins Auge fällt. Dabei sind in der Bildeinheit zwei Szenen zu simultaner Präsenz kombiniert, die in der Ballade aufeinander folgen. In der linken oberen Ecke richtet ein alternder König eine Bitte an seinen Sohn, auf der restlichen Fläche ist deren Erfüllung dargestellt: Das trauernde Volk strömt ins Schloss und versammelt sich vor dem aufgebahrten Toten. Dabei ist eine arabeske Form angedeutet, die den Blick von der linken oberen Ecke nach unten zur ersten Strophe lenkt, um ihn zusammen mit den eine Treppe heraufsteigenden Figuren wieder zurück zur Mitte mit dem toten König zu führen. Auch wenn die Darstellung hier im Einzelnen mimetisch gehalten ist –

die Körper sind bis auf einige Randfiguren plastisch gestaltet, Raumtiefe ist angedeutet, der Schnitt zwischen den beiden Zeitstufen ist mit Architekturelementen so unauffällig gehalten, dass er kaum zu bemerken ist –, ist so doch eine Tendenz zur Formalisierung eingearbeitet. Ähnliches gilt für die Balladenstrophen: Die Rede des Königs ist im dramatischen Modus, die Handlungen des Volkes und des Sohnes sind in einer anschaulich referierenden Weise dargestellt. Diese Erzählhaltung ist aber mit einer konventionalisierten Lyrik-Form überschrieben: in 13 Strophen gegliedert, die regelmäßig aus acht trochäischen Vierhebern und teilweise durchbrochenen Kreuzreimen gebildet sind.

Mit diesen Formalisierungstendenzen, mit denen von beiden Seiten aus ein kleines Stück weit abgerückt ist vom ansonsten in den Text- und Bildeinheiten üblichen Abbildungshabitus, steht die Beziehung zwischen ihnen stärker im Zeichen einer an Flächenmustern orientierten Form. Das tritt besonders deutlich hervor in der stark ausgeprägten Achsensymmetrie, unter deren Regime der bogenförmig gesetzte Gedichttitel die rahmende Haltung der Bildeinheit als ganzer und einige seiner Elemente aufnimmt. Das zeigt sich aber auch in der partienweisen Überlagerung von Text- und Bildfläche, mit der es so aussieht, als seien Titel und erste Strophe auf eine Wand unterhalb der Balkonbrüstung gesetzt. So führt diese gemischte Beitragseinheit vor, dass text- und bildförmige Darstellungen auch Potenzen formaler Gestaltung in sich tragen: mit Strophenbau, Versmaß und Reimformen (die Wortwahl dagegen ist nicht sonderlich auffällig) und mit noch einmal etwas anders gestalteten Verfahren der Kombination von Bildflächen. Beide Einheiten bleiben dabei eng aufeinander bezogen, und das nicht nur semantisch, sondern vor allem, weil sie sich auf der Seitenfläche auf eine intensivere Weise als sonst wechselseitig ergänzen und begrenzen – nach Maßgabe eines gemeinsamen Kompositionsprinzips, das freilich ein immer noch gefälliges, d.h. nicht allzu auffälliges Arrangement bleibt, dessen Gemachtheit nicht allzu forciert ausgestellt ist.

Weltsegmente darzustellen, Objekte zu modellieren liegt in den ersten Gartenlaubenheften, so lässt sich nun abschließend zusammen-

fassen, zwar hauptsächlich in den Händen von Beitragseinheiten, die aus einer Texteinheit mit einer Überschriftenzeile gebildet sind. Eine ausschließliche Textfokussierung scheint aber doch nicht ganz für sie zu passen – weder semantisch als spezifische Darstellungsform noch visuell als Bleiwüste. Wenigstens ein paar der Beitrags-einheiten sollten deshalb Bildeinheiten enthalten, was zum Teil mit großem Nachdruck vorgezeigt ist. Solche zusammengesetzten Beiträge generieren ein zusammengesetztes Beitragsobjekt mit direktem Einbezug der Zeitschriftenseiten: Die Seitenfläche wird funktional für eine bestimmte Form der Objektmodellierung.

Ohne Frage sind so, wenn auch noch spärlich, aber wie es sich schließlich für eine illustrierte Zeitschrift gehört, die beliebten Schauwerte bildförmiger Darstellungsformen in die *Gartenlaube* aufgenommen. Aber der spezifische Charakter der Bildeinheiten und die strengen Platzierungsregeln sorgen zugleich dafür, dass hier spezifisch, d.h. herbeigedruckt komplexere Objekte präsentiert werden. Die hier vorgeführte Form der Zusammengehörigkeit ist ein wichtiger Aspekt der Weisen des Zusammendruckens, die die frühen Hefte der *Gartenlaube* prägen. Anders als später in den 1885er Heften, in denen sich die Bildeinheiten recht frei bewegen können, bleibt in den 1853er Heften thematisch Zusammengehörendes immer schön dicht beieinander. In den Heften erzeugt das den Eindruck einer gemächlichen Aufeinanderfolge von ordentlich Abgeschlossenem – erst wenn der eine Beitrag zu Ende ist, folgt auf ihn der nächste. Ohne die „Blätter und Blüten“, auf die gleich noch einmal zurückzukommen ist, erscheint das auch als eine Aufeinanderfolge von relativ Ähnlichem: Trotz einiger Ausreißer sind die meisten Beiträge ungefähr gleich groß und gleichermaßen textförmig, darüber hinaus ähneln sich die Verfahren der Objektmodellierung; und schließlich kommt es sogar recht häufig zu thematischen Überschneidungen sowohl innerhalb der Hefte als auch über sie hinweg, was zu einem guten Teil auf die stark präsenten und in den ersten Heften fast parallel geführten Reihenbildungen zurückzuführen ist.

Auf diese Weise entsteht eine Ordnung der Akkumulation, mit der Schritt für Schritt, d.h. Beitragseinheit auf Beitragseinheit, das Wissen über eine für jeden erfahr- und quasi-kollektiv kommuni-

zierbare Welt fallweise kontinuierlich erweitert wird. Diese Erweiterung hat kein konkretes Telos; enzyklopädische Vollständigkeit etwa oder eine systematische Ordnung sind weder explizierte noch implizierte Ziele. Man kann damit einfach und irgendwo anfangen – es gibt keinen starken Startpunkt –, und man kann es beliebig lange fortführen – es gibt kein festes Ziel. Es kommt nur darauf an, dass es immer noch etwas Ähnliches zu wissen gibt. Dass es darauf ankommt, ist Effekt der Art und Weise, wie in den frühen Gartenlaubenheften, periodisch insistent, die empirische Grundhaltung der Beitragssemantiken mit einer konkreten Form des Zusammendrucks verknüpft ist: Die Semantiken, die stark auf kommunikativ-individuelle Welterfahrung ausgerichtet sind, sind verankert in einer Sphäre der Fallgeschichten und bringen Verallgemeinerungen nur zurückhaltend – oben wurde gesagt: sektoriell – ins Spiel. Implizit macht sie das so ergänzungsbedürftig wie anschlussfähig, ohne dass sie die Richtung für solche Anschlüsse und Ergänzungen von sich aus angeben könnten und müssten. Eine solche Fortführung besorgt die Druckordnung Heft für Heft. In ihr ist diese Haltung weitgehend intakt gelassen, also nicht aufgebrochen, weil Einheiten aus anderen Beiträgen in sie hineingesprengt oder weil sie unruhig, mit der Tendenz zur Zerstreung über die Seiten hinweg gedruckt wären. Zugleich werden die Beitragseinheiten in solchem Zusammendrucken aber auch miteinander in Kontakt gebracht – heftweise und auf manchen Seiten und Doppelseiten so, dass ein solcher Kontakt auf den ersten Blick wahrzunehmen ist, als Berührung an den jeweiligen Rändern zwischen einem Ende und einem Anfang.

Die Zeitschriften-Grundgeste des ‚Es gibt noch etwas!‘ ist hier realisiert als Geste ‚Es gibt noch etwas in dieser, unserer Welt!‘ Befördert ist das, das sei abschließend noch einmal zusammengefasst, von einem Zusammenwirken verschiedener Faktoren, das für die frühen Gartenlaubenhefte charakteristisch ist: mit der Bevorzugung a) einer bestimmten Anzahl von Beiträgen (ohne die „Blätter und Blüten“ durchschnittlich drei), mit der der Inhalt der Hefte überschaubar und auch noch beim Blättern durch das Heft präsent bleibt, b) eines bestimmten Umfangs (durchschnittlich vier Spalten), der die Entfaltung eines recht aspektreichen semantischen

Zusammenhangs erlaubt, dabei aber zugleich auch ein zu intensives Sich-Vertiefen verhindert, c) einer bestimmten, gemächlichen Berührungsfrequenz der Beiträge – einmal umgeblättert, ist der nächste sichtbar –, mit der zu abrupte Wechselfälle und Sprünge vermieden und regelmäßige Übergänglichkeit, Kontinuität vorgeführt wird, d) einer Form der Verteilung der Beitragseinheiten über die Seiten, bei der Kompaktheit überwiegt und nur wenig Kleinstreste bleiben, e) mit der Textdominanz einer bestimmten Darstellungsform und f) einer bestimmten Form der Bedeutungsorganisation, die mit ihrer Dominanz für große semantische Ähnlichkeiten zwischen den Beiträgen sorgt, in die g) auch Bildeinheiten gut integriert sind.

Auf einer solchen, von der Druckordnung getragenen Ordnung der Akkumulation beruht der Zusammenhang, den die frühen Gartenlaubenhefte auf ihre Art stiften. In ihr kann man sich getrost einem Beitrag nach dem anderen in Ruhe widmen mit dem Vertrauen darauf, dass das, was noch kommt, auch dann, wenn die Themen wechseln, wieder ähnlich geformte Weltstücke bieten wird: ‚Das gehört dazu und das hier auch – ebenso wie dieses und dieses!‘ Die kleinen Abweichungen, die hier mit den Fortsetzungseinheiten<sup>123</sup> und mit der Lyrik-Einheit eingebaut sind und die punktuell formale Differenzierungen ins Spiel bringen, stören diesen Zusammenhang noch kaum. Die Fortsetzungseinheiten unterscheiden sich nur durch eine etwas stärkere Hinwendung zu individuellen Lebensläufen von den anderen Beitragseinheiten, die aber auch nicht sonderlich weit, d.h. höchstens auf zwei, drei Folgen, ausgedehnt ist. Auch Untertitel wie „Erzählung nach einer wahren Begebenheit“ oder „Ein Bild aus dem thüringischen Volksleben“<sup>124</sup> bekunden eine solche Ähnlichkeit, die sich zudem in der geographischen Lokalisierung des Erzählten und in der Erzählhaltung insgesamt weiter bestätigt. So fällt ihre kleine Differenz im Nachein-

---

<sup>123</sup> „Ein Mutterherz. Erzählung nach einer wahren Begebenheit. Von Ferdinand Stolle“ (Heft 1, S. 2-4; Heft 2, S. 9-13); „Der Seewicher Pfarr-Kirmestag. Ein Bild aus dem thüringischen Volksleben von Ludwig Storch“ (Heft 9, S. 87-90; Heft 10, S. 97-100; Heft 11, S. 109-112).

<sup>124</sup> Das sind die Untertitel zu „Ein Mutterherz“ (Heft 1-2) und „Der Seewicher Pfarr-Kirmesstag“ (Heft 9-11).

ander der Beitragseinheiten kaum auf. Das gilt für die Lyrikeinheit nicht, ihre formale Differenz ist sogleich visuell im Druckbild erkennbar. Aber auch diese Abweichung ist gedämpft: Sujet, Wortwahl und Sprecherhaltung passen ins Übliche, sie ist im wörtlichen Sinne eingerahmt – an ihrem Anfang von einer Bildeinheit, an ihrem Ende vom nächsten Beitrag – und sie kommt nicht allzu häufig vor.<sup>125</sup>

Unter dem Dach der Ordnung der Akkumulation ergibt sich ein Zusammenhang nicht erst und nicht nur mit konkreten, einzelnen Bedeutungsbeziehungen zwischen den Beitragseinheiten. Die Ähnlichkeit ihrer semantischen Organisation legt verschiedenen Formen des Vergleichens, des wechselseitigen Kommentierens, der Ergänzung zwar keine Steine in den Weg: Im ersten Heft etwa ist ein zusammenfassender Blick auf verschiedene Wechselfälle des menschlichen Lebens möglich,<sup>126</sup> oder, wie im vierten Heft, auf verschiedene Erscheinungen in Natur und menschlicher Gesellschaft.<sup>127</sup> Auch Konkreteres geht, wie zum Beispiel im zweiten Heft, wo von ‚Armut‘ einmal knapp und eher abstrakt anhand einer Einzelfigur erzählt („Ein Mutterherz“) und einmal ausführlich und mit empirischer Zeugenschaft für Londoner Heimweberfamilien erkundet wird („Ein Quartier des Elends und der Arbeit“). Unter die Erzählung gesetzt, sich also direkt mit ihr berührend, wäre es möglich, den London-Beitrag als Ergänzung und ausführliche Konkretisierung und als quasi soziologische Einbettung der nur gestreiften Lebensverhältnisse der armen Mutterfigur zu rezipieren, oder umgekehrt die Erzählung als Einbettung von Armut in die dramatische Ehegeschichte eines wohlhabenden Paares. Im zehnten Heft könnte man die Geschäftigkeit im Inneren eines Bergwerks mit der

---

<sup>125</sup> „Das Volksgericht“ ist der erste Beitrag der Reihe „Album der Poesien“, zu der im 1853er Jahrgang noch zwei weitere gehören. Insgesamt bringt der Jahrgang acht Gedichteinheiten, das sind nicht mehr als fünf Prozent.

<sup>126</sup> D.h. für eine kinderlose Ehe in „Ein Mutterherz“, für einen pensionierten Schulmeister, der sich zur Weihnachtszeit einsam fühlt in „Aus der Menschenheimath“ oder für ein Auswandererschicksal in „Der Deutsche in Amerika“.

<sup>127</sup> D.h. für Vulkane in „Aus der Menschenheimath“, für Zahnhygiene in „Drei Uebel des menschlichen Mundes“ und für die Migrationsprozesse in Amerika in „Der Deutsche in Amerika“ (d.i. der zweite Brief).

des Londoner Stadtverkehrs kontrastieren.<sup>128</sup> „Etwas zum Nachdenken“ (Heft 3, S. 30f.) ließe sich als Komplement des direkt darüber gesetzten Beitrags über Vulkane deuten – hier geht es um das „Menschen-Gemüth“ (ebd., S. 30), dort um die äußere, die unbelebte Natur. Oder man könnte, wie im siebten Heft und gleichfalls mit gutem Recht, Wirkungen der Wasserkraft im großen und im kleinen Maßstab einander gegenüberstellen.<sup>129</sup> Solche Einzelverknüpfungen tragen hier aber nicht die Verantwortung für den übergreifenden Zeitschriftenzusammenhang – sie sind Effekt der akkumulierenden Druckordnung, die über ihren Köpfen operiert und sie allererst ermöglicht, die ihnen die Relevanz eines Wahrscheinlichen verleiht.

Dieses Grundmuster kann punktuell von anders gedruckten anderen Weltzugriffshaltungen unterbrochen werden. So wählen die kleinen Texteinheiten, die in der Rubrik „Blätter und Blüten“ versammelt sind, die Darstellungsgegenstände aus dem Bereich des Neuen und Interessanten, belassen es zumeist bei einer Registratur und brauchen dafür deutlich weniger Worte. Für sie ist eine eigene Rubrik samt einer eigenen Zone reserviert – niemals ist eine dieser Texteinheiten also unter die großen im vorderen Heftteil gemischt. Das wiederum ergibt andere Kontaktformen. Statt einer gemächlichen, vom Umblättern rhythmisierten Aufeinanderfolge, bei der eine Beitragseinheit regelmäßig an ihrem Anfang und an ihrem Ende mit einer anderen in Berührung kommt, sind hier mehrere, zumeist drei bis vier zugleich auf einer Seite neben-, unter- und übereinander zu sehen. Hier ist die im Zeichen einer additiven Wissenserweiterung stehende Ordnung der Akkumulation abgelöst. Mit den Kleinenheiten, deren Semantiken eher berichtend und nachrichtenförmig, immer knapp, d.h. merkmalsarm, zuweilen auch pointiert und anekdotisch gehalten sind, und zudem forciert vom verdichteten Zusammendruck, wird ein kleines Feld angetippter, kontingenter Heterogenität kreierte. Das ‚Es gibt noch etwas!‘ ist

---

<sup>128</sup> „In der Erde“ (Heft 10, S. 101-103); „Lebens- und Verkehrsbilder aus London. In Briefen von einem in London lebenden Deutschen. I.“ (Heft 10, S. 103-107).

<sup>129</sup> „Natürliche Brücke bei Kilkee“ (Heft 7, S. 70f.); „Aus der Menschenheimath [...]. Sechster Brief. Das Wasser“ (Heft 7, S. 71-73).



---

hier gewissermaßen ins Hektischere, Flüchtigere eines ‚Es gibt noch viel Interessantes!‘ getrieben, es befördert das Überfliegen der Seite(n) in vertikaler wie in horizontaler Richtung. So lässt sich auf einen Blick erkennen, dass es Vieles, dass es dieses und jenes gibt. Wie das alles zusammenhängen könnte – eine Frage, die im vorderen Heftteil mit dem Konzept einer ‚Wir‘-Welt durchaus im Hintergrund rumort – ist hier nicht von Bedeutung: Es reicht hier auch einmal völlig aus, dass es neu und interessant ist. Auch zum Hauptteil müssen keine Beziehungen unterhalten werden, und ebenso wenig geben sich diese Kleinstbeiträge als Ausgangsmaterial, als Stoffkerne für den künftigen Ausbau zu umfänglicheren Beitrags-einheiten, wie das in den 1885er Heften dann der Fall sein wird. Vielmehr deutet sich hier bereits ein Bedürfnis nach Abwechslung an, das noch eingehegt ist in eine Zone und erst einmal nur einer Darstellungs- und Druckform überantwortet, die mit den ‚Feuilletons‘ im Printmedienfeld längst vertraut und akzeptiert ist.

#### **4.) Noch etwas unentschlossen Mischungsmöglichkeiten erkunden: 1866, Heft 1-19.**

Dreizehn Jahre später sehen die Gartenlaubenhefte schon ein wenig anders aus (vgl. dazu Abb. 4 und Abb. 5): Zwar nur um ein Weniges größer (mit 22x31cm weiterhin ein Quartformat), sind sie umfangreicher – „wöchentlich 1 1/2 bis 2 Bogen“ heißt es im Titelkopf; bei den hier betrachteten Heften sind das durchweg jeweils sechzehn Seiten. Legt man den Maximalumfang der frühen Hefte zugrunde (zwölf Seiten), der ja auch unterboten werden konnte, stehen hier mindestens zwei Doppelseiten mehr Platz zur Verfügung – so viel also, wie dann auch noch in den 1885er Heften. Es werden zwar mehr Elemente gedruckt (v.a. Textspalten und diverse Schlusslinien), aber nicht auch deutlich mehr Einheiten aus ihnen gebildet. Das ausgewogene Spektrum zwischen elf und dreizehn (weniger oder mehr kommen nur vereinzelt vor) entspricht in etwa der Einheitenzahl der Zwölf-Seiten-Hefte des 1853er Jahrgangs. Verbraucht wird der zusätzlich zur Verfügung stehende Platz für umfangreichere Einheiten: Bei den (Text-)Beitragseinheiten zeichnet sich außerhalb der „Blätter und Blüten“ zwar auch ein ähnliches Mittelfeld mit drei bis fünf Spalten ab, aber davon wird häufiger in Richtung acht bis zehn Spalten abgewichen. Letzteres wiederum gilt fast ausschließlich für Fortsetzungseinheiten, die inzwischen regelmäßiger Bestandteil der Hefte sind.

Deutlich mehr Platz aber erhalten die Bildeinheiten, deren Zahl sich hier bei zwei pro Heft eingependelt hat: Meistens belegen sie fast eine, häufig aber auch die ganze Seite, einmal sogar eine Doppelseite; die spaltenbreiten Kleinstbilder kommen dagegen nur noch sehr selten vor. Darüber hinaus sind die (Text-)Beitragseinheiten jetzt häufiger über mehrere Seiten gestreckt, so dass man zwei- oder gar dreimal umblättern muss, um an ihr Ende zu kommen. Dabei ergeben sich häufiger als in den ersten Heften auch lose Enden, quasi herrenlose Textflächen, bei denen die Rückbindung an einen Beitragstitel vor allem wegen der Ablenkung der Lese-Blätter-Bewegung durch Bildeinheiten schon ein wenig verloren zu gehen scheint. Was die Kontaktzahlen und -formen betrifft, so gibt es auf der Titelseite und auf den Doppelseiten weiterhin am häufig-

sten zwischen einer und drei verschiedenen Zusammenhangsstufen zusammen zu sehen; Überschreitungen sind, zumeist in den „Blättern und Blüten“, möglich, aber immer noch sehr selten. Deutlich bevorzugt ist – und das schon auf der Titelseite – die Zweierkonstellation. Bei der Zahl der direkten Kontakte, die eine Einheit über ihren Druckverlauf im Heft mit anderem unterhält, ist es gleichfalls nur zu minimalen Verschiebungen gekommen: Das Mittelfeld hat sich in einem kleineren Spektrum zwischen zwei und drei bei den (Text-)Beitragseinheiten und bei eins bis zwei bei den Bildeinheiten eingependelt, mit einer Tendenz zur Bevorzugung der jeweils höheren Frequenz.

Ein größerer Heftumfang, ein höherer und regelmäßiger Anteil größerer (Text-)Beitrags- und Bildeinheiten, eine leichte Spreizung der (Text-)Beitragseinheiten, ein leicht unruhigeres Druckbild, die beständige Präsenz von Fortsetzungseinheiten und weiterhin moderate, aber stabilere Kontaktfrequenzen – das sind die greifbaren Veränderungen, die die 1866er Hefte gegenüber denen von 1853 kennzeichnen. Sonderlich spektakulär erscheint das – auch wörtlich genommen beim Durchblättern der Hefte – nicht. Trotzdem haben auch diese geringen Modifikationen ihre Wirkungen; mit ihnen ist, und zwar zeitschriftengemäß: ganz allmählich und eher unauffällig, doch auch eine erste Umorganisation der Druckordnung in Gang gesetzt. Getragen ist dieser Prozess hauptsächlich von der Größe und von der Art und Weise der Platzierung der Bildeinheiten. Zwar ist deren Anzahl nicht sonderlich gestiegen, und bis auf eine Ausnahme handelt es sich weiterhin um Bildeinheiten, die in einem engen thematischen Bezug zu einer Texteinheit stehen und zusammen mit ihr eine Beitragseinheit bilden. Aber sie sind, wie gesagt, doch deutlich größer und unterbrechen in dieser Größe die zweispaltige Textordnung, die auch in den 1866er Heften die Grundstruktur der Heftseiten bildet, in auffälligerer, nachdrücklicherer Weise. Dabei sind auch die kleineren von ihnen nicht mehr dem zweispaltigen Schriftsatz eingepasst, sondern fast durchweg seitenzentriert platziert, so dass sie über die symmetrische Zweiteilung hinwegra-

gen.<sup>130</sup> Auch wenn die Bildeinheiten (bis auf eine Ausnahme) weiterhin durchweg mit Textelementen oder auch ganzen Texteinheiten zusammen zu sehen sind, drängen sie sich doch anders in und zwischen sie, hat sich in diesen, immer noch eher raren Berührungszonen das Verhältnis zwischen Text- und Bildflächen verändert.

Berücksichtigt man dann noch die Einheitensemantiken und schaut auch noch genauer auf das Kleingedruckte, die Bilduntertitelungen, zeigen sich weitere Verschiebungen: Thematisch zusammengehörige Beitragsteile sind in einigen Fällen anders platziert: nicht mehr mit direktem Kontakt untereinander, sondern in größerer Entfernung voneinander und mit anderem dazwischen. Im zweiten Heft etwa ist von den drei Abbildungen, die, so zeigen es die Untertitel an, zum Beitrag „Ein ungarisches Reiterleben“ gehören, nur eine zusammen mit dem Text unter dem gemeinsamen Titel gedruckt (Heft 2, S. 29), die beiden anderen sind anderswohin verteilt: Sie stehen vier Seiten davor im Textfeld des Beitrags „Eine vergessne Freundin Schiller’s“ (Heft 2, S. 23-26, Abb. S. 25) und eine Seite davor im Textfeld des Beitrags „Die Mutter Gottes. Ein Beitrag zur geheimen Geschichte der französischen Revolution“ (Heft 2, S. 26-28, Abb. S. 28). Ein solches Vorher-Zeigen wird zunehmend regelmäßiger, ab dem neunten Heft etwa sind Abbildungen wie zum Beispiel ein Porträt Buonaventura Genellis (Heft 9, S. 133), eine Jagdszene („Hangen und bängen in schwebender Pein“. Originalzeichnung von Otto Eberlein; Heft 11, S. 165), eine touristische Szene („In den Katakomben Roms. Nach der Natur aufgenommen von Blaschnik in Rom“; Heft 13, S. 197) oder eine Szene mit einem Kaffee trinkenden Schimpansen („Molly im Kaffeehaus. Nach der Natur gezeichnet von H. Leutemann“; Heft 15, S. 229) vorgezogen in die jeweiligen Folgen der Fortsetzungserzählung „Goldelse. Von E. Marlitt“. Die Texteinheiten, zu denen sie semantisch gehören, folgen ein bis zwei Seiten darauf, also erst, wenn man einmal umgeblättert hat. In diesen Fällen ist die tendenziell (text-)homogene, vor allem aber kompakt gedruckte Einheit ‚Beitrag‘ der frühen

---

<sup>130</sup> Z.B. die ca. 20 Zeilen hohe und noch nicht einmal spaltenbreite Abbildung „Das Gebiß der Kreuzotter“ im Beitrag „Eine unheimliche Schönheit. Von Hermann Dorner“ (Heft 10, S. 155-157, Abb. S. 157).

Hefte aufgegeben. Dies – dass die beitragsorientierte Platzierungsordnung ab und an aufgegeben und Text- und Bildeinheiten nach anderen Kalkülen über die Heftseiten verteilt sind – ist die auffälligste Veränderung der 1866er gegenüber den 1853er Heften. Auch wenn das erst noch nur punktuell und unregelmäßig vorkommt, ist der Eindruck des Gleichförmigen, der Eindruck des geordneten, Seite für Seite sich entfaltenden Nacheinander, der in den frühen Heften wesentlich von den kompakt gedruckten Beitragseinheiten getragen wurde, immer wieder einmal unterbrochen.

Für Verschiebungen sorgen außerdem auch die nunmehr regelmäßig in die Hefte eingebauten Fortsetzungseinheiten; es gibt pro Heft mindestens eine, häufig auch zwei, wobei neben einer Langserie zugleich auch noch eine kürzere geführt wird.<sup>131</sup> In den hier betrachteten Heften sind das Eugenie Marlitts Roman „Goldelse“ mit insgesamt 18 Folgen (Heft 1-4, Heft 6-19), „Das Thurmzimmer. Geistergeschichte aus Herder's Leben. Von Levin Schücking“ (Heft 5-9) und „Bismarck an Uhden. Kleine Skizze aus großer Zeit. Von G. Dohm“ (Heft 14-16, Heft 18-19) mit jeweils fünf und „Die Mutter Gottes. Ein Beitrag zur geheimen Geschichte der französischen Revolution“ (Heft 1-2), ein „Ein Pariser Kind. Zur Charakteristik der Pariser Frauen“ (Heft 4-5) und „Die socialen Folgen der Arbeitstheilung. Vortrag gehalten im Saale des großen Handwerkervereins zu Berlin von Schulze-Delitzsch“ (Heft 12-13) mit jeweils zwei Folgen. Mit ihnen kommen nun andere Formen der Textorganisation in die Hefte: einerseits und auf die Länge gesehen ein größerer Merkmalsreichtum, der zu seiner Entfaltung wesentlich mehr Platz braucht als ein durchschnittlicher abgeschlossener Heftbeitrag, und andererseits, mit Bezug auf die jeweiligen Einzelfolgen, nicht zum Abschluss Geführtes, noch nicht Fertiges und – wenn *cliff hanger* zum Einsatz kommen – spannungsvoll Unterbrochenes.

Schon mit diesen ersten Beobachtungen ist klar, dass die *Gartenlaube* in den 1866er Heften nicht einfach nur andere ‚Inhalte‘ in sich aufnimmt – größere Abbildungen und Fortsetzungsserien –,

---

<sup>131</sup> Die Zahl an Fortsetzungsfolgen pro Heft nimmt ab den 1860er Jahren zu. Vgl. zu dieser Entwicklung das Unterkapitel „Entwicklungsstufen des Seriellen im fiktionalen Bereich“ in Stockinger (2018), An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 142-145.

sondern dass sich hier viel gravierendere Veränderungen vollziehen: Mit der andersartigen Verteilung von Text- und Bildeinheiten auf den Seitenflächen, der stärkeren Spreizung der Beitragseinheiten und mit dem Einbau unterschiedlich organisierter Texteinheiten bekommt die Ordnung der Akkumulation, die sich auf kompakte, übersichtliche und einander ähnliche Beitragseinheiten stützte, allmählich Risse. Die *Gartenlaube* beginnt offenbar, die Formen des Zusammendrucks zu verändern. Das und die format-spezifischen Entscheidungen, die damit getroffen werden, gilt es im Folgenden genauer zu erkunden. Bei einem nur moderat veränderten Themenspektrum beginnt die Druckordnung deutlicher im Zeichen der einzelnen Text- und Bildeinheiten und damit im Zeichen der Differenz von Darstellungsformen zu stehen; im Gegenzug verlieren die Beitragseinheiten etwas von ihrer Bedeutung.

Mustert man nun zunächst die Texteinheiten genauer durch, so zeigt sich, dass das für die 1853er Hefte so wichtige Konzept eines kollektiven Erfahrungsobjekts an Plausibilität verloren hat. Um noch einmal daran zu erinnern: Hier waren mehrere Dimensionen (Objekterfassung, individuelle Erfahrung, Kommunikation und protosystematische Objekteinbettung) in jeder Beitragseinheit zuverlässig und in nur kleineren Varianten miteinander verknüpft, so dass ihre Verbindung unauflösbar und somit auch selbstverständlich, quasi alternativlos erschien und so dass sich die Beitragseinheiten allesamt einander ähnelten. Das weicht in den 1866er Heften einer anderen Art der Koordination, mit der diese Kompaktheit aufgebrochen ist und die auf die Auskopplung, Kombination, Spezialisierung und Verteilung verschiedener solcher Zugriffe setzt. Motor für diese Umstellungen scheint das Nachlassen der Wahrheits- bzw. Sinnträchtigkeit konkret individueller Welterfahrung zu sein. Deutlich erkennen lassen das einige der Texteinheiten, die abstrakter gehaltene Überlegungen in sich aufnehmen. Mit ihnen ist signalisiert, dass das gemeinsame Vor-Ort-Sein, dass der direkte Kontakt mit den Objekten bzw. der persönliche Austausch mit Wissensträgern nicht mehr so recht zu überzeugen vermögen, dass es noch weiteres, von solchen konkreten Platzierungen, von solch zurechenbaren Kommunikationen unabhängiges und von anderswoher stammendes Wissen braucht, um Relevantes und Sinnträchtiges

über die Welt zu sagen. Punktuell war ein solches Defizit ja auch schon in den 1853er Heften angedeutet, und zwar in einigen der gemischten Beitragseinheiten, die diese Lücke mit schematischen, abstrakt gehaltenen kleinen Bildeinheiten auffüllten.

Ein Blick auf das Gesamt der Texteinheiten zeigt dann, dass diese Übernahme abstrakter(er) Dimensionen keine bloße Erweiterung ist, mit der das textförmige kollektive Erfahrungsobjekt nun einfach noch mit einem weiteren Aspekt angereichert wird, ansonsten aber intakt bleibt. Denn die dicht verfügten Redehaltungen sind jetzt freigesetzt für eine neue Dynamik zwischen vielfältigeren Texteinheiten. (Kleinere) Differenzen entstehen nicht mehr wie noch in den 1853er Heften nur mit internen Akzentverschiebungen, sondern (größere) aus variablen Verknüpfungen. Hier können die alten Zugriffe selektiv untereinander oder auch mit neuen verbunden werden, dabei lassen sie sich aber auch selbst noch einmal modifizieren oder sogar isolieren und ausbauen und in neue Richtungen hin weiterentwickeln. So verselbständigt sich etwa die quasi objektive Haltung, die in den Texteinheiten der 1853er Hefte immer nur passagenweise eine Rolle spielte, so dass jetzt ganze Beiträge von einer neutralen bis objektiven Sprecherhaltung geprägt sind. Das gilt hauptsächlich für die heil- und naturkundlichen Beiträge und solche, die über technische oder sonstige Errungenschaften berichten, wie zum Beispiel „Ein Denkmal deutscher Eintracht in der Fremde“ (Heft 5, S. 76-78), die „Bilder aus dem Thiergarten“ (Heft 7, S. 101f.), „Die Wasserleitung der Stadt Leipzig. Von Wilhelm Hamm“ (Heft 6, S. 92-95) oder die „Aerztliche Strafpredigt für Mütter mit Töchtern. I. Die weibliche Schönheit im Werden“ (Heft 14, S. 214f.). Zudem wird ein ganzes Spektrum an Kombinationen der alten Grundhaltung mit subjektiveren und den Phänomenen näher tretenden Perspektiven ausgelotet: mit engagierten, emphatischen und wertenden Sprechinstanzen oder mit solchen, die sich mal mehr, mal weniger deutlich in quasi externer Fokalisierung in die referierten Welten hineinprojizieren, wobei sie sich ab und an dann auch als ein ‚Ich‘ zu erkennen geben.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Heterodiegetische Emphase und homodiegetische Aufzeichnung in externer Fokalisierung wechseln sich zum Beispiel ab in „Nachtelend in London“ (Heft 14, S. 218-221). Der Beitrag beginnt mit Exklamationen („Schutzlos in

Zahlreich hinzugenommen werden zudem Zitationsverfahren, die in den 1853er Heften nur in rudimentärer Form in den „Blättern und Blüten“ dort präsent waren, wo es um Neues und Interessantes ging. In den 1866er Heften werden sie – modifiziert und deutlich ausgebaut – auch außerhalb dieser Sonderzone im ganzen Heft relevant. Beitragsteile oder fast ganze Beiträge stammen, wie etwa bei „Die Prophezeiung des Jaques Cazotte. Von Alfred Meißner“ (Heft 13, S. 200-203), „Beim kronenlosen König von Italien“ (Heft 2, S. 32, Rubrik „Blätter und Blüten“) oder in „Der weiße Schrecken. Von Johannes Scherr“ (Heft 18, S. 280-284) aus zweiter Hand; die Fortsetzungseinheiten von „Bismarck an Uhden“ zitieren, nach einer einführenden Einleitung in der ersten Folge, sogar durchweg ausschließlich Briefpassagen. Die Sprechinstanzen geben hier nicht mehr eine selbst vernommene mündliche Rede wieder, sie bieten bereits Verschriftlichtes, zumeist bereits Gedrucktes an. Dessen Glaubwürdigkeit wird zwar weiterhin an jeweils selbst gemachte Erfahrungen gebunden: „Als eine der merkwürdigsten und bestbeglaubigsten [Prophezeiungen, MP] erscheint mir die des Jaques Cazotte\* (\*V. Laharpe (des Augenzeugen) Olmo d. Jacq. Cazotte p. XXI [...]),“ heißt es nach einigen kurzen, allgemeinen Bemerkungen über Prophezeiungen zu Beginn von „Die Prophezeiung des Jaques Cazotte“ (Heft 13, S. 200); für den „kronenlosen König von Italien“ wird von der Redaktion darauf verwiesen, dass die „nachstehenden Mittheilungen [...] im Auszuge den noch nicht allgemein veröffentlichten Aufzeichnungen eines Schotten Namens Mac Tear, eines persönlichen Freundes Garibaldi's entnommen [sind]“ (Heft 2, S. 32) und in „Der weiße Schrecken“ „[h]ören wir zunächst einen Augenzeugen ab, Charles Nodier, welcher in seinen ‚Souvenirs de la

---

London! Hülflos in London! Obdachlos in London!“ (S. 218)), schließt daran nüchtern gehaltene allgemeine Betrachtungen über soziales Elend und Londoner Institutionen der Wohltätigkeit an und beginnt dann mit der ausführlichen Beschreibung der abendlichen und nächtlichen Armenbetreuung aus der Position eines zuschauenden und zuhörenden Zeugen, der ab und an wiederum zum betroffenen Subjekt wird, um am Ende das Beobachtete in weltanschauliche Dimensionen einzubetten („Und in all' den Sälen wird es ganz still, die Schuldbeladenen schlafen neben den Unschuldigen, die Verbrecher neben dem menschlichen Wesen, das noch nicht untergehen will. Wer bucht die Träume?“ (S. 221))



révolution‘ (6. éd. I, 111 seq.) aus eigener Erfahrung geschildert hat, in was für Erscheinungen der weiße Schrecken in seiner Gestaltung als elegante Pariser Mode zu Tage trat.“ (Heft 18, S. 281) Die unmittelbare Erfahrungszeugenschaft, das Vor-Ort-Sein als ein zuverlässiges Kriterium für die Wahrheitsträchtigkeit des jeweils Dargelegten ist in diesen Beiträgen nunmehr eine medial vermittelte. In ähnlicher Weise ist dann auch die Kommunikation zwischen Redaktion, Beiträger\*innen und Leser\*innen aus der pseudokonkreten Intimität der frühen Hefte herausgeführt und stärker an verschiedenen Regularien des Mediums orientiert: In den floskelhaften Anreden erscheinen die Leser\*innen nun als eher abstrakter Typus, und der Abdruck von Artikeln wird nicht als In-Gang-Halten von (Brief-)Gesprächen motiviert, sondern im Rekurs auf ein allgemeineres Interessantsein oder, noch deutlicher mit zeitschriftenspezifischen Gepflogenheiten im Hintergrund, im Rekurs auf die eigenen Publikationsrhythmen, mit Verweisen auf früher erschienene oder künftig zu erwartende Beiträge und im Rekurs auf das zeitgenössische Printmedienfeld mit der Korrektur von Falschmeldungen oder falschen Einstellungen.<sup>133</sup>

Die Fortsetzungseinheiten schließlich konzentrieren sich auf den Aspekt des Individuellen und erschließen ihm neue Bereiche. Mit ihren dargestellten Welten bringen sie dafür einen gegenüber den abgeschlossenen Beiträgen größeren, Heft für Heft akkumulierten Merkmalsreichtum ins Spiel: ausgedehntere, von Handlungssequenzen strukturierte Zeitläufe, vielfältigeres Personal, das

---

<sup>133</sup> Wie zum Beispiel für den Abdruck einer Anekdote aus Heinrich Heines Leben: „Wir theilen diese interessante Scene als Vorläufer aus den ‚Erinnerungen an meinen Bruder Heinrich Heine. Von Staatsrath Maximilian von Heine‘ mit, deren Veröffentlichung die Gartenlaube demnächst beginnen wird. D. Red.“ (Eintrag „Onkel und Neffe“ in der Rubrik „Blätter und Blüten“, Heft 1, S. 16). – Die falschen Ansichten, die korrigiert werden sollen, sind in diesen Beiträgen also nicht einfach in der Welt, sondern in Zeitschriften gedruckt. Die Auseinandersetzungen verankern sich so zumindest für die angegriffene Seite im Printmedienfeld. Vgl. dazu zum Beispiel den Beitrag „Bilder aus dem Thiergarten. Von A. C. Brehm. Nr. 7 Molli. Mit Abbildung“ (Heft 15, S. 230-232): „Vor geraumer Zeit sind mir unter Kreuzband mehrere Bogen aus einer nicht näher bezeichneten Zeitschrift zugegangen, welche sich die Aufgabe stellen, die Annahme einer ‚Thierseele‘ als Irrthum zu verwerfen. [...]“ (S. 231)

kleinteilig, vor allem in ausführlichen Gesprächen miteinander interagiert. In rudimentärer Form galt das auch schon für die kleinen Fortsetzungserzählungen in den 1853er Heften, jetzt ist das deutlich ausgebaut und schlägt sich bereits in der Titelgebung nieder: „Goldelse“, „Bismarck an Uhden“, „Geistergeschichte aus Herder's Leben“. Diese Ausrichtung ist auch schon in den Einzelfolgen, also heftweise, erkennbar, häufig sogar schon im Druckbild, wenn über große Passagen hinweg Figurengespräche im dramatischen Modus mit Zeilen- bzw. Absatzwechselln wiedergegeben werden, wie zum Beispiel besonders auffällig in der vierten und siebten Folge von „Goldelse“ (Heft 5, S. 66; Heft 8, S. 116) oder in der zweiten Folge von „Das Thurmzimmer“ (Heft 6, S. 103).

So lässt sich fürs Erste festhalten, dass zwischen 1853 und 1866 eine Diversifikation der Texteinheiten stattgefunden hat. Und es zeigt sich nun auch deutlicher, was oben schon knapp angedeutet wurde: dass mit dieser Diversifizierung Verschiebungen und kleinere Spezialisierungen und Aufgabenverteilungen in Gang gesetzt sind. Die Fortsetzungseinheiten etwa übernehmen die Kleinstszenen, die in nahezu allen Beiträgen der 1853er Gartenlaube von zentraler Bedeutung für die Modellierung kommunikativ-anschaulicher Erfahrungsobjekte waren. Diese Kleinstszenen stehen hier nun fast für sich im Fokus und werden in großem Umfang ausgebaut, um aus ihnen Narrationen zu generieren. Hier strukturieren sie dann großflächig angelegte Handlungsverläufe mit und tragen Wesentliches zum Erzählen von Lebens- und Bildungsgeschichten bei. Damit rücken sie auch in die Sphäre der Fiktion bzw. in ihre Nähe. In den hier untersuchten Heften ist bereits das ganze mögliche Spektrum für eine solche Prosa ausgebreitet: am stärksten ausgeprägt in „Goldelse“ mit nur noch vage gehaltener Realitätsreferenz (Thüringen als Haupthandlungsraum) und mit ausgebauten Figurennensichten, im Zwischenbereich historischen Erzählens „Das Thurmzimmer“ mit historisch belegten, aber fiktional ausgestalteten Figuren und Handlungsschauplätzen, und mit „Bismarck an Uhden“ als Kompilation aus von historischen Personen verfassten Briefpassagen, die nur knapp von einer Erzählstimme zu einer Geschehensfolge zusammengefügt werden.

Ein Vorausblick auf die 1885er Hefte lässt darüber hinaus auch erkennen, dass sich hier schon Ansätze zu einer später noch weitergehenden Profilierung zeigen, dass hier ein Prozess in Gang gesetzt ist, der später zur Ausbildung von gut unterscheidbaren gartenlaubenspezifischen Gattungen führt. Die ausführliche Fokussierung von Individuellem wird zunehmend der ausführlichen Narration überantwortet, die dann mit Gattungsbezeichnungen explizit, im Verzicht auf konkrete Realitätsreferenzen implizit als literarische ausgewiesen ist und nach entsprechenden Gattungsmustern in verschiedenen Themen und Formen ausgestaltet wird. Eine Abweichung ist dann zwar an den kleingedruckten Zusätzen zu den Beitragstiteln (einfache Nummerierungen, die Angabe „Fortsetzung“ bzw. „Schluß“) und an dem Verweis „Fortsetzung folgt“ am Beitragsende erkennbar. Zugleich ist aber auch für Übergänglichkeit im Verhältnis zu den abgeschlossenen Texteinheiten gesorgt. Umfang und Platzierung sind ähnlich gestaltet, und beim Sprachmaterial und seiner Organisation gibt es immer wieder Überschneidungen: Szenische Elemente und Mininarrationen spielen auch in den anderen Textsorten eine Rolle, der Wortschatz der Erzählungen zeigt keine auffälligen Abweichungen; zudem verzichten sie in ihrer mimetischen Grundhaltung auf ausgestellte Artifizialität in der Gestaltung. In den Schluss von „Goldelse“ wandert schließlich sogar eine der abhandlungstypischen Vor-Ort-Inszenierungen mit direkter Leser\*innenanrede ein, mit der man sich gemeinsam in die fiktionale Welt hineinprojiziert:

„Will der Leser einen Zeitraum von zwei Jahren überspringen und an unserer Hand noch einmal die Gnadecker Ruinen betreten, so führen wir ihn auf den Windungen einer breiten, schönen Fahrstraße den Berg hinauf vor das Schloßthor [...]. Wir erinnern uns des einsamen Wasserbeckens inmitten des Hofes, [...] das seit vielen, vielen Jahren vergebens auf die silberhellen Fluthen hofft, die sein Rund füllen sollen. Mit diesen Vorstellungen läuten wir. [...] Wir biegen ein in einen der Kieswege, die das Rasenrund umschließen, wandeln zwischen geschmackvoll angelegten, freilich noch schwach entwickelten Boskets und weiden unsere Augen an blühenden Sträuchern und augenscheinlich

---

zärtlich gepflegten Blumenbeeten, die buntfarbig auf dem Rasen liegen.“ (Heft 19, S. 291f.)

Solche Schnittmengenähnlichkeiten prägen die Gruppe der abgeschlossenen Texteinheiten in noch stärkerem Maße. Sie unterscheiden sich eher nur der Tendenz nach – je nachdem, welche der oben ausgemachten verschiedenen Sprecherhaltungen dominieren und mit welchen und wie vielen anderen sie dann jeweils kombiniert sind, alles in mal etwas größerem, mal etwas kleinerem Umfang. Weitergehende Spezialisierungen, in der zum Beispiel bestimmte Darstellungsobjekte bevorzugt oder gar ausschließlich mit einer von ihnen erfasst werden, lassen sich wiederum nur der Tendenz nach erkennen: Technische Errungenschaften, Heil-, und zuweilen auch Naturkundliches zeigt deutlichere Affinität zu objektiv-neutralen Sprecherhaltungen, Ortserkundungen und Reiseberichte mischen häufiger verschiedene, und aus Quellen wird ausführlicher in Beiträgen über historische Persönlichkeiten zitiert. Umfang und Platzierung spielen für solche leichten Differenzierungen keine Rolle, d.h. die Bedeutungsorganisation dieser Texteinheiten basiert auf ungefähr ähnlichen Wortmengen und sie hat keinen speziellen Platz.

Auch bei den Bildeinheiten sind Verschiebungen zu beobachten. Das gilt zunächst für die Darstellungsgegenstände: Nur noch ein kleiner Teil von ihnen zeigt die 1853 bevorzugten Sujets: Porträts, in Landschaften eingebettete (architektonische) Sehenswürdigkeiten und ethnographisch interessierte Figurendarstellungen. Zudem sind die lexikonartigen schematischen Zeichnungen, die in den frühen Heften den natur- und heilkundlichen Beiträgen eingefügt waren und die das Spektrum an Bildformen deutlich prägten, auf ein Minimum reduziert. Jetzt liegt der Fokus vor allem auf szenischen Ausgestaltungen unterschiedlicher Bereiche (Literatur- und Kulturgeschichte, Tierkunde, Jagd) und auf kombinierten Zusammenschauen (z.B. von verschiedenen Stationen einer Biographie oder von verschiedenen Ansichten technischer Architektur oder von Fabrikgeländen). Wichtig dabei ist, dass sich mit dem Umfang der Bildeinheiten auch die Formen der Bildorganisation verändert haben.

Der Tonholzstich beginnt zu dominieren,<sup>134</sup> weicher verlaufende Konturen, subtiler gehaltene Hell-Dunkel-Kontraste, feiner geführte Graustufungen gewinnen als Gestaltungselemente auf den größeren Flächen an Bedeutung. In den 1866er Gartenlaubenheften werden diese malerischen Effekte auf eine spezifische Weise ausgestaltet und in die Bildeinheiten eingebaut: So dienen sie der Hervorhebung verschiedener Dimensionen von Körperlichkeit, wie u.a. in „Elephantentoilette“, wo die Massigkeit des Tieres durch Beleuchtung und Schattenwürfe hervorgehoben ist.<sup>135</sup> Porträts präsentieren in der sorgfältigen Ausarbeitung von Details, etwa von Bart- und Haartracht, plastischere, individueller wirkende Gesichter.<sup>136</sup>

Solches Plastischmachen dient darüber hinaus auch der gezielten Fokussierung: Bildausschnitte, auf die es besonders ankommen soll, sind mit feinerer Stichelarbeit sorgfältiger ausgearbeitet, die Bildränder dagegen nur knapp, d.h. in flüchtigen Strichen, angedeutet.<sup>137</sup> Zudem werden so auch mächtige Raumtiefen vor allem von repräsentativen Gebäuden präsentiert und architektonische Gliederungselemente (Säulen, Wandleisten, Deckenkonstruktionen) in betont zentralperspektivischer Manier zueinander in Beziehung gesetzt.<sup>138</sup> Aber auch Landschaften können so einen plastischen Pathos-Anstrich erhalten, wie etwa „In der Gletscherwelt des Montblanc“, wo es ineinander übergehende Bergketten zu sehen gibt, die in unterschiedlichen Graustufen verwoben und voneinander abgegrenzt und mit allmählichem Hellerwerden auch noch nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund strukturiert sind.

---

<sup>134</sup> Vgl. dazu das Kapitel „Der Tonholzstich als arbeitsökonomische Stichmanier“ in Hanebutt-Benz (1984), Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, Sp. 947-954.

<sup>135</sup> „In der Gletscherwelt des Montblanc. Nach einer photographischen Aufnahme im Besitz des Herrn Rudolf Bunge in Köthen“ (Heft 9, S. 141); „Elephantentoilette. Nach der Natur gezeichnet von H. Leutemann“ (Heft 2, S. 21).

<sup>136</sup> So besonders deutlich bei „Buonaventura Genelli“ (Heft 9, S. 133).

<sup>137</sup> Z.B. „Italienische Arbeiter an der Brennerbahn“ (Heft 1, S. 13) oder „Tiroler Wildhäuerinnen“ (Heft 16, S. 252)

<sup>138</sup> So besonders deutlich bei „Die Zahlhalle der Londoner Bank. Nach der Natur gezeichnet von Dammann in London“ (Heft 16, S. 245).

Darüber hinaus sind bestimmte kompositorische Gestaltungsformen entwickelt bzw. ausgebaut, die bedeutungsträchtige Szenen hervorkehren – ‚fruchtbare Augenblicke‘ – samt Dynamik, Dramatik und Symbolik. So in „Graf Guido von Flandern mit seiner Tochter im Kerker“ mit starken Schwarz-Weiß-Kontrasten, die die ins Bildzentrum gerückte Figurengruppe prägen, wobei die Unschuld der Tochter und die Rachedenken des Vaters über die Kleidung der Beiden symbolisiert sind und ein Lichtstrahl, der von schräg oben durchs Kerkerfenster auf die geballte Faust des Vaters fällt, unterdrückte Emotionalität entdeckt.<sup>139</sup> Oder bei „Schiller besucht Schubart im Kerker“, wo zwei sich kreuzende Diagonalen – die eine erstellt mit den ausgestreckten Armen von Schubart und Schiller, die andere über den Lichteinfall – die Interaktion der beiden Figuren hervorheben und zugleich mit ihren unterschiedlichen Lebenssituationen (der eine im Licht, der andere im Dunkel) verknüpfen.<sup>140</sup> Einige Bilder treiben das noch ein Stück weiter und fokussieren, wie in der kleinen Reihe aus drei Abbildungen zu „Graf Sándor“ (d.i. Móric Sándor, 1805-1878) Reiterkunststücken, Momente extrem beschleunigter Bewegung und stark verdrehte oder gestreckte Menschen- und Tierkörper: Sie zeigen Pferd und Reiter im fliegenden Galopp, einen Abhang herabgaloppierend und stürzend.<sup>141</sup> Ähnliches gilt für die Darstellung eines kleinen Jagdunfalls, die an einer halbschrägen Diagonale ausgerichtet ist, so dass ihre Mitte – die der Länge nach ausgestreckte Figur des Jägers, der in größter Anstrengung seinen Hund zu retten versucht – im Bildzentrum liegt;<sup>142</sup> oder, in einer fast vertikal geführten Bewegung von oben nach unten, mit zwei Männern mit einem Pferd in der Mitte, deren

---

<sup>139</sup> „Graf Guido von Flandern mit seiner Tochter im Kerker. Nach einem Originalgemälde von G. Laves in Hannover“ (Heft 6, S. 85).

<sup>140</sup> „Schiller besucht Schubart“ (Heft 8, S. 117).

<sup>141</sup> „Sandor’s unfreiwilliger Rittin [!] den Steinbruch bei Bia“, „Sandor mit Tartar auf dem Eise der Donau“, „Sandor’s Sturz mit Tartar“ (Heft 2, S. 25, S. 28, S. 29).

<sup>142</sup> „Hangen und Bangen in schwebender Pein“. Originalzeichnung von Otto Eberlein“ (Heft 11, S. 165).

Körper in der Rutschbewegung unnatürliche Positionen einnehmen.<sup>143</sup>

Zuweilen ist auch eine deutlichere Orientierung an der Staffelmalerei zu erkennen, an Darstellungsgegenständen, Betrachterhaltungen und Kompositionstechniken vor allem der Genremalerei. Die „[n]ach der Natur gezeichnet[en]“ „italienische[n] Arbeiter an der Brennerbahn“ (Heft 1, S. 13) oder die „Tiroler Wildhauerinnen“ (Heft 16, S. 252) stellen in der Art, wie die Figuren gruppiert, wie Kleidung und Gerätschaften ausgearbeitet sind und in der leichten Überzeichnung der Physiognomien eher Charaktertypen als konkrete Individuen dar. Gilt diese Adaption hier nur für fokussierte Passagen, während die Hintergründe verwischt und nur flüchtig gestrichelt bleiben, sind „Die Waldbuße“ (Heft 14, S. 213) und „Vor der Haustür“ (Heft 15, S. 236) durchgezeichnete, durchgestaltete Bildeinheiten. Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind gleichermaßen sorgfältig für die Etablierung einer ‚realen‘ Welt ausgearbeitet, im Zentrum sind die Figuren platziert und auf eine Weise in einem Handlungsmoment festgehalten, die eine kleine Narration anschließbar macht: der gerade umgefallene Korb und die verstreuten Holzstücke und der Notizbuch und Stift zückende Förster in „Waldbuße“; in „Vor der Thür“ die Körperhaltungen und Gesten der beiden kleinsten Kinder und der wie gerade eben abgestellte Marktkorb, aus dem ein Kohlblatt herausgefallen ist. Dabei strahlen beide Bilder eine gedämpfte Heiterkeit aus – in „Waldbuße“ etwa hat das Menschenpaar mit dem Hund und, auf einem Baum im rechten Hintergrund, einem Eichhörnchen zwei neugierige und harmlose Zuschauer. Dazu kommt das bis in den Hintergrund verteilte, durch die dicht gewachsenen Bäume dringende Licht, das der Szene eine auch metaphorisch zu verstehende Helligkeit verleiht.

Einige Bildeinheiten bieten zudem neue Formen für die Darstellung von Übersichten bzw. für Zusammenschauen an und entwickeln dafür Verfahren bildlich-flächiger Organisation. Verschiedene Weltausschnitte und Betrachterpositionen werden miteinander kombiniert; und auch dafür werden unterschiedliche Formen des Arrangierens vorgeschlagen. In übergänglicher, quasi-mimeti-

---

<sup>143</sup> „Eine Rutschpartie in den Alpen. Originalzeichnung von Rittmeyer“ (Heft 12, S. 188).

scher Form geschieht das in der Übersicht über das Fabrikgelände der „Maschinenanstalt von Richard Hartmann“:<sup>144</sup> Sonnenbeschienene und leicht im Schatten liegende Flächen suggerieren hier einen realen Aufnahmepunkt. Dieser ‚Malerei-Realismus‘ greift aber nicht so ganz konsequent auf die Gestaltung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund durch. Die Gebäude im Hintergrund sind mit derselben Konturenexaktheit gezeichnet wie die größer gehaltenen im Vordergrund. Das entspricht zwar durchaus zentralperspektivisch regulierten Darstellungskonventionen, zusammen mit den dazu gegebenen Bildunterschriften, die exakt positioniert Areale und Gebäude bezeichnen, bewegt sich die Abbildung so aber doch schon ganz leicht in Richtung einer zusammengesetzten technischen Zeichnung, die ganz vage auch Anleihen nimmt bei photographischer Tiefenschärfe.

Andere Bildeinheiten geben eine solche, unter dem Deckmantel mimetischer Darstellung unauffällig montierte Gesamtsicht auf und bilden kombinierte Arrangements nach verschiedenen, zum Teil traditionsreichen Vorbildern.<sup>145</sup> Dafür fügen sie mehrere, deutlich voneinander abgegrenzte Bildelemente aneinander, die unterschiedliche Weltausschnitte aus unterschiedlichen Perspektiven und zum Teil auch in unterschiedlicher Darstellungsform zeigen: So etwa in der Darstellung des Leipziger Wasserwerks, mit einer großen Abbildung im Zentrum und vier kleineren, die wie ein Rahmen um sie herum gruppiert sind.<sup>146</sup> Kombiniert sind auf diese Weise Außen- und Innenansichten, Längen- und Querschnitte bestimmter Werkteile, in Details bezeichnet mit Fachterminologie und knappen Erläuterungen zur Funktionsweise. Der Schematisierungsgrad der einzelnen Bildelemente bleibt dabei gering, d.h. alle Objekte sind hier dreidimensional und in ihrer näheren Umgebung erfasst. Im

<sup>144</sup> „Maschinenanstalt von Richard Hartmann. Aufg. von A. Eltzner“ (Heft 4, S. 60-61).

<sup>145</sup> Gerhard von Graevenitz verweist hier auf romantische Arabeskenstrukturen in Rungescher Manier, auf Bilderbogen und Altarblätter (Graevenitz, Gerhart von: *Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen „Bildungspresse“ des 19. Jahrhunderts.* In: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (Hrsg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern.* München 1993, S. 283-304 und Graevenitz (2002), *Wissen und Sehen.*

<sup>146</sup> o.T. (Heft 6, S. 93).



größten, dem Mittelbild, ist die gesamte Anlage in der Landschaft („Terrain zwischen Wasserkunst, Hochwasserreservoir und Leipzig“) platziert, so dass die darum herum gesetzten Bildelemente so eine Art selektive und diskontinuierliche Scharfstellung des Blicks suggerieren – ohne dass dabei der Gesamtzusammenhang verloren geht.

Mit „Eine Londoner Nachtherberge“ ist dieses Verfahren modifiziert zur vertikalen Stapelung gleich großer und in Strichführung und Perspektive gleichartig gehaltener Bildelemente, die unterschiedliche Räumlichkeiten und unterschiedliche Tätigkeiten zeigen.<sup>147</sup> Auch diese Anordnung ahmt nichts Vorgegebenes, etwa die Stockwerke des Gebäudes, nach, sondern unterbreitet einen eigenen Vorschlag für die flächige Platzierung verschiedener Ausschnitte aus dem Tagesablauf eines Armenhauses. Dabei bedecken die schmalen, kaum sichtbaren Pflanzenranken, die jedes einzelne Bildelement und die Bildeinheit als ganze umrahmen, die abrupten Übergänge zwischen den einzelnen Bildelementen mit kleiner, harmloser ‚Natur‘ und überspielen so auf zurückhaltend anmutige Weise die Differenz zwischen den imaginierten Räumlichkeiten und der Seitenfläche, auf der sie in einer nicht mimetischen Ordnung arrangiert sind. In „Friedrich Haase’s Charakterköpfe“ schließlich heben sich vom einheitlich grau gehaltenen Hintergrund vierzehn verschiedene, locker über die Seite verteilte Brustbilder ab, in denen Physiognomie und Kostüme des Schauspielers detailliert dargestellt sind.<sup>148</sup> Hier sind Stationen eines Schauspielerlebens in starker, alle Kontexte tilgender Selektion auf einer gemeinsamen abstrakten Fläche zusammengeführt und auf einmal zu sehen. Nur eine kleine Legende hilft bei der Orientierung und gibt Auskunft über die jeweils dargestellte Rolle.

Verglichen mit den 1853er Heften ist im 1866er Jahrgang also ein deutlich breiteres Spektrum an Bildeinheiten geboten. Nicht nur reicht die Spanne beim Umfang von spaltenteilklein bis doppelseitengroß, mit dem differenzierten Einsatz verschiedener xylogra-

---

<sup>147</sup> „Eine Londoner Nachtherberge. Nach der Natur gezeichnet von Dammann in London“ (Heft 14, S. 220).

<sup>148</sup> „Friedrich Haase’s Charakterköpfe. Originalzeichnung von Herbert König“ (Heft 13, S. 205).

phischer Verfahren werden dabei vor allem auch verschiedene Formen des Weltzugriffs entworfen. Diese Weltzugriffe geben sich weiterhin als wirklichkeitsbezogene aus, d.h. sie orientieren sich prinzipiell an bildexterner ‚Realität‘. Das ergibt sich aus der Wahl der Darstellungsgegenstände, explizit beansprucht wird es darüber hinaus aber auch noch von Vermerken wie „Nach der Natur gezeichnet“, „Nach der Natur aufgenommen“, die vielfach in die Bilduntertitelungen aufgenommen sind. Die Bildeinheiten offerieren also verschiedene Blicke auf die Welt; ihre Regularien seien jetzt im Anschluss an die kursorischen Beobachtungen oben noch einmal zusammengefasst: Deutlich dominant ist eine Art Normalsicht, d.h. das meiste Dargestellte ist ein quasi auf Augenhöhe räumlich Wahrgenommenes. Dabei handelt es sich ganz überwiegend um Figurengruppen; bevorzugter Darstellungsgegenstand ist somit der Mensch in einer kleinen Sozialform, d.h. er wird nicht als vereinzelt Individuum und nicht als Masse gezeigt. Der Abstand, den der implizite Betrachter diesen Gruppen gegenüber wahrnt, ist leicht flexibel gestaltet. Mal etwas größer, mal etwas kleiner gehalten, bewegt er sich, mit filmtheoretischer Begrifflichkeit gesagt, zwischen halbnahen bis halbtotalen Einstellungen: Die Figuren sind vollständig zu sehen, sie bilden den Mittelpunkt und werden dabei doch auch räumlich, d.h. in einer gut erkennbaren Landschaft oder in einem gut erkennbaren Innenraum, verortet.

Dabei bleibt das Ganze übersichtlich und wohlgeordnet – ein Eindruck, der sich entweder aus einer quasi mimetischen Logik ergibt, d.h. wenn eine solche Ordnung aus der dargestellten Welt selbst zu stammen scheint: mit wenig Personal und karg ausgestatteten Räumen wie etwa in „Elephantentoilette“ (Heft 2, S. 21), in „Sandor’s unfreiwilliger Ritt [i]n den Steinbruch bei Bia“ (Heft 2, S. 25), in „Sandor mit Tartar auf dem Eise der Donau“ (Heft 2, S. 28) und in „Am Bassin der Nilpferde in Amsterdam“ (Heft 7, S. 101); so ungefähr auch noch in „Schiller besucht Schubart im Kerker“ (Heft 8, S. 117), in „Hangen und Bangen in schwebender Pein“ (Heft 11, S. 164) oder in „Vor der Haustür“ (Heft 15, S. 236). Darüber hinaus wird dieser Eindruck aber auch erzeugt mit Differenzierungen bei der Linienführung in der Flächenausarbeitung, d.h. indem mit dichterem und komplexeren Schraffurlagen ausgewählte Objekte

plastischer gestaltet und in den Fokus gerückt werden und Details des Umfeldes dagegen weniger sorgfältig ausgearbeitet und nur in groben Linienzügen angedeutet sind. Besonders markant geschieht das bei „Hohe Politik“ (Heft 7, S. 108) und „Rückfahrt vom letzten Ehrengelait“ (Heft 7, S. 109) und bei „Renz und sein folgsamster Zögling Danielo“ (Heft 18, S. 277), wo die fokussierten Partien scharf und übergangslos von ihrer Umgebung abgegrenzt sind; etwas weicher und übergänglicher in diesem Prinzip gestaltet sind die oben schon erwähnten „Italienische[n] Arbeiter an der Brennerbahn“ (Heft 1, S. 13), „Abbe Liszt mit Pius dem Neunten und Cardinal Antonelli im Kreuzgang der Laterankirche zu Rom“ (Heft 10, S. 149), „Eine Rutschpartie in den Alpen“ (Heft 12, S. 189) oder die „Tiroler Wildhauerinnen“ (Heft 16, S. 252). Wohlgeordnet erscheinen diese Ausschnitte aber auch mit dem Einsatz verschiedener bildkompositorischer Mittel, von denen gleichfalls schon die Rede war. Die meisten dieser Bildeinheiten sind von einer ausgleichenden, Stabilität vermittelnden Grundstruktur geprägt, häufig von einer mehr oder weniger deutlichen Dreieckskomposition, mindestens von einer zentralen Mittelachse, die da und dort ergänzt wird um Horizontalachsen wie etwa in „Im Garten bei Justinus Kerner“ (Heft 1, S. 5), der am detailreichsten gehaltenen Bildeinheit aus dieser Gruppe. Auch forcierte Dynamik bleibt mit gut erkennbaren Diagonalen und zum Teil mit ergänzenden, dämpfenden Horizontallinien gut strukturiert bzw. in stabile Ordnungen eingebunden, wie sich besonders deutlich an „Eine Rutschpartie in den Alpen“ und an „Hangen und Bängen in schwebender Pein“ zeigt.

Neben diesen auf Augenhöhe gehaltenen Weltausschnitten bieten die 1866er Hefte auch noch solche in leichter Übersicht, gleichfalls mit kleineren Varianten in der Abstandshaltung. Der Blickpunkt bleibt auch hier Teil der dargestellten Raumordnung: als Aussichtspunkt auf einem gut vorstellbaren höher gelegenen Gipfel in „In der Gletscherwelt des Mont Blanc“ (Heft 9, S. 141) und in „Die Eisenbahn über den Mont-Cenis“ (Heft 17, S. 269), auf einer gedachten Balustrade, einer Empore oder einem Treppenabsatz in „Die Kunsthalle der Concordia in Baltimore“ (Heft 5, S. 77), in „Ein Kneipabend in der deutschen Turnhalle in London“ (Heft 12, S. 181) oder in „In den Katakomben Roms“ (Heft 13, S. 197). Von solchen

Erhöhungen aus geraten, ganz gemäß der mimetischen Grundhaltung, ins Weite ausgreifende, zum Monumentalen tendierende Weltausschnitte in den Blick. Dabei bleiben die groß dimensionierten, mit viel (Massen-)Publikum bevölkerten Innenräume repräsentativer Architektur streng geometrisch gegliedert. Die Raumstabilisatoren – tragende Säulen, gliedernde Wand- und Deckenelemente, Fußböden – sind sorgfältig ausgearbeitet und laufen gezielt zentralperspektivisch in einem Fluchtpunkt zusammen. Die Figuren sind zwar perspektivisch korrekt klein gehalten, darüber hinaus aber auch nach hinten zu immer flüchtiger gestrichelt, so besonders auffällig in „Die Kunsthalle der Concordia in Baltimore“. Die beiden Gebirgslandschaften erscheinen mit ihren mannigfaltigen Gipfformen, die noch dazu unterschiedlich ausgeleuchtet sind, amorph, nur noch gerade so von einem menschengemachten Wanderweg in „In der Gletscherwelt des Mont Blanc“ oder einem Schienenweg in „Die Eisenbahn über den Mont-Cenis“ durchkreuzt.

Die xylographischen Weltzugriffe der 1866er Hefte sind mithin in der Mehrzahl um den geselligen Menschen herum zentriert. Sie sind zumeist übersichtlich und geordnet, es gibt nicht zu viel und nicht zu wenig zu sehen. Diese Ausgewogenheit fängt auch noch Szenen mit starken Bewegungen auf, sie ist ganz leicht strapaziert in den Darstellungen mächtiger Naturszenarien. Aber auch hier zieht der Mensch seine Linien. Zwar entspricht diese Ordnung in einigen Fällen dem jeweils homogen durchgestalteten Bildraum. Einen Ordnungsanspruch aber auch für ein breiteres Spektrum an Darstellungsgegenständen und Sujets durchzuhalten – das gelingt hauptsächlich mit dem flexiblen Einsatz xylographischer Verfahren, in der Kombination verschieden gestochener Flächen, d.h. von Partien mit gröberer und solchen mit feinerer und komplexerer Linienführung. Damit ist ein großer Teil der Bildeinheiten zusammengesetzt aus verschieden gezeichneten Objekten und verschieden gezeichneten Räumen. Die sind zwar vom jeweiligen, in Normal- oder Übersicht gehaltenen Blickpunkt in eine gemeinsame Blickordnung integriert, so dass der Eindruck eines quasi ‚natürlich‘ wahrgenommenen Weltausschnitts bestehen bleibt. Unterhalb davon aber wird kombiniert. Signifikant also ist, dass die solchermaßen gestiftete Ausgewogenheit der Weltausschnitte nicht allein

mit bildkompositorischen, sondern ganz wesentlich auch mit xylographischen Mitteln geschieht. Sie sind es, die die Aufnahme auch mannigfaltiger, unübersichtlicher Weltausschnitte mit ermöglichen, weil sich mit ihnen auch noch einmal in xylographischer Manier der Unterschied zwischen Wichtigem und Unwichtigerem zeigen lässt.

Aus dem Spektrum an Bildeinheiten, das die 1866er Hefte anbieten, wird aber auch ersichtlich, dass und welche Grenzen dieser im genauen Sinne des Wortes *xylographierte Blick* auf quasi ‚reale‘, tiefenräumliche, übersichtlich geordnete Weltausschnitte hat und auf welche Alternativen sich setzen lässt. Diese Grenzen liegen in einem spezifischen Zuwenig und Zuviel. Soll näher herangerückt, soll nur ein Einzelnes oder sollen nur Teilstücke in Nah-, Groß- oder gar Detaileinstellung betrachtet werden, wird die Einbettungshaltung aufgegeben und kommen Verfahren der Abstraktion und der Schematisierung zum Einsatz und mutiert die Seitenfläche zur Umwelt des Gezeigten. Das zeigt sich an den Porträts – eine Ganzfigur und drei Brust- bzw. Schulterstücke –, die fast gänzlich hintergrundslos auf der Seite platziert sind bzw. nur noch Reste ihrer dreidimensionalen Umgebung an sich tragen: ein angedeuteter Schlagschatten bei „Carl Grunert als König Lear“ (Heft 5, S. 69) oder angedeutete Wandflächen bei „Buonaventura Genelli“ (Heft 9, S. 133), „Eduard Baltzer“ (Heft 11, S. 172) und „Bernhard von Watzdorff“ (Heft 18, S. 285), die auch als dekorierende, vignettenaffine Zugabe durchgehen könnten. Oder sie sind schematisiert und hart auf die Seite gesetzt wie bei den spaltenbreiten Bildeinheiten „Korallen-Netz von der Seite“ und „Korallen-Netz von oben“ (Heft 3, S. 41) oder, plastischer gehalten, beim „Gebiß der Kreuzotter“ (Heft 10, S. 157).

Eine Mischung aus dreidimensional und schematisch gehaltenen Nah- und Detailansichten von Maschinen und Arbeitsräumen ist schließlich in die Bildeinheit eingebaut, die Einrichtungen zur Wasserleitung in der Stadt Leipzig aus verschiedenen Blickwinkeln zeigt (Heft 6, S. 92). Damit sind auch sie in eine Ordnung integriert, die nicht aus ihrer ‚realen‘ Umgebung stammt, sondern die sich auf der Seitenfläche abspielt. Mit solchen Arrangements ist ein weiterer Vorschlag unterbreitet, wie Mannigfaltiges, dem anthropomorphen Normalblick nicht Zugängliches oder von ihm nicht Über-

schaubares, als etwas anschaulich Geordnetes präsentiert werden kann. Dafür sind weitere Verfahren der Kombination entwickelt, die, wie oben schon gezeigt, entweder subtil unterhalb der Darstellung eines einzelnen Weltausschnitts gehalten werden (so in „Maschinenanstalt“) oder die deutlich voneinander unterschiedene Ausschnitte flächig in einer Bildeinheit anordnen (so in „Terrain zwischen Wasserkunst, Hochwasserreservoir und Leipzig“ und in „Friedrich Haase’s Charakterköpfe“).

Noch einmal verglichen mit den Bildeinheiten von 1853 lassen sich an denen der 1866er Hefte nun noch genauer weitere Variationen, lässt sich auch Neues erkennen. Man kann gut sehen, dass sie sich in Richtung Konzentration und Kombination bewegt haben: Verfahren der Fokussierung sind umgesetzt in einer übergänglich gehaltenen Kombinatorik, bei der nur ausgewählte Partien in feinerer Stichelung, d.h. quasi malerisch und mit dem Anschein von Dreidimensionalität, gestaltet sind. So entstehen Bildeinheiten, die von einer Art Teilflächen-Anschaulichkeit bestimmt sind, die ausläuft in zunehmend abstrakt unanschauliche, d.h. immer linienhafter werdende Passagen, um schließlich in die Seitenfläche überzugehen. Ganz sicher hat das auch etwas mit der Verpflichtung zu effizienter Produktion zu tun, der eine Zeitschrift wie die *Gartenlaube* unterworfen ist und die Bildreproduktionen, die etwa gänzlich in der zeitraubenden Tonstichmanier gehalten sind, nicht zulässt.<sup>149</sup> Aber mit diesen mediumspezifischen Zwängen entstehen eben auch eigenständige, mediumspezifische Darstellungshaltungen und Bildauffassungen, die Alternativen zu einem gleichmäßig

---

<sup>149</sup> Das wissen natürlich auch schon die Zeitgenossen. Vgl. dazu zum Beispiel Schasler (1866), *Die Schule der Holzschneidekunst*, S. 143: „Zum Theil trug die aus der Gründung der zahlreichen illustrierten Journale nothwendig hervorgehende Forderung einer großen Schnelligkeit in der Herstellung der Platten viel dazu bei, jene ängstliche Wiedergabe der Stahlstichmanier abzustreifen.“ – Gerhard von Graevenitz hat gleichfalls auf den grundsätzlich kombinatorischen Charakter des Bildmaterials der Familienzeitschriften aufmerksam gemacht. Er stützt sich dabei aber ausschließlich auf bildkompositorische Aspekte und vernachlässigt dabei den druckflächensensiblen und kombinierfreudigen Habitus xylographischer Druckpraxis, der sich seit den 1830er, 1840er Jahren etabliert. (Vgl. dazu die oben schon erwähnten Beiträge Graevenitz (1993), *Memoria und Realismus* und Graevenitz (2002), *Wissen und Sehen*.)

durchgestalteten Bildraum anbieten. Die hineinkombinierte Fokussierung ist in den 1866er Heften jedenfalls auch verknüpft mit einer flexibleren Haltung der Bildeinheiten zur Seitenfläche. Fast alle von ihnen sind noch immer ungerahmt, nur vier von ihnen („Im Garten bei Justinus Kerner“, Heft 1, S. 5; „Italienische Arbeiter an der Brennerbahn“, Heft 1, S. 13; „Graf Guido von Flandern mit seiner Tochter im Kerker“, Heft 6, S. 85; „In der Zahlhalle der Londoner Bank“, Heft 16, S. 245) sind sichtbar von einer feinen dünnen Linie umzogen. Aber ein guter Teil von ihnen begrenzt sich selbst in Rahmenweise, d.h. die Bildflächen haben eine weitgehend rechteckige Form. Hier sind es nicht die Konturen eines Darstellungsgegenstandes, die den Rand der Bildfläche wesentlich mitbestimmen wie z.B. in den auf die Seitenfläche gesetzten Porträts, sondern ein rechteckig gehaltener Zu- oder Ausschnitt. Begrenzungen ergeben sich dann über den Kontrast von dunkler Bild- und heller Seitenfläche, dementsprechend erscheint dieser Rand bei hellen Bildpartien zur Seitenfläche hin durchbrochen. Verbunden ist das häufig mit Graduierungen in der Ausarbeitung auch der dunkleren Flächen, wobei vor allem die Bildecken nicht als rechtwinklige und präzise, sondern als weiche, durchlässige Grenzen gestaltet sind. Hier ist ein breites Spektrum ausgebildet, das von durchweg geraden Rändern („In der Gletscherwelt des Montblanc“, Heft 9, S. 141) über ein nur ganz leichtes Auslaufen an zwei oder an allen Ecken (z.B. „Elephantentoilette“, Heft 2, S. 21; „Sandor mit Tartar auf dem Eise der Donau“, Heft 2, S. 28; „Die Waldbuße“, Heft 14, S. 213) bis hin zur deutlich ausgeprägten Fokussierung einzelner Bildgegenstände reicht, wie sie oben u.a. für „Eine Rutschpartie in den Alpen“ (Heft 12, S. 189) beschrieben wurde.

Ganz offensichtlich wird mit solchen Bildeinheiten ausprobiert, welche Konturen Bildflächen am besten haben und welchen Status sie dabei als Bildeinheiten jeweils beanspruchen können: Ob sie, in Orientierung an gerahmten Bildern außerhalb der Zeitschrift, als fest umgrenzte gelten sollen oder doch lieber als übergängliche. Die meisten Varianten werden dann für Kompromissformen entwickelt, die die Übergänglichkeit in verschiedenen Stufen bis ganz an den Bildrand hinausschieben. Auf diese Weise erhalten die Bildeinheiten auf die oben gezeigte Weise mehr Gewicht, zugleich bleiben

ihre darstellerischen Kapazitäten fast durchweg gut sichtbar mit den Seitenflächen verbunden und sind also nicht durch eine extra gezogene Rahmenlinie von ihr abgegrenzt. Die Doppellinie, die immer um den Satzspiegel gezogen ist, verstärkt diesen Eindruck noch. Die Bildeinheiten stehen nicht ‚für sich‘, sie sind, wie das an ganzseitigen Reproduktionen (z.B. bei „In der Gletscherwelt des Mont Blanc“, Heft 9, S. 141; „Abbe Liszt mit Pius dem Neunten und Kardinal Antonelli im Kreuzgang der Laterankirche zu Rom“, Heft 19, S. 149; „In den Katakomben Roms“, Heft 13, S. 197) besonders deutlich wird, Teil einer Seitenflächenordnung: Gerahmt sind nicht sie, sondern die Seite. Anders als in den 1885er Heften, die diese Seitenverbundenheit über eine Mischung aus gerahmten und ungerahmten Formen, d.h. in einem in der Heftfolge entfalteten Spektrum präsent halten, wird sie in den 1866er Heften noch in nahezu jeder Bildeinheit vorgezeigt – auch dann, wenn Gemälde reproduziert werden (so bei „Vor der Haustür“, Heft 15, S. 236). Sie muss also immer unmittelbar deutlich gemacht sein und kann sich noch nicht hinter gerahmte Bildeinheiten zurückziehen.

In den bildförmig organisierten Weltzugriffen basiert die gegenüber den 1853er Heften breitere Differenzierung hauptsächlich darauf, so lässt sich nun abschließend zusammenfassen, dass der Aufbau der Bildeinheiten entscheidend mitgeprägt ist von differenzierteren xylographischen Techniken, die mit dem größeren Umfang auch gut zur Geltung kommen. Im Vergleich mit den flächigen Schema-Bildern der 1853er Hefte und mit der häufig nur angedeuteten oder verwaschenen Räumlichkeit auch der mimetischer gehaltenen Bildeinheiten, werden jetzt ausgeprägt dreidimensionale, plastischer gewordene Weltausschnitte bzw. Objekte präsentiert. Und im Vergleich mit der hohen Klischeetauglichkeit, d.h. mit dem Versatzstückcharakter der 1853er Bildeinheiten, wirken die späteren konkreter, bestimmter. Auf diese Bildeinheiten sind nun auch andere, modifizierte Blicke zu werfen – Blicke, die Raumtiefe und die Körperlichkeit zu sehen bekommen, die zur Fokussierung und zum aktiven Kombinieren angehalten werden und die Bildeinheiten wahrnehmen, die auf verschiedene Weise in die Seitenfläche eingebettet sind.



Solche Bildeinheiten sind überwiegend mit Texteinheiten in kompakt zusammengedruckten Beitragseinheiten verbaut. Verglichen mit den 1853er Heften, haben sich allerdings auf beiden Seiten die Darstellungsformen verändert. In den frühen Heften wurden ja einander recht ähnliche Texteinheiten mit einem sehr beschränkten Spektrum an Bildformen zusammengebracht: mit lexikonartigen schematischen Darstellungen und Landschaften mit verschiedenen Staffagen; dabei war das alles in einer ähnlichen Strichführung gehalten, nur ab und an gab es sorgfältiger gezeichnete Porträts. So gab es für die Kombination von Text- und Bildeinheiten im Wesentlichen zwei, drei Varianten; zu entscheiden war nur, ob zum textuell modellierten Erfahrungsobjekt eine Schemazeichnung, eine eher allgemein gehaltene Landschaft oder, seltener, ein Porträt hinzugefügt werden sollte. In den 1866er Heften sieht das anders aus: Berichten, deren Sprechinstanzen eine Balance halten zwischen Objektivität und selbst gemachten Erfahrungen, kann eine fast seiten-große Bildeinheit mit einem homogen ausgestalteten Bildraum hinzugefügt werden, ebenso gut aber auch zwei kleine, nur spaltenbreite abstrakte Schemazeichnungen, eine mittig zwischen die Spalten gesetzte, recht unkonkrete Landschaft mit Architektur oder ein doppelseitiges kombiniertes Panorama.<sup>150</sup> Persönlicher gehaltene, ins Fiktive gleitende Erlebnisse werden begleitet von einem ganzseitigen quasi mimetischen Bilderkomposit im hochgestellten Querformat oder von einer ganzseitigen Bildeinheit mit nur mittig fokussierten Partien.<sup>151</sup> Zu dominant sachlich gehaltenen Texteinheiten sind ein geometrisch strukturiertes, ganzseitiges und vertikal gedrehtes Bilderkomposit aus mehreren Einzelansichten hinzugefügt oder zwei kleine, mittig gesetzte, plastisch gehaltene

<sup>150</sup> „Schloß Vaduz“ in „Die kleinste deutsche Residenz. Ein gemüthliches Genrebild aus der deutschen Reichsconfusion“ (Heft 4, S. 53f., S. 53); „Korallen-Netz von der Seite“ und „Korallen-Netz von oben“ in „Der Schmuck des Meeres. Von Carl Vogt.“ (Heft 3, S. 40-42, S. 41); „Schiller besucht Schubart im Kerker“ in „Ein Opfer deutscher Fürstenwillkür“ (Heft 8, S. 117-119, S. 117); o.T. in „Deutschlands große Werkstätten. Nr. 3. Die Schöpfungen eines Werk-schmiedegesellen“ (Heft 4, S. 59-63, S. 60-61).

<sup>151</sup> „Im Garten bei Justinus Kerner“ in „Die Sängerrunde am Weinsberger Thurm“ (Heft 1, S. 4-8, S. 5); „Italienische Arbeiter an der Brennerbahn“ in „Eine Alpenstraße“ (Heft 1, S. 12-14, S. 13).

Bildeinheiten, einmal mit und einmal ohne einen ‚realistisch‘ gehaltenen Kontext.<sup>152</sup> Umgekehrt, von der Bildseite aus gesehen, lassen sich etwa die Bilderkomposite kombinieren mit einer weitgehend sachlich gehaltenen Texteinheit, ebenso gut aber auch mit einer expressiv-engagierten.<sup>153</sup> Das Verfahren der starken Fokussierung taugt ebenso als Partner für persönliche Erfahrungsberichte, sachliche Informationen oder launisch skizziertes.<sup>154</sup> Homogen gestaltete Bildräume sind zusammengedruckt mit Lyrik oder mit einem sachlichen Bericht,<sup>155</sup> hintergrundlos auf die Seitenfläche gesetzte Bildeinheiten mit imaginierten Szenen oder mit einem nüchtern gehaltenen Biographiereferat.<sup>156</sup>

In den 1866er Heften hat sich damit bei der Bildung gemischter Beitragseinheiten also einiges geändert: Zusammengedruckt werden Einheiten, zu denen es – das zeigt die Breite des jeweiligen Spektrums an – immer noch weitere Alternativen gibt, die so als einzelne, spezifische Option erkennbar sind. Schon innerhalb eines Heftes und erst recht in der Heftaufeinanderfolge ist klar, dass sie ganz bestimmte Dimensionen des Dargestellten hervorheben und auf ihre Art ausarbeiten, dass sie nur eine – ihre – Sicht auf die Dinge und die Welt präsentieren. So drängen sich die Bildeinheiten jetzt stärker als sie selbst in den Vordergrund, sie bilden häufiger dicht bedruckte viereckige Flächen, die sich markanter vom Textfeld abgrenzen. Über sie kann der Blick nicht mehr so leicht hinweggleiten, wie über die kleineren, durchweg rahmenlosen Bildeinheiten der 1853er Hefte, und fürs Betrachten der Querformate muss

<sup>152</sup> „Terrain zwischen Wasserkunst, Hochwasserreservoir und der Stadt Leipzig“ in „Die Wasserleitung der Stadt Leipzig“ (Heft 6, S. 92-95, S. 93); „Die Kreuzotter“ und „Das Gebiß der Kreuzotter“ in „Eine unheimliche Schönheit“ (Heft 10, S. 155-157, S. 156, S. 157).

<sup>153</sup> „Friedrich Haase’s Charakterköpfe“ in „Ein Virtuos der Bühnenwelt“ (Heft 13, S. 203-205, S. 204); „Eine Londoner Nachtherberge“ in „Nachtelend in London“ (Heft 14, S. 218-221, S. 220).

<sup>154</sup> „Beim Hagelsturm in den Alpen“ (Heft 12, S. 187-190); „Der Napoleon der Kunstreiter“ (Heft 18, S. 276-278); „Bilder aus dem Londoner Verkehrsleben“ (Heft 7, S. 108-111).

<sup>155</sup> Ersteres in „Die Waldbuße“ (Heft 14, S. 212f.), Letzteres in „Der Elefant in der Gefangenschaft“ (Heft 2, S. 21-23).

<sup>156</sup> So in „Ein gelehrter Schauspieler“ (Heft 5, S. 68-71) und „Ein Ritter vom Zukunftsgeiste“ (Heft 11, S. 171-173).

man das Heft sogar drehen. Ab und an äußert sich ein Bewusstsein für solche Spezifik auch explizit. Die Untertitel in den Bildeinheiten lassen mit der Nennung des Darstellungsgegenstandes fast durchweg immer eine Bemerkung über die Machart mit einfließen: „Nach der Natur gezeichnet“, „Nach der Natur aufgenommen“, „Originalzeichnung“ sind hier zu Standardformulierungen geworden. Zudem sind – gemäß den Gepflogenheiten im Segment der illustrierten Presse – auch Produzenten und (Re-)Produktionsprozesse unbedingt der Erwähnung wert. Der Zeichner wird zumeist im Bilduntertitel mit genannt, erscheint aber auch ab und an als beteiligte Figur in den Textbeiträgen: Der kleine Kommentar zu „Vor der Hausthür“ führt Sujet und Darstellungsweise auf eine eigene Schule, die „Düsseldorfer Ateliers“ zurück und erachtet die dargestellte Szene, „so voller Mutter- und Kinderglücks“, so sehr „zum Herzen sprechend“, dass „jeder weitere Commentar überflüssig wird“ (Heft 15, S. 240). Die Abbildung im Beitrag „Beim Hagelsturm in den Alpen“ ist angefertigt von „Rittmeyer“, einem Mitglied der Mannschaft, die gemeinsam den „Passo di Gavia“ bewältigen will, und hält eine im Text geschilderte Szene fest: „[...] ich höre schreien, wende mich und sehe, nicht weit von mir, die ganze Cavalcade im Rutschen und gleich darauf in der Gruppierung festsitzen, wie Freund Rittmeyer auf unserem Bilde sie dargestellt hat.“ (Heft 12, S. 190) Auch bei den Abbildungen zu Graf Sándors Reiterkunststücken wird am Ende des Textes auf den Maler verwiesen, der sie angefertigt hat und darüber hinaus auch noch ausführlich auf Reproduktions- und Distributionsprozesse, die sie als eine eigenständige Bildgattung eigenen (Urheber)Rechts durchlaufen haben:

„Seit seinem achtzehnten Jahr war der Graf in enger Freundschaft mit dem Maler G. Prestel verbunden [...]. Prestel, zugleich trefflicher Pferdekenner [...], ist bei den meisten Reiterstückchen Graf Sándor's Gefährte und Augenzeuge gewesen, hat sie skizzirt und in Oel gemalt. [...] Vom Jahr 1858 ab entschloß sich Prestel dazu, sie sämmtlich mittels der Photographie zu vereinigen in ein ‚Sándor-Album‘, welches den Titel führt: ‚Reit-, Fahr- und Jagdergebnisse aus dem Leben des Grafen Moritz Sándor. Aufgenommen, gemalt und photographisch vervielfältigt von Ma-

---

ler J.G. Prestel, welcher den Grafen Sándor während zwölf Jahren begleitet und mit wenigen Ausnahmen sämtlichen Accidents beigewohnt.“ (Heft 2, S. 31)

Dieses Album, das „jetzt in drei Serien bis auf einhundertfünfzig Blätter gediehen“ ist, gilt der Sprechinstanz „nicht nur in der Composition und malerischen Darstellung, sondern besonders auch in der photographischen Wiedergabe“ als „ganz vortreffliche“ Leistung. Dabei ist es „nicht käuflich und für jedes Blatt ist das Vervielfältigungsrecht vorbehalten“, die *Gartenlaube* darf die gezeigten Bilder deshalb nur wegen einer „freundliche[n] Ausnahme“ drucken (Heft 2, S. 31). Diese Bildeinheiten sind nun als von jemandem gezeichnete, aufgenommene und ab und an auch als reproduzierte Artefakte bezeichnet. Und die Sprechinstanzen zeigen nicht mehr, wie in den 1853er Beiträgen, einfach durch sie hindurch auf Natur- und Kulturphänomene. Häufig verantworten sie die Weltbeobachtung schon vor Ort nicht alleine, sondern manchmal haben sie einen Maler an ihrer Seite gehabt, der das Geschehen auf seine Art festhält. Zwar stehen Schreiben und Zeichnen in diesen Beiträgen immer noch im Zeichen einer gemeinsamen Zeugenschaft vor Ort, aber jetzt sind zwei Personen und zwei Professionen involviert. Zudem sind jetzt fast immer auch die Signaturen der Xylographischen Betriebe in die Bildflächen gesetzt. So lässt sich erkennen, dass fast durchweg auf Leipziger Werkstätten bzw. auf in Leipzig ansässige Xylographen zurückgegriffen wird, dass man also auf lokaler Ebene zusammenarbeitet und sich hier fast ausschließlich an eine Firma, die von Wilhelm Aarland, bindet.

Mit all diesen Verschiebungen haben sich auch die Beitragsobjekte, die mit dem Zusammendrucken entstehen, verändert. In den 1853er Heften wurden dem textförmigen kollektiven Erfahrungsobjekt, d.h. einem Weltausschnitt, dem zurückhaltend, also immer noch erfahrungsgebunden, eine allgemeinere Relevanz zugewiesen war, mit den Bildeinheiten entweder Dimensionen des Abstrakt-Gesetzmäßigen oder Detailfülle hinzugegeben. In den gemischten Beiträgen der 1866er Hefte ist diese Haltung der Ergänzung einer eher koordinierenden gewichen. Die Bildeinheiten füllen hier nicht auf, was an einem Gesamtkonzept noch fehlt, sie bringen eher

verschiedene Sichtweisen auf dasselbe Objekt, auf denselben Welt-ausschnitt zusammen. Dazu nur zwei Beispiele: Im Beitrag „Ein gelehrter Schauspieler“ (Heft 5, S. 68-71) etwa modelliert die Texteinheit die Geschichte einer Künstlerkarriere; dafür wechselt die Sprechinstanz zwischen verschiedenen Haltungen ihrem Objekt gegenüber und verknüpft zudem verschiedene Zeitdimensionen miteinander. Der Text entwickelt hier mehrere Formen der Distanz, die mit verschiedenen Techniken erzeugt und im Verlauf der Rede, zusammen mit den chronologisch wiedergegebenen Altersstufen, modifiziert sind. So steht der Beginn, der die frühen Äußerungen eines außerordentlichen Schauspielertalents verfolgt, im Zeichen großer, szenisch gehaltener und detailreich ausgestalteter Nähe, bis hin etwa zum „Käsekuchen“, den der kleine Grunert mit seiner Mutter an einem Sonntag im „Täubchen“ (ebd., S. 68) verzehrt hat, oder bis hin zur Wiedergabe wörtlicher Rede im sächsischen Dialekt, ergänzt um Pseudo-Innensichten ins „kindliche Herz“ (ebd., S. 68) – all das aus einer leicht humorigen Sprecherhaltung heraus gegeben. Mit zunehmendem Alter und Erfolg wird der Text raffender und sachlicher, um am Ende eine quasi professionelle Einschätzung des Lebenswerks, unterstützt von einem Vischer-Zitat, abzugeben.

Die dazu gedruckte Bildeinheit („Karl Grunert als König Lear“, S. 69), eine signierte Arbeit aus dem Hause Aarland, nimmt fast die gesamte Seitenfläche ein und zeigt eine stehende Ganzfigur in einer mäßig bewegten Schauspielerpose, vor einem grau gestrichelten, Boden und Wand nur ganz spärlich andeutenden Hintergrund. Dargestellt ist ein imposant verhüllter, zwischen Dynamik und Stabilität ausgewogener Körper: Dynamisch erscheinen der geschwungene Faltenwurf des weiten Gewandes, der bewegte linke Arm, die geballte rechte Faust und der in die Gegenrichtung gedrehte Kopf samt wehendem Bart; ebenso die Lichtverteilung, die kräftige Hell-Dunkel-Kontraste zwischen Spiel- und Standbein und zwischen Gewand und Kopf setzt. Den stabilisierenden Kontrapunkt dazu bilden die leicht auseinandergestellten, sicher auf einer Fläche stehenden Füße, mit denen die Figur in eine Art Dreieckskomposition eingespannt ist. So ist das Textobjekt ‚Karl Grunert‘ Effekt eines schlüssigen Entwicklungsprozesses mit mehreren, kontinuierlich

aufeinander folgenden Stufen, die zum Teil nah herangezoomt und zum Teil aus größerer Distanz, zum Teil mit humoriger Sympathie, zum Teil sachlich und professionell erfasst werden. Auf der thematischen Ebene erscheint das Bildobjekt ‚Karl Grunert‘ zunächst als eine extreme Fokussierung des Textobjekts: Aus einem wendungs- und stationenreichen Schauspielerleben greift es eine Pose aus einer Rolle heraus. Als Bildeinheit insgesamt ist es eine deutlich darüber hinausgehende Abstraktion: ‚Karl Grunert‘ ist hier als eine kontext- und geschichtslose Figur entworfen, nur vom Untertitel noch ganz vage in eine Narration (Shakespeares „King Lear“) eingebunden, ansonsten ganz für sich, für einen statischen, in Normal-sicht gehaltenen Blick präsent, ‚da‘.

In der Beitragseinheit „Nachtelend in London“ (Heft 14, S. 218-221) rückt die Texteinheit szenisch gehaltene Nähe noch einmal deutlich stärker in den Vordergrund: mit vielfachen Kleinstszenen und Minicharakteristiken, die eine Fülle an visuellen und akustischen Eindrücken liefern, und mit einer merklich betroffenen Sprechinstanz, die ihre Rede sogleich mit einer Reihe expressiv elliptischer Ausrufe beginnt: „Schutzlos in London! Hülflos in London! Obdachlos in London!“ (Heft 14, S. 218) Etwas gemäßigt zur Haltung teilnehmender Beobachtung ‚vor Ort‘, gibt sie wenige eingestreute Sachinformationen zur Lage Obdachloser in London und über eine Einrichtung der Armenfürsorge. Hauptsächlich wird eine Reihe an unmittelbar beobachteten Figuren in ein Spektrum aus knapp fingierten Einzelschicksalen transferiert und in tropen- und figurenreicher Rede in die Erläuterungen zum regelmäßigen Ablauf einer Armenspeisung eingebaut.

Die dazu gedruckte Bildeinheit „Eine Londoner Nachtherberge. Nach der Natur gezeichnet von Dammann in London“ (Heft 14, S. 220) ist, wie oben schon mehrfach hervorgehoben, ein Komposit aus drei horizontal übereinander gestapelten Einzelansichten, die das Gebäude der Armenfürsorge von außen, mit unterschiedlich dichten Menschengruppen davor (unteres Element), einen Schlafsaal mit kistenartigen Betten, in denen jeweils eine Person liegt (mittleres Element), und einen Waschraum mit wieder etwas lockerer Gruppierung (oberes Element) zeigen. Alle drei Bildteile sind um eine gemeinsame Mittelachse zentriert, die im ersten Teil die Eingangs-

pforte des Armenhauses schneidet, im zweiten und dritten Teil eine Tür am Ende des Raumes, auf die die streng zentralperspektivisch gehaltenen Wand- und Deckenkonstruktionen zulaufen. Die Armen sind jeweils links und rechts davon angeordnet: sich in der Mitte ballend und zu den Rändern hin zerstreut im ersten Teil, links und rechts vereinzelt und in die kistenartigen Betten einsortiert mit zwei Einzelfiguren in der Mitte im zweiten, und links und rechts an den Waschbecken mit einem locker besetzten Mittelgang im dritten. In diesem Beitrag modelliert die Texteinheit also eine soziale Randgruppe aus einzelnen, aus großer Nähe und mit großer Teilnahme beobachteten Individuen, die in markanten Details erfasst, mit Imaginationen angereichert und in anschaulich gehaltener Rede dargestellt werden. Die Bildeinheit dagegen konzipiert ihre Armen in einer synchronen Zusammenschau dreier Möglichkeiten zu ihrer Gruppierung, die aus größerer Distanz erkennbar sind und führt dabei mittelbar die Sortierungspotenz von Innenräumen vor.

Schon die beiden Beispiele machen klar, dass es für den Zusammenbau von Beitragsobjekten mehrere Optionen gibt, dass hier unterschiedliche Dimensionen koordiniert werden können. Anders als die Beitragsobjekte der 1853er Hefte unterscheiden sich die der 1866er Hefte mehr voneinander: Aus der gleichförmigen ist eine buntere Reihe geworden. Diese Buntheit, Effekt der Diversifizierungstendenz bei den Text- und Bildeinheiten und der damit gestiegenen Möglichkeiten für ihre Kombination, nimmt der Beitragseinheit etwas von ihrer inneren Festigkeit. Ihre Zusammensetzung und das, was sie zu wissen gibt, ist nicht mehr zuverlässig vorhersehbar, das ist jetzt Produkt mal so oder mal anders ausfallender Kombinationen. Waren also in den 1853er Heften die Kontakte zwischen Text- und Bildeinheiten vom Gestus des ‚Es gibt, wie üblich, noch etwas Ergänzendes hierzu!‘ bestimmt, so sind sie jetzt transferiert in ein ‚Es gibt übrigens auch noch etwas anderes hierzu!‘ oder gar: ‚So kann man das zum Beispiel auch sehen!‘

Über all das hinaus können Text- und Bildeinheiten aber auch noch anders im Heft verteilt werden: In einem Viertel der Beiträge sind thematisch zusammengehörende Bild- und Texteinheiten voneinander getrennt platziert, zumeist sind dabei die Bildeinheiten ein bis zwei Seiten vor den Beitragsbeginn und in ein thematisch

fremdes Textfeld gedruckt.<sup>157</sup> Offenbar ist es in einem Umfeld, in dem Beitragseinheiten recht flexibel zusammengebaut werden auch plausibel, im Kombinieren auch noch ein Stück weiterzugehen und Text- und Bildeinheiten nicht nur unter der Obhut einer Beitragseinheit zu mischen, sondern auf den Seitenflächen eines Heftes, auf einer anderen Ebene also. Die Norm, aus beiden unbedingt immer sogleich ein dicht zusammengedrucktes Beitragsobjekt zu bilden, scheint nicht mehr generell zu gelten: Text- und Bildeinheiten sind schließlich auch sonst nicht mehr so eng aneinandergelassen wie noch in den 1853er Heften, so muss man sie ja vielleicht nicht mehr unbedingt zusammen sehen. Außerdem wird es wohl auch etwas schwierig, spezieller und eigenständiger gewordene Darstellungsformen zu einem so dichten Miteinander zusammenzufügen. Darin macht sich eine Haltung bemerkbar, die sie als Alternativen, eventuell gar als Konkurrenten zu betrachten beginnt und der es deshalb tunlicher erscheint, die entsprechenden Differenzen nicht geradezu auf derselben (Doppel-)Seite, im direkten Kontakt, hervorzuheben.

Ein solcher kleiner Machtkampf lässt sich in „Die Waldbuße. Von Rudolf Gottschall“ erkennen (Heft 14, S. 212f.), eine Beitragseinheit, in der zwei besonders spezialisierte Einheiten auf eine Weise platziert sind, die die übliche herbeigedruckte Zusammengehörigkeit sprengt. Der Beitragstitel ist Titel eines Gedichts aus elf vierzeiligen, kreuzgereimten Strophen aus jambischen Vierhebern; es gibt in angedeuteter Balladenform das Gespräch zwischen einem „armen Kind“ und dem „Förster“, der es beim verbotenen Holz sammeln entdeckt, in wörtlicher Rede wieder. Die Konfrontation geht glimpflich aus, Armut wird nur kurz als Motiv für den kleinen Diebstahl gestreift, von Seiten des Försters sind künftige amouröse

---

<sup>157</sup> Noch einmal zur Erinnerung: So zum Beispiel „Sandor’s unfreiwilliger Ritt in den Steinbruch bei Bia“ in „Eine vergessene Freundin Schiller’s“ (Heft 2, S. 25); „Sandor mit Tartar auf dem Eise der Donau“ in „Die Mutter Gottes. Ein Beitrag zur geheimen Geschichte der französischen Revolution“ (Heft 2, S. 28); „Leßmann am Sarge seiner Braut“ in „Goldelse“ (Heft 3, S. 37) oder „Buonaventura Genelli“ in „Goldelse“ (Heft 9, S. 133).



Bindungen angedeutet. Die eingebaute Bildeinheit trägt denselben Untertitel und ist, wie oben schon gezeigt, ein typisches Genrebild.<sup>158</sup>

Sowohl die Bild- als auch die Texteinheit weisen also deutlich ausgeprägte, allgemein, d.h. auch außerhalb der *Gartenlaube* geltende Gattungsspezifika auf und weichen damit vom ansonsten Üblichen ab: das Gedicht zu guten Teilen im Wortmaterial und in der strophischen, rhythmischen und lautlichen (Reimstrukturen) Gebundenheit der Rede, die sich auch im ausnahmsweise zwei und drei Spalten mischenden Satz widerspiegelt; die Bildeinheit in der oben schon aufgezeigten genregemäßen Komposition und mit dem Beleg im Untertitel, dass hier professionell, im Rahmen einer Schule gearbeitet wurde. Schon in dieser gattungsgebundenen formalen Eigenständigkeit erscheinen die beiden Einheiten eher als Alternativen, denn als Koordinationspartner eines Beitragsobjekts ‚Waldbuße‘. Noch mehr treibt sie aber die Platzierung auseinander: Der Beitrag beginnt ganz unten auf der Seite; die erste Hälfte des Gedichts (sechs Strophen) ist in drei zentriert nebeneinander gesetzten Zweiergruppen unter den Titel gesetzt, die andere Hälfte, fünf Strophen in einer Dreier- und einer zentriert darunter gesetzten Zweiergruppe, auf der gegenüberliegenden Seite, gleichfalls ganz unten. Fast neunzig Prozent dieser Seite sind von der Bildeinheit belegt.

So kann man entweder das Gedicht an den unteren Rändern der Doppelseite, von *recto* nach *verso*, mit dem Seitenfalz dazwischen, im Zusammenhang lesen, muss dafür die Bildeinheit aber erst einmal ausblenden. Bleibt man bei der üblichen Abfolge, d.h. behält man auch die ganze rechte Seite im Blick, so scheint die Bildeinheit das Gedicht geradezu zu elementarisieren, jedenfalls bricht es seinen Zusammenhang als Texteinheit auf. Das macht indirekt deutlich, worauf das ansonsten übliche Prinzip der Einbettung der Bildeinheiten basiert: auf genügend umfangreichen Prosatextflächen, die von den eingebauten Bildeinheiten zwar aufgeschoben oder

---

<sup>158</sup> Sixtus Armin Thon, den der Bilduntertitel mit „Prof. Thon in Weimar“ als Schöpfer der „Originalzeichnung“ nennt, ist akademisch ausgebildeter Maler und seit 1861 Lehrer an der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule in Weimar.

vorläufig ausgesetzt werden, die dabei aber trotzdem gut als ein Texteinheitszusammenhang erkennbar bleiben. Lyrik, so sieht es an dieser Stelle aus, hat zusammengedruckt mit der Bildeinheit keine Chance. Und das heißt auch, dass das Zusammendrucken hier nicht mehr hält, was es einmal versprochen hat und anderswo, auch schon halbherziger, noch verspricht: ein gemischtes, merkmalsreiches Beitragsobjekt zu bieten.

So beginnt sich hier ein Spielraum aufzutun für andere Konstellationen: weg von der starken Bindung der Platzierungsverfahren an die Beitragseinheit und am dicht zusammengedruckten Beitragsobjekt, hin zur Kombination je verschiedener text- und bildförmig gestalteter Weltzugriffe auf den Heftseitenflächen. Das ‚Es gibt übrigens auch noch etwas anderes hierzu!‘ oder das ‚So kann man das zum Beispiel auch sehen!‘, das die Interaktion innerhalb der kompakt gedruckten Beitragseinheiten prägte, weicht hier einem ‚Dieser Text und diese Abbildung sind beide wichtig!‘ Im Rahmen der Textdominanz der 1866er Hefte – es gibt durchschnittlich nur zwei Bildelemente pro Heft – ist damit zumindest angezeigt, dass die Texteinheiten nicht hinreichen, dass sie ab und an direkt mit Bildeinheiten aus dem Arsenal der *Gartenlaube* in Kontakt treten sollten. Dieses neue Kontaktbedürfnis richtet sich sowohl auf die visuell und beim Umblättern auch haptisch wahrzunehmenden Muster der Flächenverteilung als auch auf die Leistungsspektren in den jeweiligen Darstellungsformen. Der Blick, der im Blättern über die Seiten gleitet und zwischen den vielen, mehr oder weniger gegliederten Textflächen wenigstens ab und zu auch einmal eine Bildfläche sieht, kann dabei zugleich wissen, dass das andere Aussehen auch eine etwas andere Form der Weltauffassung bedeutet, dass die visuelle Abwechslung zugleich eine kleine Weltanschauungsabwechslung ist. Mit der oben herausgearbeiteten spezifischen Xylographigkeit dieser Bilder ist dafür gesorgt, dass die Differenz dabei übergänglich bleibt und nicht etwa grundsätzlich wird.

So ist mit verschiedenen Vorkehrungen zugleich auch dafür gesorgt, dass die zusammengedruckten Einheiten auch dann, wenn sie thematisch eigentlich nicht zusammengehören, nicht erratisch füreinander werden. Die Ausdehnung von Kombinationsverfahren über die Grenzen der Beitragseinheit hinaus geschieht nicht

abrupt, sie fällt nicht sofort auf. Das zum einen deshalb nicht, weil zu jeder Bild- immer auch eine Texteinheit gehört, worauf zumeist in Bild- und/Beitragsuntertiteln verwiesen ist. Zudem sind beide nie allzu weit voneinander abgedruckt, meist genügt es, einmal umzublättern, um auf den anderen Teil zu stoßen. Aber gerade der kleine Kommentartext zu „Vor der Haustür“ (Heft 15, S. 236), der deutlich weiter (drei Seiten) entfernt in der Rubrik „Blätter und Blüten“ abgedruckt ist, macht auch nachdrücklich klar, dass immer etwas über ‚Bilder‘ gesagt werden muss und dass das auch in anderen Formen als dem bislang gewohnten Mischbeitrag geschehen kann. Diese Praxis des in den „Blättern und Blüten“ nachgereichten Bildkommentars wird in den kommenden Jahren ausgebaut, in den 1885er Heften ist sie dann, nach einigem Hin und Her, fester Bestandteil der heftweisen Mischungsordnungen.<sup>159</sup> Die Kommentartexte rücken dabei die Darstellungsgegenstände auf Kosten der Machart immer stärker in den Vordergrund und machen sie auf diese Weise zunehmend ‚lesbarer‘ – bevorzugt, indem sie sie in kleine, (kultur-)historisch informative oder alltäglich-genreartige Erzählungen überführen.

So fügen sie, wenn auch weitab und ganz am Schluss des Heftes in einer Mischrubrik für Marginalien, ihre Sicht auf die ‚Bilder‘ der jeweiligen Bildeinheit hinzu. Diese thematischen Bindungen machen es erwartbar, dass da, wo eine Bildeinheit ist, irgendwo im Heft auch eine entsprechend dazu gehörige Texteinheit sein wird. Zudem und zum anderen passen die voneinander getrennten Text- und Bildeinheiten ins Heftespektrum, d.h. sie weichen weder in ihrer Thematik, in ihren Darstellungsformen oder in ihrer Größe vom ansonsten Üblichen ab. Auch gibt es bei diesen Zusammentreffen keine Auffälligkeiten bei der Platzierung, keine Abweichungen, keine bestimmten hervorgehobenen Regelmäßigkeiten, wie das dann auf der Titelseitenkonfiguration der 1885er Hefte der Fall ist (Titelkopf, Fortsetzungselement, mittig platzierte Bildeinheit). Und schließlich ist mit der sichtbar gehaltenen Seitenverbundenheit fast aller Bildeinheiten und mit dem doppellinigen Satzspiegelrahmen ihr ganz grundsätzliches Eingepasstsein in die Seitenfläche

---

<sup>159</sup> Vgl. dazu Podewski (2016), „Blätter und Blüten“ und Bilder.

vorgezeigt. Das Auseinanderdrucken von Text- und Bildeinheiten geschieht also in einem Milieu, in dem sie ein vertrautes Paar sind. Ihre Kopräsenz auf Seite bzw. Doppelseite hat nicht das Potential zu Ungewöhnlichem; man kennt das, man sieht mittlerweile, dass das passt, auch ohne schon wissen zu müssen, was das dann genau miteinander zu tun hat.

Die Text- und Bildeinheiten selbst und die visuellen Muster ihrer Verteilung bleiben also stabil. Was sich ändert, ist, dass das, was dann konkret auf einer Seite bzw. Doppelseite zusammengedruckt wird, thematisch passend sein kann oder nicht. Und dazu kommt noch etwas anderes: Auch die nur aus Text bestehenden Beiträge sind stärker über die Seiten hinweg gedehnt, so dass auch sie ein wenig zerstreuter wirken. Besonders nachdrücklich geschieht das zwar nicht – immer noch und immer wieder behält man eine Aufeinanderfolge von Beiträgen mit einfachem Umblättern im Auge – aber beim Vergleich mit den 1853er Heften, die konstitutiv von dieser kontinuierlichen, durchblätterbaren Beitragsfolge geprägt sind, fallen doch auch solche kleineren Abweichungen auf. Am auffälligsten geschieht das etwa in Heft 13, wo das letzte Teilstück der zwölften Fortsetzungsfolge von „Goldelse“, eine halbe Seite *verso*, nach dem Umblättern der Seite mit der ganzseitigen Abbildung „In den Katakomben Roms“ erscheint. Die Folge zieht sich über insgesamt sechs Seiten – die Titelseite, die darauf folgende Doppelseite, auf der beim Umblättern noch nahtlos an das mit dem Titel versehene Mutterstück angeschlossen ist, die zweite Doppelseite mit der ganzseitigen Abbildung, und die darauf folgende Seite. Damit steht das letzte Stück fünf Seiten vom Mutterstück entfernt, und mit der ganzseitigen Abbildung ist die kontinuierliche Durchblätterbarkeit der Texteinheit für eine Bildseite unterbrochen.

Verbunden ist das mit einer leichten Tendenz hin zu Unruhe, zu Unregelmäßigkeiten, was die Aufeinanderfolge der Anfänge, Zwischenstücke und Enden von Beiträgen, was die jeweiligen Umfänge und die Größenverhältnisse zwischen ihnen betrifft. Das ist noch keine regelmäßige Mischung von Text- und Bildflächen, keine halbwegs gleichmäßig getaktete Aufeinanderfolge von Einheiten verschiedener Darstellungsformen wie sie die 1885er Hefte strukturiert, es ist aber auch keine geordnete Aufeinanderfolge ungefähr

gleich großer Beitragseinheiten mehr. Auf diese Weise unruhig wirkt die Seitenflächenbelegung zum Beispiel in Heft 17: Auf die regelmäßig mit Titelkopf und dem Beginn der Fortsetzungsfolge bedruckte Titelseite folgt eine Doppelseite nur mit Text belegt, darauf eine Text-, daneben eine Bildseite mit einem schmalen Textstreifen am unteren Ende der Seite, es folgen ein Textbeitragsende und ein neuer Beitrag, der sich über die Drittelseite darunter und die Seite daneben erstreckt, seitenverkehrte Größenverhältnisse zwischen Beitragsend- und Beitragsanfangsstück herrschen auf der folgenden Doppelseite, ungefähr ähnlich sieht die nächste Doppelseite aus, es folgen Kombinationen aus einer ganzen Text- und einer ganzen Bildseite und aus einer guten halben Seite Beitragsend- und eineinhalb Seiten Beitragsanfangsstück, auf der Rückseite schließlich sind noch ein schmaler Streifen Beitragsende und die Rubrik „Blätter und Blüthen“ platziert. Mal mehr, mal weniger wechseln sich hier also Beitragsstücke mit unterschiedlichem Status (vom Anfang, aus der Mitte, vom Ende genommen) und in sehr unterschiedlicher Größe (vom schmalen Streifen bis zu einer Doppelseite) ab. Und verstärkt wird diese Unruhe in der Textflächenaufteilung noch durch das Dazwischensetzen der beiden Bildeinheiten.

Aus all dem ist ersichtlich, dass die Einheit ‚Beitrag‘ und die von ihr generierten Beitragsobjekte an Dichte, dass sie an Kompaktheit verlieren, dass sie als Organisationsform, die den Heften ihren Rhythmus, ihre Struktur gibt, an Relevanz einbüßen und dass am Horizont schon eine Alternative auftaucht. Als niedrigere Stufe der Einheitenbildung springen Text- und die Bildeinheiten hier ein und beginnen, wenn auch erst noch punktuell, den Heftverlauf mit zu strukturieren. Und ganz am Rand spielen auch elementarere Formen, die losen Textstücke, bei denen nicht mehr gleich klar ist, wohin sie gehören, eine Rolle. Damit operieren die 1866er Hefte mit Einheiten, die auf unterschiedlichen Stufen intakt, d.h. im Druck sichtbar zusammengehörig, gehalten sind: Es gibt kompakt gedruckte Beitragseinheiten, entweder als Textbeitrag oder aus Text- und Bildeinheiten gebildet, es gibt voneinander getrennt gedruckte Text- und Bildeinheiten und es gibt wenige lose Textelemente. Damit ist, 13 Jahre nach der Premiere der *Gartenlaube*, die Prägung

der Hefte durch die (Text-)Beitragseinheit aufgegeben und so auch die Ordnung der Akkumulation, die sich mit ihr als gemächlich durchblätterbares, übersichtlich bleibendes Nacheinander von abgeschlossenen Prosabeiträgen auf nicht allzu vielen Seiten bauen ließ. Auf vier Seiten mehr Platz und in einem Milieu aus verschiedenen gestuften Einheiten, die sich zudem in ihren Darstellungsformen deutlich differenziert haben, werden die Hefte jetzt, noch eher allmählich und zurückhaltend, von einem Mischungsimpuls bestimmt.

Dieser Mischungsimpuls macht sich nicht in jedem Heft auf gleiche Weise geltend: am deutlichsten und häufigsten mit der Untermischung von Bildeinheiten in thematisch fremde Textbeiträge, in Einzelfällen aber auch schon darüber hinausgehend auf einigen der Doppelseiten, die die höchstmögliche Einheitenzahl (das sind drei),<sup>160</sup> gebildet aus Text- und Bildeinheiten, aufweisen.<sup>161</sup> Hier entstehen Zonen, in denen Verschiedenes unmittelbar miteinander in Kontakt kommt und in denen die Verpflichtung zu einem beitragsartigen Zusammenhang nicht gilt: Hauptsache, es mischt sich etwas; die Anfänge und Enden, d.h. die Beitragszusammenhänge

---

<sup>160</sup> Vgl. dazu die Übersichten zu Beginn des Kapitels.

<sup>161</sup> So in Heft 1, S. 4-5 mit dem Schlussstück der „Goldelsen“-Folge (obere Seitenhälfte), dem Beginn des Beitrags „Die Sängerrunde am Weinsberger Thurm“ darunter und der ganzseitigen Abbildung „Im Garten bei Justinus Kerner“ rechts daneben. Die Abbildung gehört zwar thematisch zum Beitrag, gewinnt durch ihre Größe und die vertikale Drehung an Eigengewicht. Ähnliches gilt für S. 116-117 in Heft 8, wo wiederum das Schlussstück einer „Goldelse“-Folge (*verso*), daneben ein Bildelement („Schiller besucht Schubert im Kerker“) und darunter nur noch ein schmales Stückchen Text gesetzt sind. – In Heft 11 kommen auf S. 166-167 zwei Textelementstücke (ein Schlussstück der „Goldelse“-Folge (eine gute halbe Seite *verso*), der Kleinbeitrag „Wild-, Wald- und Waidmannsbilder. Von Guido Hammer. Nr. 21. Ein Wintervergnügen. Mit Abbildung“ (eine knappe halbe Seite *verso*, eine gute halbe Seite *recto*) und das Anfangsstück des Beitrags „Eine Saison beim ‚Director‘ Lampe in Goslar. Von W. v. B., einem Curgast Lampe’s“ (eine knapp halbe Seite *recto*) zusammen. – In Heft 18 sorgen die „Blätter und Blüten“ mit für einen solchen Mischungseindruck: Auf S. 286-287 ist das Schlussstück von „Die erste deutsche Verfassung und der letzte Märzminister“ (drei Viertel *verso*), darunter und für vier Fünftel der rechten Seite die vorletzte Folge von „Bismarck an Uhden“ und mit einem schmalen Textstreifen der Beginn der Rubrik „Blätter und Blüten“ gedruckt.

der Teilstücke, die sich dabei treffen, sind hier, auf dieser einen Doppelseite nicht so wichtig. Solche verhältnismäßig stark gemischten Doppelseiten machen aus dem heftüblichen ‚Es gibt noch etwas!‘ ein ‚Es gibt Mehreres!‘ Von Dauer, d.h. die Regel sind sie nicht – in sie wird kurz und beiläufig hinein- und auch wieder herausgeblättert.<sup>162</sup> In diesem hauptsächlich noch regelmäßig scheinenden Rahmen ist es erst einmal nur ein Gemischtsein als solches, was dabei auffällt. Es ist aber schon ein Wegweiser dafür, wie mit den divers gewordenen Text-, Bild- und Beitragseinheiten umgegangen werden kann, die die Hefte bunter machen: das Verschiedene nicht streng geordnet aufeinander folgen lassen, sondern mischen und dabei nicht mehr mit dichtem Zusammendruck fest gefügte Beitragsobjekte generieren, sondern die spezielleren und vielfältigeren Weltansichten von Text- und Bildeinheiten untereinander in Kontakt bringen.

Diese Kontakte implizieren keine gleitende Staffelübergabe mehr, wie sie die Nacheinander-Ordnung der Beiträge aus den 1853er Heften bestimmt hatte. Die waren sich in Umfang und Bedeutungsorganisation so ähnlich, von so überschaubarer Zahl und in Anfang und Ende so gut im Blick zu behalten, dass zwischen ihnen reger, auf Akkumulation ausgerichteter Bedeutungsaustausch stattfinden konnte. Was der eine Beitrag nicht sagte, sagte ein anderer auf die gleiche Weise in diesem oder in einem der nächsten Hefte. Deshalb auch konnte man, wenn man wollte, sie allesamt lesen, als würden sie sich wechselseitig ergänzen oder kommentieren. Ihre Ähnlichkeit und ihr gleichmäßiges Nacheinandergedrucktsein sorgten für eine spezifische Form der Übergänglichkeit; die starke Präsenz von heftübergreifenden Reihen tat ein Übriges dazu. Deshalb stand, auch wenn immer klar ersichtlich war, dass es sich hier um abgeschlossene, d.h. voneinander getrennt gedruckte Einheiten handelte, einer solchen Vergleichsarbeit nicht viel im Wege. So ließ sich Wissen Beitrag für Beitrag periodisch getaktet immer weiter anreichern – ungefähr so wie mit thematisch

---

<sup>162</sup> Im ersten genannten Beispiel gehen der Mischungsseite eine nur mit der „Goldelse“-Folge belegte Doppelseite voran, auf sie folgt eine nur mit „Die Sängerrunde am Weinsberger Thurm“ bedruckte Doppelseite. Häufig ist auch noch das weitere Umfeld homogener gestaltet.

zwar verschiedenen, aber grundsätzlich gleich gearteten Einzelfällen.

In den 1866er Heften herrschen andere Bedingungen: Die Beiträge, die Text- und Bildeinheiten driften ein wenig auseinander, haben sich da und dort spezialisiert und gehen da und dort eigene Wege der Welterkundung. Damit sind sie sich nicht mehr bzw. nicht mehr auf die alte Weise ähnlich, und damit verändern sich auch die Beziehungen zwischen ihnen. Die sind geprägt vom Bemühen, nunmehr diverser Gewordenes beieinander zu halten und dafür ab und an in verdichteten Mischungszonen auf einer Doppelseite besonders nachdrücklich zu zeigen: ‚Dies alles hat etwas miteinander zu tun!‘ Was das ist, halten die 1866er Hefte auf eine spezifische Weise vage. Spezifisch ist diese Vagheit deshalb, weil sie Effekt ist eines Mischungsimpulses, der sich eher demonstrativ über die Beitragseinheiten hinwegsetzt, der aber noch nicht geordnet ist, der noch ungerichtet und instabil bleibt. Für ihn ist entscheidend, dass sich wenigstens einmal und irgendwo im Heft etwas mischt. Hier geht es noch nicht darum, dass das etwas Bestimmtes ist, dass das regelmäßig und über das ganze Heft hinweg geschieht, wie das dann in den 1885er Heften der Fall sein wird.

Dieses ‚Etwas-miteinander-zu-tun-Haben‘ ist mithin ein ganz eigener Zusammenhang. Er ergibt sich aus der visuellen Kopräsenz von Einheiten, die zwar unterschieden und verschieden sind, zugleich aber ja auch in den Semantikhaushalt der 1866er *Gartenlaube* gehören. Charakteristisch für diesen Haushalt ist es, dass, wie oben ausführlich für die Texteinheiten gezeigt, auch zwischen Verschiedenem immer gewisse Schnittmengenähnlichkeiten bestehen. Solche Überschneidungen können sich zwischen konkreten Themen- und Darstellungsformen ergeben, sie können aber auch diffuser ausfallen oder, das bezeichnet die niedrigste Stufe, in impliziten Norm- und Werthaltungen liegen. Dass zwischen dem, was da auf einer Doppelseite in Kontakt gebracht wird, semantische Beziehungen bestehen, ist deshalb durchaus erwartbar. Aber zuverlässig vorhersagbar – für den konkreten Einzelfall auf dieser Seite in diesem Heft – ist es deshalb gerade nicht. Der Zusammenhang, der etwa in Heft 1 auf Seite 8-9 zwischen einem kleinen Schlussstück von „Eine Sängerrunde am Weinsberger Thurm“, dem Beitrag



„Kleine Ursachen, große Wirkungen“ und dem halbseitengroßen Beginn von „Die Mutter Gottes. Ein Beitrag zur geheimen Geschichte der französischen Revolution“ besteht, ist nicht deckungsgleich mit angebbaren Bedeutungsbeziehungen. Man käme auch in gehörigen Bedeutungsstress, wollte man für das hier Zusammengedruckte solche Verbindungen stiften: zwischen einem Gedicht von Nikolaus Lenau, einem Rest an Ausführungen zu seiner tragischen Lebensgeschichte und einer kleinen Anekdote über den Besuch von „Oberst Gustavsohn“ bei Justinus Kerner, Ausführungen zum sträflich sorglosen Umgang mit Krankmachendem samt einer kleinen Geschichte zur Heilkunde und schließlich Darlegungen über die gesellschaftliche Stellung einer „Frau von St. Amaranthe“ im späten 18. Jahrhundert.

Etwas mehr kommt einem die Zeitschrift in solchem Tun vielleicht entgegen, wenn man vor- und zurückblättert, über das hinausschaut, was sich auf Seite und Doppelseite mit einem Blick übersehen lässt und dann die Beitragseinheiten miteinander vergleicht. Das liegt durchaus nahe, weil der punktuell bleibende Mischungsmodus die hohe Relevanz abgeschlossener Textbeiträge nie vergessen macht, weil das Hinterland dieser Doppelseiten, also das, was vor und nach ihnen im homogenen Beitragsmodus steht, in diesen Heftordnungen beim Blättern weiter konstitutiv bleibt. Im Beispiel aus Heft 1 sind die drei Beiträge, die auf der Doppelseite zusammengeführt werden, sehr unterschiedlich, was Thematik, Sprecherhaltung und Weltzugriff betrifft: ein metaphernreich gehaltener, die Grenzen zwischen Wirklichkeit, Literatur und Phantasie beständig durchbrechender historischer Rückblick auf die Schwäbische Dichterschule, in den zwei Lyrikzitate eingebaut sind, dazu kommen kolloquial aufklärende Informationen über die krankmachenden Wirkungen von Trichinen, kalter Luft, verschluckten Kirschkernen etc. und die detaillierte, in Folgen zerlegte Schilderung von zurückhaltend beobachteten Individualereignissen im Umfeld der Französischen Revolution. Konkret und zuverlässig benennbare Bedeutungsbeziehungen ergeben sich auch hier nicht, Verknüpfungsmöglichkeiten müssten im Vagen verbleiben oder wären nur auf sehr abstrakten Ebenen anzusetzen – etwa über die gemeinsame, dann unterschiedlich gestaltete und gewichtete histori-

sche Dimension. Ein wenig konkreter sieht es zum Beispiel aus in Heft 15, wo die Genrebildreproduktion dem Beitrag über junge Amerikanerinnen untergemischt ist, der den Untertitel „Charakterbild“ trägt. So ließe sich hier immerhin, aber immer noch vage genug, auf eine gemeinsame, aber unterschiedlich realisierte Orientierung an Bildförmigkeit schließen, wie sie für das 19. Jahrhundert – gerade in dieser Unbestimmtheit – nicht ungewöhnlich ist.<sup>163</sup> Die daneben gesetzte Fortsetzungsfolge von „Bismarck an Uhden“ könnte man – allerdings wiederum sehr großzügig – als eine nochmals andere Form solcher Sittenschilderungen lesen.

Die Beispiele ließen sich ohne Weiteres mehren, und das verweist auf den wichtigsten Aspekt dieser Formen des Zusammendrucks: dass hier Zusammenhänge generiert werden, die nicht mit Sicherheit geradewegs auf solche konkreten und dichten symbolischen oder semantischen Beziehungen hinauslaufen, auf die die Hermeneutik der Goethezeit ebenso wie die Semiotik des 20. Jahrhunderts und mit ihnen die Literaturwissenschaften programmiert sind. Wenn etwas zusammen auf einer Doppelseite zu sehen ist, ist hier also nicht sogleich und unausweichlich an die Leser\*innen appelliert: ‚Nun suche und finde Bedeutungszusammenhänge (und sei dabei gerne kreativ)!‘ Ebenso wenig geht es dabei um eine Art physiologisches Zusammen-Sehen, das das Gedrucktsein, das Layout der Seite in ihrer schieren Visualität bzw. Materialität rezipiert. Das Miteinander-zu-tun-Haben basiert vielmehr auf einem Sehen, das schon etwas weiß, das konditioniert, das vom gartenlaubeneigenen Semantikhaushalt, von einem spezifischen Milieu aus Themen und Darstellungsformen mitgeprägt ist. In ihm steckt Vorwissen darüber, wenn man will: Vertrauen, dass das schon irgendwie nach der in den obigen Analysen herauspräparierten Art der 1866er *Gartenlaube* zusammengehören wird. Mit dieser Vorkonditionierung kann es, wenn wie im obigen Beispiel thematisch und formal sehr Verschiedenes aufeinandertrifft, bei einem ‚Ah, wie interessant – das und das gibt es also auch noch in dieser, unserer (*Gartenlauben*-)Welt!‘ bleiben. Was also auf den konkreten, forciert

---

<sup>163</sup> Vgl. dazu Althaus, Thomas: Bildrhetorik. In: Althaus, Thomas (Hrsg.): Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 2018, S. 9-36.

gemischten Doppelseiten vorgeführt wird, ist, dass das, was da steht, ins Themen- und Formen-Milieu der 1866er Hefte passt, d.h. in ein Milieu, das periodisch, Heft für Heft, aufgebaut worden ist und weiter aufgebaut werden muss und das dabei stabil gehalten und bis zu gewissen Grenzen variiert werden kann. Konkrete, greifbarere semantische Beziehungen, wie etwa an der Kontaktstelle zwischen der ersten „Goldelse“-Folge und dem Beitrag über die Schwäbische Dichterschule (Heft 1, S. 4-5), die sich als wechselseitige Ergänzung in ihrer Aufwertung ‚romantischer‘ Natur interpretieren lassen, sind ein Zufall, der allererst im Rahmen dieses Milieus möglich gemacht ist.

Das Vorzeigen eines solchen ‚Passens‘, eines solchen ‚Miteinander-zu-tun-Habens‘ aber ist wichtig für den Zusammenhang der 1866er Hefte, der darauf ausgerichtet ist, die sich zunehmend mehr voneinander unterscheidenden Differenzen zwischen Text-, Bild- und Beitragseinheiten mit der weiterhin hohen Relevanz abgeschlossener Textbeiträge im Sinne einer Gartenlaubenwelt zu koordinieren. Die ist, wie gesagt, immer noch deutlich von den Textbeitragseinheiten geprägt – mit ihrem relativ einheitlichen Umfang, mit ihren Formen der Bedeutungsorganisation und damit, dass sie wie gehabt häufig mehrere Seiten hintereinander weg füllen. In solchen homogenen Heftzonen herrscht weiterhin das gemächliche Nacheinander der frühen Hefte, ist, auch wenn sich inzwischen die Darstellungsformen deutlicher voneinander unterscheiden, die alte Ordnung der Akkumulation noch nicht gänzlich verabschiedet. In einem solchen Umfeld erscheinen die wenigen Mischungsimpulse noch gewissermaßen un gelenk und unbeholfen. Das wird, wie gesagt, in den 1885er Heften anders sein: Hier wechselt sich Ungleichartiges (Fortsetzungs-, Abhandlungs- und Bildeinheiten) regelmäßig ab, sind die Beitragseinheiten nun konsequent zurückgestuft und sind Interaktionen unterhalb von ihnen, d.h. zwischen Text- und Bildeinheiten, fester Bestandteil einer wiederum modifizierten Weise des Zusammendruckens. Aber auch wenn diese Mischzonen in den 1866er Heften nur zurückhaltend und unregelmäßig vorkommen, halten sie doch Optionen dafür bereit, wie jenseits der Reihung von Gleichartigem in einer Ordnung der Akkumulation nun auch Verschiedenartiges zusammengehalten werden kann – Optio-

nen, die allerdings das ruhige Nacheinander nicht ganz unberührt lassen und dort bereits leichte Zerstreuungseffekte zeitigen.

**Exkurs: Mit einer Beilage noch einmal anders zusammendrucken:  
*Die Deutschen Blätter. Literarisch-politisches Sonntags-Blatt*  
 (1866, Nr. 1-19)**

In die Verschiebungsprozesse, die für die Mischungsordnungen der 1866er Hefte der *Gartenlaube* beobachtet wurden, sind auch die *Deutschen Blätter* involviert. Sie erscheinen von 1862 bis 1876, gleichfalls wöchentlich und in einem Umfang von einem halben Bogen (vier Seiten im Quartformat). Sie bestehen selbständig mit einer eigenen, über die Hefte eines Jahres hinweglaufenden Nummern- und Seitenzählung und mit einem eigenen Titelkopf, aber Gartenlaubenabonenn\*innen beziehen sie zum halben Preis. In den 1860er Jahren sind solche Beiblätter, vor allem als Unterhaltungs- bzw. Wochenendbeilagen von Tageszeitungen, bereits üblich, aber die spezialisierte Herstellung von Beilagen, die dann von mehreren Tageszeitungen geordert werden, beginnt erst eigentlich in den 1870er Jahren.<sup>164</sup> Die *Deutschen Blätter* erscheinen noch wie die *Gartenlaube* im Verlag von Ernst Keil und werden auch wie sie von der Druckerei Otto Wigand in Leipzig gedruckt. In den 15 Jahren ihres Erscheinens werden immer wieder Veränderungen an ihnen vorgenommen: Der Untertitel wechselt zwischen „Beigabe zur Gartenlaube“ für die ersten beiden Jahrgänge, 1864 mehrfach zwischen „Literarisch-politisches Wochenblatt“, „Literarisch-politisches Bei- und Wochenblatt“ und „Literarisch-politisches Sonntags-Blatt“, ab 1867 bleibt man dann bei „Literarisch-politische Feuilleton-Beilage zur Gartenlaube“. Herausgeberschaft und Redaktion sind mehrfach verteilt zwischen Berthold Auerbach (Herausgeber bis 1864), Ernst Keil, August Dietzmann, Ferdinand Stolle und Albert Fränkel. Auch die programmatischen Bekundungen nehmen unterschiedliche Akzentuierungen vor: So will die Redaktion im ersten Heft den „freundliche[n] Leser“, als Ausgleich zu „Lärm und Gewühl“ des Tages, „Herz und Geist“ mit einem hoch greifenden, auf „sittliche Bildung“ hinauslaufenden Läuterungsprogramm „erquicken“ und dabei „Verkehrtes abwehren, Bewährtes eindringlich machen, die Denkkraft wecken und üben, das Herz läutern“ (1862,

<sup>164</sup> Vgl. dazu Graf (2003), Familien- und Unterhaltungszeitschriften, hier besonders S. 509-514.

Nr. 1, S. 1). Ein Jahr später wird dieses volkserzieherische Anliegen unter der Überschrift „Was wir wollen und sollen. An die Freunde und Mitarbeiter der ‚Deutschen Blätter‘“ (1863, Nr. 1, S. 3f.) noch einmal bekräftigt, diesmal im Rekurs auf Friedrich Schillers „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes [sic!]“. Mittlerweile scheint es aber erforderlich geworden zu sein, dieses Programm stärker zu profilieren. Dafür gibt die Sprechinstanz den deklamatorischen Gestus auf und verwickelt sich als Ich-Sprecher in eine imaginär exemplarische Diskussion über den Charakter des „Blattes“ und seine Legitimität. Die Ansprüche bleiben weiterhin die höchsten und universal; auch hier gilt es noch, einen „sittlichen Kompaß für alle Welt“ zu liefern. Mit mehreren Abgrenzungsargumenten wandern jetzt aber, wenn auch in sehr abstrakter Typisierung, alternative Optionen des Zeitschriftenfeldes in den Text ein: kurzlebige, „pikante“ Unterhaltung, Spezialisierungen und Tagesaktualität; darüber hinaus ist auch die soziale Grundierung der Reichweite angetippt.<sup>165</sup> Das „An unsere Leser“, mit dem das erste und das zweite 1866er Heft eröffnet ist, hält sich dagegen knapp und verzichtet auf Emphase. Geplant ist, den „Ergänzungscharakter zur Gartenlaube“ vor allem in der „Zusammenstellung eines neuen, frischen, interessanten Feuilletons“ stärker kenntlich zu machen. Damit ist die Orientierung an Dauerhaftem und Allgemeingültigem, mit der eine solche Hinwendung zu der „Zeit, in der wir leben“ (1866, Nr. 1, S. 1) in den vorhergehenden Selbstverortungen zurückgewiesen worden war, jetzt zumindest nicht mehr programmatisch relevant.

Und schließlich verändern sich auch die Formen des Zusammen-druckens. Das ist schon gut zu sehen an der Platzverteilung und an

---

<sup>165</sup> „[I]st dein Blatt ein politisches oder pädagogisches? ein nationalökonomisches oder ästhetisches? Das Publicum weiß nicht, was es sicher darin zu erwarten hat!“ – „Schon die Wochenerscheinung dieser Blätter, ihre Ausbreitung in den weitesten, local nicht beengten Kreisen, dazu noch, daß diese Blätter dauernd im Besitze der Leser bleiben sollen, Alles das bedingt, daß nur Ereignisse aufgenommen werden, die bei der weitesten Versendung und dauernden Bewahrung nicht der Gefahr schneller Verwesung ausgesetzt sind.“ – „Es ist diesen Blättern gegeben, in Kreise zu dringen, wohin sonst das gedruckte Wort nur selten reicht.“ (alle Zitate Deutsche Blätter 1863, Nr. 1, S. 4)

der Einheitenzahl. Von Anfang an sind die vier Seiten der Hefte mit zwei verschiedenen Einheitenformen bedruckt: mit Textbeiträgen und mit einer „Umschau“ genannten Rubrik. Nimmt die Rubrik in den 1862er Heften selten mehr als eine halbe Seite ein, so dehnt sie sich im weiteren Erscheinungsverlauf immer weiter aus. Zwischen 1863 und 1865 vollzieht sich diese Expansion noch sprunghaft und unregelmäßig, in den 1866er Heften pegelt sie sich bei zwei Seiten ein. Das geht einher mit einer Reduktion der Zahl der Textbeitrageinheiten. Werden zu Beginn noch drei bis vier davon gedruckt, nimmt ihre Zahl allmählich ab, ab 1865 gibt es immer häufiger nur noch eine, 1866 ist das dann die Regel. Zugleich wird die „Umschau“ viel- und kleinteiliger: Bietet sie anfangs auf dem knappen Platz, der ihr zugestanden ist, nur wenige Einträge – manchmal sogar nur einen – so werden das immer mehr; in den 1866er Heften sind es dann durchschnittlich zehn bis zwölf, aber vier oder fünf mehr sind auch möglich.

So ist es also vor allem die „Umschau“ – von der die Redaktion gleich dreifach attribuiert: „ne[u], frisc[h], interessan[t]“ und für eine Veränderung des Verhältnisses zur *Gartenlaube* verantwortlich gemacht –, deren Aufwertung zu sichtbaren Verschiebungen beim Zusammendrucken der *Deutschen Blätter* führt. Mit den bis 1864 deutlich dominanten Beitragseinheiten sind die Hefte zunächst wesentlich geprägt von einer bestimmten Haltung der Wissensvergabe: Eine Sprechinstanz tritt als Inhaberin von Wissen auf, dessen Weitergabe von hoher Wichtigkeit ist. Sie bleibt zwar zumeist anonym, argumentiert aber häufig engagiert und urteilsfreudig, so dass Wissen hier nie sachlich und neutral vermittelt wird, sondern immer zugleich bewertet ist, immer eingebunden bleibt in quasi weltanschaulich gehaltene Zusammenhänge. Das gilt gleichermaßen für die Beiträge, in denen fiktiv konkretere Dialogpartner über etwas diskutieren, wie besonders prägnant in „Im Spielwarenladen. Ein Gespräch um die Weihnachtszeit“ (1862, Nr. 11, S. 41f.), „Die Stunde nach dem Feste. Ein Bild aus dem Leben“ (1863, Nr. 1, S. 2f.) oder „Eine Jahrmarktsbetrachtung über Mordthaten, Tractätchen und Bildsäulen, lauter Dinge, die mit dem Jahrmarkt scheinbar nichts zu thun haben.“ (1863, Nr. 10, S. 38-40). Hier werden kleine Gespräche mit großem philosophischem

Ernst geführt: zwischen „A“ und „B“ über die richtige Kindererziehung, zwischen dem Ehepaar „Lina“ und „Georg“ über die Angemessenheit sozialer Differenzen, die vom Ehemann als ordnungserhaltende Aufgabenverteilung zwischen Hausfrau und Dienstpersonal nachgewiesen wird, oder zwischen der Sprechinstanz und einem Du über Möglichkeiten der Volkserziehung. Zu den Einträgen in der „Umschau“ bestehen diesbezüglich so gut wie keine Differenzen; zuweilen ist der Wertegehalt schon gleich in der gefetteten Überschrift erkennbar, so zum Beispiel bei „Aufgaben und Beispiele der Humanität“ (1862, Nr. 8, S. 32), „Wohlzuthun und mitzuthun vergessen nicht!“ (1862, Nr. 9, S. 34f.), oder „Erst lügen, dann die Wahrheit nicht hören“ (1863, Nr. 10, S. 40). Auch Aktuelles vom Pressemarkt ist solchermaßen in übergreifende, mindestens historisch lehrreiche Zusammenhänge eingebettet. So etwa in „Eideshelfer“, wo, bevor überhaupt die zwei Berichte über Rechtsstreitigkeiten in „Zeitungen der vergangenen Woche“ zur Sprache kommen, zunächst einmal über einen „sinnigen Brauch“ im „Rechtsleben des Mittelalters“ berichtet wird (1862, Nr. 5, S. 20). In ähnlicher Weise steht die Auseinandersetzung mit dem gegenwärtig zunehmenden „Unfug sittenverderbliche[r] Zeitungsanzeigen“ von vornherein in einem festen Normengerüst und werden am Ende entsprechende Fragen und Forderungen gestellt. Nachrichtenartige Informationen sind hier nur sehr selten eingebaut, etwa wenn man darüber berichtet, wie in „öffentlichen Blättern“ der Standort für das Uhland-Denkmal „vielfach erörtert“ wird (1863, Nr. 52, S. 208), wie „[v]or einigen Tagen [...] in Berlin gegen zwei dortige Sortimentsbuchhändler wegen Verkauf der sogenannten Gelben Hefte verhandelt [wurde]“ (1864, Nr. 30, S. 120),<sup>166</sup> oder, – aber auch hier schimmern Wertungen durch – wie das „Cotta'sche Morgenblatt“ nun seine „[w]ohlverdiente Ruhe“ gefunden hat (1865, Nr. 52, S. 208).

In den 1866er Heften ist – aufs Ganze gesehen – diese didaktisch engagierte, weltanschaulich geprägte Grundhaltung dann deutlich

---

<sup>166</sup> Die „Gelben Hefte“ sind ein Tarntitel, um die *Gartenlaube* 1864 auch im mit Verbot bzw. Konfiszierung drohenden Preußen erscheinen zu lassen. Vgl. dazu: Proelß, Johannes: Zur Geschichte der *Gartenlaube* 1853-1903. Leipzig 1904 (wieder abgedruckt in: Hamouda, Faycal (Hrsg.): Der Leipziger Verleger Ernst Keil und seine *Gartenlaube*. Leipzig 2005, S. 65-144, S. 97).



zurückgedrängt. Sie taucht nur noch selten auf, wie in der empörten Auseinandersetzung mit einer „Versündigung“ gegen Friedrich Rückert, die gegen das „Heiligthum [seines] Hauses“ im Konkurrenzblatt *Daheim* begangen wurde und die, so der Kommentar des Herausgebers, in die *Deutschen Blätter* verschoben wurde, um mit dem dort entworfenen „edlen Dichterbilde“ nicht „in so nahe Berührung“ zu kommen.<sup>167</sup> Ansonsten arbeitet man bevorzugt mit gewissermaßen tiefer gelegten Einbettungsverfahren: Ein kleines Fazit zieht entsprechende Schlussfolgerungen, etwa zum Umgang zivilisierter Gesellschaften mit den „Schlacken des Lebens“,<sup>168</sup> zum „Triumph des Menschengesistes“ anlässlich der Weiterentwicklung photographischer Verfahren,<sup>169</sup> oder wenn man anlässlich einer „Zeitungsfehde“ zwischen „der Cotta’schen Verlagsbuchhandlung und Herrn Payne, dem Gründer und Inhaber der englischen Kunstanstalt“ auf das „sittliche Rechtsgefühl im Buchhandel und im Volke“ zählt und hofft, dass man so den „schweren Versuchungen“ widersteht, die das neue Urheberrecht bietet.<sup>170</sup>

Daneben kann dem Dargestellten auch in Eingangs- oder Schlussformulierungen ein exemplarischer Status zugesprochen werden, der jetzt aber deutlich konkreter gefasst ist. So dient etwa ein Berliner „Schuldgefängniß“ als „neuer schlagender Beweis“ dafür, dass „unser heutiges Schulhaftsystem, wo immer möglich, zur Erreichung niedriger Zwecke, zur Maßregelung unbetheiligter Verwandten und Freunde des Schuldners gemißbraucht wird“,<sup>171</sup> oder es werden auch hier exemplarische, pseudo konkrete Gespräche wie im oben schon erwähnten „photographischen Sendschreiben“ über das richtige Photographieren geführt. Kaum noch zu erkennen sind

---

<sup>167</sup> Das Heiligthum des Hauses und die Presse. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 9, S. 33-35, S. 33.

<sup>168</sup> „Man sieht, was man Alles aus den verachteten Schlacken des Lebens machen kann, je mehr Schmutz die Civilisation anhäuft, desto roher und unwissender, desto ärmer und ungesunder ist sie selbst.“ (Faule Fische. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 1, S. 4 [Umschau]).

<sup>169</sup> Was unser Album lehrt. Ein photographisches Sendschreiben. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 2, S. 5-7.

<sup>170</sup> In Sachen des geistigen Eigenthums. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 5, S. 20 (Umschau).

<sup>171</sup> Ein Schuldgefängniß. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 3, S. 9f.

solche Wertungs- bzw. Einbettungshaltungen im Beitrag „Wie man in London die Zeitung liest“. Hier ist eine Darstellung geliefert, die ihr Objekt – ein Londoner „Penny Newsroom“ – fasziniert und interessiert fokussiert, die beurteilende Haltung hat sich dabei weit in einige Beschreibungsmetaphern zurückgezogen.<sup>172</sup>

In den Einträgen der „Umschau“ zeigt sich die Rücknahme des Weltanschauungsblicks dann aber besonders deutlich. Er wird knapp gehalten, nur noch floskelartig in einem Satz oder Halbsatz ans Ende angefügt oder zieht sich unauffällig in Attribuierungen wie „kenntnißreich“ oder „tüchtig“ zurück.<sup>173</sup> Ein großer Teil verzichtet aber gänzlich darauf und berichtet von (aktuell) Interessantem oder Amüsantem, das ohne weiteren Kommentar mitteilenswert erscheint: „[ü]ber die Aufsuchung Sir John Franklin’s“, „[v]om französischen Büchermarkt“ samt „Herstellungskosten der Dore’schen Bibelzeichnungen“ (beide 1866, Nr. 3, S. 12), von einem „Cigarren-Schiff“, das „nun glücklich auf den Werften des Herrn Hepworth in Amerika vom Stapel gelaufen“ ist oder dass der „König der Käse“, „nach dem Urtheile der Jury der internationalen Käse-Ausstellung zu Paris, [der] Roquefort-Käse des Herrn Massel“ ist (beide 1866, Nr. 11, S. 44). Oder man amüsiert sich über die „[z]weideutige Begründung eines Urlaubsgesuchs“ (1866, Nr. 3, S. 12), freut sich über ein „allerliebstes Geschichtchen“ aus der „Ostdeutschen Post“ und erzählt es noch einmal,<sup>174</sup> und lobt die „niemals

<sup>172</sup> So etwa in folgender Passage: „Treten wir ein in ein solches Kloster der Neuigkeiten, wohin der betäubende Lärm des Verkehrs [...] nur als ein dumpfes fernes Murmeln mehr gefühlt, als gehört und die herrschende Stille im Innern nur durch knitternde Papierbogen, manchmal ein Geflüster und eine gerückten Sitzbock unmerklich unterbrochen wird und wo unter einem großen einzigen Fenster im Dache oben den ganzen Tag und Abend schweigende Menschen von Blättern leben, wie Raupen.“ (Wie man in London die Zeitung liest. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 1, S. 1-3, S. 1) – Ähnlich gehalten ist „Der Carneval in Cöln“. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 8, S. 29-31.

<sup>173</sup> „Schulze-Delitzsch hat seine bereits acht Jahre bestehende Zeitschrift: ‚die Innung der Zukunft‘ umgetauft und ‚Blätter für Genossenschaftswesen‘ genannt. [...] Schulze-Delitzsch, der mit Arbeiten überhäuft und nicht im Stande ist, die Redaction des so erweiterten Blattes allein zu leiten, hat in dem bekannten Abgeordneten Parisius-Gardelegen einen sehr tüchtigen und kenntnißreichen Mitarbeiter gefunden.“ (1866, Nr. 2, S. 8 [Umschau])

<sup>174</sup> Eine Steckenpferd-Geschichte. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 4, S. 15.

uninteressante Berliner Montagspost“, die, „seitdem sie die „humoristisch-malerische Reisebeschreibung des Prof. Hildebrandt bringt“, noch interessanter geworden ist.<sup>175</sup>

Mit der „Umschau“ wird, so lassen sich die beobachteten Verschiebungen zusammenfassen, eine spezifisch heterogene Zone im Heft ausgebaut und stabilisiert: Sie ist gebildet aus mehreren Einträgen, die mit einem Umfang von durchschnittlich einer halben Spalte klein gehalten sind, die mit Absatzbildung und mit zumeist fetter gesetzten Überschriften voneinander unterschieden werden und die sich mit sehr unterschiedlichen Themen in moderat verschiedenen Darstellungsformen und Weltzugriffshaltungen beschäftigen. So sind hier auf engstem Raum, im spaltenweisen Unter-, Über- und Nebeneinander mehrere verschiedene, knapp modellierte Objekte zusammengebracht. Dieser dichte Zusammendruck ist als Rubrikeinheit organisiert, d.h. die einzelnen Einträge sind als unselbständige Teile fest in einen übergreifenden, sie integrierenden Zusammenhang eingebunden. Dem vorangestellt ist eine selbständig bleibende Beitragseinheit, die einen deutlich ausführlicher, d.h. auf nunmehr durchschnittlich zwei Seiten erfassten Weltausschnitt bieten.

So sind die Verschiebungen in der heftweisen Platzverteilung darauf hinausgelaufen, die unterschiedlichen Zusammenhangsbildungen von Beitrags- und Rubrikeinheit in ein ungefähres Gleichgewicht zu bringen und dafür den Anteil der Beitragseinheiten zu reduzieren und im Gegenzug den der Rubrikeinheit zu erhöhen. Dass keine von beiden gänzlich verdrängt wird, dass die *Deutschen Blätter* also weder nur aus einem bzw. einigen umfänglicheren, noch nur aus vielen verschiedenen kleinen Textbeiträgen zusammengebaut sind – alles Optionen, die für Beilagenblätter zeitgenössisch durchaus bestehen – zeigt an, dass hier eine Mischungsordnung angesetzt ist, in der beides gebraucht wird und dass dabei das eine nicht durch das andere ersetzt werden kann. Auf Heftebene reicht also die singuläre ausführliche Objektmodellierung ebenso wenig aus wie eine Zusammenstellung vieler verschiedener Kleinobjekte. Der für Periodika konstitutive Habitus des ‚Es gibt noch

---

<sup>175</sup> Reisefreuden in Ostindien. In: Deutsche Blätter 1866, Nr. 5, S. 19.

etwas!' ist an der Kontaktstelle zwischen Beitrags- und Rubrikeinheit deshalb doppelt konkretisiert: von der Beitragseinheit aus gesehen in ein ‚Es gibt noch viel mehr!‘, von der Rubrikeinheit aus gesehen in ein ‚Es gibt noch ein Ausführlicheres!‘ Das ‚noch etwas‘ erfordert dabei einen Wechsel zwischen zwei verschiedenen Einheitentypen; und so, wie Beitrags- und Rubrikeinheit hier beschaffen sind, ist bei diesem Wechsel ein kleiner Sprung zu machen, ist eine qualitative Differenz zu überwinden. Das deshalb, weil das, was die Texteinheiten jeweils thematisieren, für jetzt erst einmal fertig ist, einen plausiblen Anfang und ein plausibles Ende hat und sich nicht etwa als etwas Offenes darstellt, als etwas noch weiter Fortsetzbares oder gar Fortzusetzendes. Sowohl die Beitragseinheiten als auch die einzelnen „Umschau“-Einträge modellieren ihre Gegenstände somit als gezielt fokussierte. Diese Fokussierung kann zwar, wie oben gezeigt, unterschiedlich ausfallen, aber der Hang zur knappen Einbettung bzw. zur nachrichtenförmigen Vereinzelung schließt die Sache erst einmal ab und ist von sich aus nicht angelegt auf Fortführung oder Erweiterung. Das sorgt für gut konturierte und zumeist auch so oder so eingeordnete Darstellungsgegenstände. Ein ‚noch viel mehr‘ ist dann aber nur in der „Umschau“ zu haben, d.h., wenn von textförmiger Kohärenz umgestellt wird auf einen Zusammenhang, der durch das dichte Zusammendrücken vieler kleiner Texteinheiten in einer Rubrikeinheit entsteht und der unmittelbar sichtbar ist.

Vergleicht man die 1866er Hefte der *Deutschen Blätter* nun noch einmal mit denen der *Gartenlaube*, lässt sich zunächst einmal festhalten, dass die *Deutschen Blätter* mit ihrem deutlich geringeren Umfang – ihnen steht nur ein Viertel des Platzes zur Verfügung (vier statt 16 Seiten im ähnlichen Quartformat) – doch versuchen, einen gewissen Grad an thematischer Diversität, eine gewisse Mannigfaltigkeit an textförmig gehaltenen Weltausschnitten zu bieten, und zwar mindestens elf oder zwölf, aber durchaus auch noch mehr. Die Gartenlaubenhefte sind da weniger vielfältig, sie bringen im Schnitt zwischen acht und zehn davon, manchmal sogar noch weniger. Das liegt daran, dass das Mehr an Platz hier ganz überwiegend für umfängliche Beitragseinheiten genutzt ist, dass die kleinteiliger gehaltenen „Blätter und Blüthen“ mit durchschnittlich eineinhalb

bis zwei Seiten nicht viel mehr als zehn Prozent der Heftfläche belegen und dass hier zumeist auch weniger, dafür größere Einträge versammelt werden. Ganz anders also als in den Heften der *Gartenlaube*, die dominiert sind von mehreren Beitrags-, Text- und Bildeinheiten, sind in den Heften der *Deutschen Blätter* genau zwei verschiedene Einheitentypen auf kleinem Raum zusammengebracht. Diese Zuspitzung des Einheitenrepertoires führt aber nicht in eine harte Gegenüberstellung, vielmehr bleiben beide Seiten unter der Oberfläche füreinander durchlässig, sind bestimmte Beziehungen zwischen ihnen unterhalten: Die Einträge in der „Umschau“ sind so gefasst, dass man sie durchaus auch in eine Beitragseinheit überführen könnte. Sie decken ein ähnliches Themenspektrum ab, und in ihrer Knappheit wirken sie wie kleine konzeptionelle Kerne, die zu einem solchen Zweck nur in allen ihren Aspekten ausführlicher ausgearbeitet werden müssten. Oder sie wirken, wie bei den nachrichtenförmigen Einträgen, wie Elemente, die dafür nur noch zu kontextualisieren, in etwas einzugliedern wären. Die Konkretisierung bzw. Verknappung der Einbettungsverfahren und die Zunahme an nachrichtenähnlichen Einträgen erleichtert eben diese Übergänglichkeit.

So boten die *Deutschen Blätter* ganz sicher die Möglichkeit, in den bewegten 1860er Jahren auch noch ein flexibleres, nationalpolitisch engagierteres Blatt im Spiel zu halten und die *Gartenlaube* in dieser Hinsicht zu ergänzen bzw. für sie einzuspringen.<sup>176</sup> Aber die beständigen Veränderungen beim Zusammendrucken zeigen an, dass hier auch noch etwas anderes zu probieren war. Im 1866er Jahrgang, d.h. zu einer Zeit, in der auch in den Gartenlaubenheften vorsichtig neue Formen des Zusammendrucks getestet werden, ist mit ihnen ein weiterer Vorschlag für solche Möglichkeiten unterbreitet. Dabei erhält vor allem die hier nur in einem Exemplar vertretene (Text-)Beitragseinheit den Charakter eines Konzepts, das nur eine bestimmte Reichweite beanspruchen kann und das einer spezifischen Legitimation bedarf. Denn im direkten Kontakt

---

<sup>176</sup> „Denn darüber war er [Ernst Keil, MP] sich jetzt klar, dass ein illustriertes Familienblatt von 150.000 Exemplaren Auflage für ein politisches Kampfblatt nicht die nötige Beweglichkeit habe.“ (Proelß (1904/2005), Zur Geschichte der *Gartenlaube*, S. 97)

zwischen textbeitragsförmiger Weltfokussierung und zusammengestellter Rubrikvielfalt wird zweierlei deutlich: Zum einen, dass die Beitragseinheiten nicht für sich allein stehen können. Auf welche Weise und wie weit sie auch immer ihre Darstellungsgegenstände in größere, ja universale Zusammenhänge einordnen, in der Heftordnung erhalten sie ihren Sinn und ihren Wert erst zusammen mit einem ‚Es gibt noch viel mehr!‘, auf das sie selbst nicht verweisen können und das in der „Umschau“ vorgeführt ist. Zum anderen, dass Vielfältigkeit bei den Darstellungsgegenständen ein zentrales Movens für Heftzusammenstellungen ist und dass diese Vielfalt nicht text- oder bildförmig formuliert, sondern nur rubrikförmig herbeigedruckt werden kann.<sup>177</sup> In den Gartenlaubenheften kommt dieses grundsätzliche Vielfaltsdefizit der Einheit ‚Beitrag‘ nicht so deutlich zum Tragen, weil es hier immer mehrere davon gibt und so der Eindruck entsteht, die Beitragseinheiten könnten die Vielfaltsverpflichtung gewissermaßen unter sich ausmachen. Dass ihre Erfüllung dabei ganz wesentlich Effekt der Druckordnung ist, gilt dort, wie oben gezeigt wurde, zwar auch. Aber die *Deutschen Blätter* bieten eine Druckordnung an, in der sich die diesbezügliche Leistungsfähigkeit des Zusammendruckens viel energischer geltend macht: Der Unterschied zwischen Beitrags- und Rubrikeinheit ist hier unmittelbar sichtbar und es tritt markanter hervor, wovon die

<sup>177</sup> Anders übergänglich gehalten sind etwa die Mischungsordnungen der frühen Hefte der *Europa. Chronik der gebildeten Welt* (1835-1844). Hier bestehen konzeptionelle Ähnlichkeiten nicht nur zwischen Textbeitragseinheit und Rubrikeintrag, sondern zwischen Textbeitragseinheiten und klein- und vierteiliger Rubrikeinheit insgesamt. Möglich ist das im Rahmen einer vormärzlichen Ordnung des Nebeneinander, in der sich Weltartikel quasi *ad infinitum* in verschiedenen Organisationsformen aneinanderfügen lassen. Hier wären nicht nur einzelne Rubrikeinträge in Textbeiträge überführbar, sondern das ganze „Feuilleton“ als zusammengedruckte Einheit ist grundsätzlich textfähig und umgekehrt. Dabei sind Kohärenzformen attraktiv, die für die *Deutschen Blätter* und für die *Gartenlaube* nicht mehr tragbar erscheinen. Genaueres zum Realitätskonzept, das ein solches ‚Herumschweifen‘ ausschließt, im Schlusskapitel. Zur Druckordnung der *Europa* vgl. Podewski, Madleen: Was Schreibformen und Zeitschriften im ‚Experimentierfeld Vormärz‘ miteinander zu tun haben: *Europa. Chronik der gebildeten Welt* 1835, Heft 1-10. In: Pethes, Nicolas; Gretz, Daniela; Krause, Marcus (Hrsg.): *Miszellanes Lesen. Miszellanen Lesen. Reading Miscellanies – Miscellaneous Readings*. Hannover 2020 [im Druck].

Beitrags-, Text- und Bildeinheiten auch der Gartenlaubenhefte zehren und wo sie sich eingliedern: in ein ‚Es gibt noch *mehr!*‘, das, so hebt es die Druckordnung der *Deutschen Blätter* besonders nachdrücklich hervor, nur in der verdichtet zusammengedruckten Vielfalt einer Rubrik aufscheinen kann.

## 5.) Vom Akkumulieren zum Mischen: Wie sich die Druckordnungen der *Gartenlaube* verändern

Schaut man mit den bisher gemachten Beobachtungen nun noch einmal auf die 1885er Hefte, dann lassen sich ganz bestimmte Verschiebungen erkennen in der Art und Weise, was wie in den Gartenlaubenheften zusammengedruckt wird: Bei der Bedeutungsorganisation der Texteinheiten löst sich eine kompakte Weltzugriffshaltung allmählich auf. Objektreferat, Objekterfahrung, individuell-kollektive Kommunikation und protosystematische Einbettung, die in den ersten Heften noch ganz selbstverständlich zusammengehörten, um die Welt nahezu durchweg in kollektiven Erfahrungsobjekten zu präsentieren, driften auseinander und verändern sich dabei. Manche Zugriffe, wie die pseudo-konkrete Kommunikationshaltung, verlieren ihre Bedeutung, andere, wie der Rekurs auf sekundäre, medial vermittelte Referenzen, kommen verstärkt hinzu. Mit und in jedem Heft wird deutlicher, dass die Bedeutung der einzelnen Texteinheiten Effekt unterschiedlich akzentuierter Kombinationen aus den alten, aus modifizierten und aus neuen Weltzugriffshaltungen ist, die zudem, wie bei den Fortsetzungs- und bei den Gedichteinheiten, auch in Spezialisierungen und eigenständige Weiterentwicklungen überführt sind.

Aus diesen Kombinations- und Spezialisierungsprozessen sind in den 1885er Heften dann zwei dominante, gartenlaubenspezifische Textgattungen hervorgegangen: zum ersten die *Abhandlungseinheiten*, die in der flexiblen Kombination verschiedener Betrachterhaltungen und Redeformen Wissen über verschiedenste Phänomene in protosystematischer Einbettung liefern. In der Art und Weise, wie hier Realitätsausschnitte selektiert, wie sie sie betrachtet, wie sie an- und eingeordnet und wie sie bewertet werden, ist durchweg dafür gesorgt, dass die Welt, von der hier berichtet wird, eine auf den Menschen bezogene und für ihn anschauliche bleibt. Damit ist mit der Thematisierung verschiedener Aspekte von ‚Welt‘ immer auch eine Vermittlungsarbeit geleistet, die getragen ist von der Verpflichtung, jedes Mal zu einem sinnvollen Abschluss zu kommen und übergreifende Zusammenhänge auch im Kleinen und als Kleines erkennbar werden zu lassen. Das motiviert Beginn und En-



de der Rede, die beide nicht dem Zufall überlassen sind und die, auch wenn es um so beiläufig Scheinendes, so Alltägliches geht wie einen Münchner Biergarten oder die Berliner Küche, auf solche Rahmungen bezogen bleiben.<sup>178</sup> Diese Einbettung gelingt nicht nur mit den skizzierten Darstellungsverfahren, sondern besonders gut auch mit einem bestimmten Textumfang. Mit durchschnittlich 2500 Wörtern lässt sich hier am besten in dieser Weise mit Weltausschnitten umgehen, lässt sich ungefähr so viel über sie sagen, dass ihre Überführung in ein Allgemeineres nicht als Sprung erscheint und dass sich die Leser\*innen nicht in zu viel Mannigfaltigem verstricken und den Überblick verlieren.

Dazu kommen zum zweiten die *Fortsetzungseinheiten*, deren Sache es ist, merkmals- und handlungsreiche, in Raum und Zeit konkretisierte und um Individuen zentrierte Welten ins Spiel zu bringen: mit Lebensläufen und Lebensabschnitten in all ihren Turbulenzen und Verwicklungen, mit Liebesabenteuern, mit Verbrechen und deren Aufklärung, mit Familiengeschichten und mit Generationen- und Geschlechterkonflikten. Dass auch dieses Vielgliedrige und Kleinteilige einen Sinn hat, der es umgreift, dass sich auch hier die Gutheit der Welt, auch und gerade nach Ordnungsstörungen, aus sich selbst heraus, in poetischer Gerechtigkeit erweist, bleibt implizit und wird vor allem nicht schon in den jeweiligen Fortset-

---

<sup>178</sup> In anderen Arbeiten ist dieses Eingebettetsein als grundlegende, alle Beiträge kennzeichnende Text- bzw. Bildstrategie charakterisiert worden. So zum Beispiel von Ulrich Kinzel, der das als „Code“ fasst, der die „Platzierung“ der „nackten Nachricht“ bestimmt: „Ohne aus der eigenen Artikulation heraus zu einer eigenen Gestalt zu gelangen, ist die Information dennoch nicht das Hervortreten des reinen Ereignisses. Ihr Erscheinen ist im Gegenteil sehr viel bedingter geworden, die nackte Faktizität erreicht den Leser nur gerahmt, nur durch den Code einer wohlkalkulierten Ordnung.“ (Kinzel, Ulrich: Die Zeitschrift und die Wiederbelebung der Ökonomik. Zur ‚Bildungspresse‘ im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993), Heft 4, S. 669-716, S. 673). Joachim Schöberl sieht eine solche Integrationsleistung im Moment des genrehafte Szenischen, das alle Beiträge, auch die Bildreproduktionen, prägt (Schöberl, Joachim: „Verzierende und erklärende Abbildungen“. Wort und Bild in der illustrierten Familienzeitschrift des 19. Jahrhunderts am Beispiel der *Gartenlaube*. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München 1996, S. 209-236.

zungseinheiten deutlich, sondern erst in der Organisation der erzählten Welten insgesamt, d.h. in einer in den einzelnen Heften nicht präsenten Dimension. In ihrem absoluten Umfang übertreffen solche Texte die Abhandlungseinheiten deutlich; hier braucht es also viel mehr Worte, um zu erzählen, was nötig ist. „Unterm Birnbaum“ zum Beispiel ist insgesamt 26 Mal größer als eine durchschnittliche Abhandlungseinheit, und Wilhelm Raabes „Unruhige Gäste. Roman aus der Gesellschaft“, der als zweiter Langroman in den Heften 33 bis 38 neben „Unterm Birnbaum“ präsent ist, ist mit insgesamt zwölf Folgen (Heft 27 bis Heft 38) noch umfangreicher. Aber auch für solche Absolutumfänge gibt es noch Stufungen, und zwar nach unten: In den hier betrachteten Heften sind sie umgesetzt mit dem heiteren Liebesabenteuer „Zacharula“ von U.A. Gutmann, das zwei (Heft 39 und Heft 40), und mit der harmlosen Verwechslungsgeschichte „Verdächtig“, die drei Folgen (Heft 41 bis Heft 43) umfasst. Eine wesentlich geringere Rolle spielen schließlich die Gedichteinheiten, die, was Darstellungsgegenstände und Sprecherhaltung betrifft, nur kleinere Verschiebungen in Richtung Individualisierung vornehmen, aber vor allem in der auch typographischen Ausstellung literarischer Geformtheit von den Prosaeinheiten abweichen.

Auch bei den Bildeinheiten lassen sich solche Differenzierungsprozesse erkennen. Sie vollziehen sich zunächst mit periodikaspezifischen Bildthemen und -formen, Gemäldereproduktionen spielen dafür erst in den 1870er Jahren ihre Rolle. Die Verbreiterung des Spektrums läuft dabei über die Entwicklung verschiedener Formen der Seitenverbundenheit xylographisch geprägter Bildauffassungen: Größe und Platzierung werden flexibler gehalten, verschiedene Formen der Kombination von dicht und locker gestochenen und von stereotypen und individuellen Bildpassagen und verschiedene Möglichkeiten der Bildflächenbegrenzung werden vorgeschlagen. In den größer werdenden Bildeinheiten ist das dann zudem noch deutlicher durchwirkt von Bildauffassungen auch der akademischen Malerei: in der Bildkomposition, in der Darstellung plastischer Körper und in der Erzeugung räumlicher Tiefe. Noch weiter ausgestaltet und explizit ausgestellt werden kombinatorischer Charakter und Seitenflächengrundierung in den Bilderkompositen, die verschiede-

ne Weltausschnitte und verschiedene Perspektiven in Arrangements in quasi übereinandergelegten Einzelbildern zeigen. In den 1885er Heften ist dann jeweils ein kleines Spektrum solch unterschiedlicher Bildeinheiten und damit deren Flexibilität präsent, d.h. immer eine kleine Skala von verschieden gerahmten und von mehr oder weniger durchgestalteten Bildflächen, in die in den 1885er Heften dann auch die Gemäldereproduktionen aufgenommen sind.

Zugleich mit dieser Diversifizierung der Einheiten haben sich auch die Druckordnungen der Hefte verändert. Aus der übersichtlichen Aufeinanderfolge ungefähr gleichartiger Beitragseinheiten der 1853er Hefte sind Schritt für Schritt Mischungsordnungen aus Text- und Bildeinheiten geworden – in den 1866er Heften noch spontan und ungerichtet, in den 1885er Heften nun regelmäßig. Diese Herabstufung der Einheit ‚Beitrag‘, auf die immer weniger Rücksicht genommen wird, die ihren Status als Orientierungspunkt fürs Zusammendrucken der Hefte also allmählich verliert, wird hauptsächlich vorangetrieben von den Text-Bild-Beiträgen. In den 1885er Heften ist der größte Teil von ihnen zerstreut gedruckt, in manchen Heften sind das sogar alle. Zudem ist hier noch eine weitere Form der Platzierung ausgebildet, die die bereits gelockerten Beziehungen zwischen Text- und Bildeinheiten, die ja sowieso nur noch auf inhaltlich-thematischen Zusammenhängen und nicht mehr auf Zusammendruck basieren, noch einmal in eine andere Richtung zuspitzt: Mit den Bildkommentaren in den „Blättern und Blüten“ stehen sie auch nicht mehr formell in einem gemeinsamen Beitragszusammenhang, vielmehr sind sie hier in unterschiedlichen Heftzonen platziert, sind eine selbständige Bildeinheit und eine unselbständige, in eine Rubrik eingebaute Texteinheit aufeinander bezogen.

Solche Rubrikentexte gibt es nur für Gemäldereproduktionen, die damit innerhalb des Bildrepertoires der Hefte einen Sonderstatus erhalten. Nicht wie die anderen Bildeinheiten in Beitragseinheiten verbaut, besitzen sie einen höheren Grad an Selbständigkeit, können sie zunächst einmal für sich stehen. Diese kleine Unabhängigkeit ergibt sich aber nicht quasi selbstverständlich aus den nur ihnen zukommenden ästhetischen Qualitäten. Innerhalb des Spek-

trums an Bildeinheiten, das in jedem Heft ausgebreitet wird, erscheinen sie jedenfalls nicht als exzeptionelle Abweichungen, sondern nur etwas konsequenter in der rahmenden Abschließung, in der gleichmäßigen xylographischen Durchgestaltung der Bildflächen und in der expliziteren Komponiertheit. Und auch die Kommentartexte interessieren sich kaum für genuin künstlerisch-malerische Qualitäten, und wenn doch, dann mit zumeist nur knappen und floskelhaften Formulierungen. Sie betonen viel lieber die Weltverbundenheit dieser Bilder und arbeiten ihre Anschließbarkeit an Lebenserfahrungen heraus. Aber als Texte der Rubrik „Blätter und Blüthen“, d.h. als Teil einer Zone, die von einem ‚Es gibt noch mehr!‘ bestimmt und in der die Vielfalt verschiedener Weltsegmente in den Vordergrund gerückt ist, machen sie diese ‚Gemälde‘ nachträglich zu eben einem solchen Weltsegment. So ist ihnen in den Heften etwas von dem Respekt gezollt, der ihnen kulturell zukommt – ‚Gemälde gebraucht man schließlich nicht für Textillustrationen!‘ Die Kommentierung und vor allem deren Platzierung in einer Sammelrubrik aber machen daraus bloß einen Respekt vor dem ‚Gemälde‘ als einem Objekt, das neben vielen anderen zur Vielfalt der Welt gehört.

Einen leichten Hang zur Zerstreung zeigen in den 1885er Heften dann aber auch die Textbeiträge bzw. die Texteinheiten. Sie sind nun seltener so kompakt und übersichtlich gedruckt wie in den 1853er und im Großen und Ganzen auch noch in den 1866er Heften und nicht mehr durchweg sogleich als etwas Zusammengehörendes erkennbar. Weil häufiger fremde und größere Bildeinheiten in sie hineingesetzt sind, sind sie immer wieder einmal recht weit über ihren absoluten Umfang hinaus über mehrere Seiten hinweg gespreizt,<sup>179</sup> was dann, wenn bei einzelnen Textstücken der Anschluss verlorenght, zur Elementarisierung tendiert. Damit ist nun auch das Umblättern stärker in den Aufbau der Druckordnung invol-

---

<sup>179</sup> Eine solche Verteilung geschieht für Einheiten ab einer absoluten Größe von knapp zwei Spalten, wenige Ausnahmen eingeschlossen. Darüber hinaus bleibt der Grad dieser Ausdehnung begrenzt; zwischen absolutem Einheitenumfang und Seitenzahl gilt ein Verhältnis von ungefähr 1:2, d.h. die Einheiten werden nie über mehr als das Doppelte ihres eigenen Umfangs über die Seitenflächen hinweg gespreizt, eine stärkere Konzentration ist dagegen ab und an möglich, aber aufs Ganze gesehen doch eher die Ausnahme.

viert. Um mit einer Beitragseinheit zu Ende zu kommen, musste freilich auch schon in den 1853er Heften geblättert werden. Aber hier waren die Seiten in fast gleichbleibender Frequenz hauptsächlich mit Text bedruckt, so dass das Umblättern nicht wie eine Unterbrechung erschien und, fast so wie beim Bücherlesen, im Hintergrund bleiben konnte. Nun, wo jede Seite bzw. jede Doppelseite anders aussieht, kommt das Umblättern einerseits als Garant für die Sicherung einer nunmehr deutlicher zerlegten Kontinuität von Texteinheiten und andererseits für die Rhythmisierung der unterschiedlichen Mischungsgrade auf Seiten und Doppelseiten ins Spiel.

In den 1885er Heften sind also Differenzierungsbewegungen und Mischungsimpulse, die im Erscheinungsverlauf der *Gartenlaube* immer deutlicher wurden, in eine Druckordnung überführt, die auf die konsequente Mischung von noch einmal weiter differenzierten Text- und Bildeinheiten setzt. Gestützt ist diese Entwicklung vor allem auf den gestiegenen Anteil an Bild- und an Fortsetzungseinheiten. Mit ihr geht eine Erweiterung der Kontaktoptionen innerhalb der Hefte einher und eine leichte Forcierung ihres Rhythmus. So ist häufig schon auf einer Seite oder Doppelseite, spätestens aber nach einmaligem Umblättern signalisiert: ‚Es gibt noch etwas anderes!‘ Dieses ‚Andere‘ erstreckt sich jetzt nicht mehr nur und auch nicht mehr hauptsächlich auf das Themenspektrum, sondern es umgreift zugleich ein kleines Spektrum an verschiedenen, mehrfach differenzierten text- und bildförmigen Weltzugriffen. Aufgegeben ist damit vor allem der dichte Zusammendruck mehrerer (Text-)Beitragseinheiten, der ja auch noch in den 1866er Heften eine Rolle spielte, wo zumindest für einige Seiten noch immer eine homogene Zone aus gleichartigen Texteinheiten bestand. In den 1885er Heften treffen gleichartige Abhandlungseinheiten höchstens einmal auf einer Doppelseite, an ihrem Ende und an ihrem Anfang, aufeinander. Aber beim Vor- bzw. Zurückblättern, das für ihre vollständige Erfassung erforderlich ist, kommt sogleich Anderes, kommen die Bild- und kommen die Fortsetzungseinheiten ins Spiel.

Zugleich ist auch die Differenz zwischen Text- und Bildeinheiten, ihr ‚Anderssein‘ füreinander weiter aufgelockert, weil es von jeder Darstellungsform nun mehrere Varianten gibt. So kommen nicht mehr nur einander ähnliche Text- mit einander ähnlichen Bildein-

heiten in Kontakt, sondern ist in jedem Heft ein kleines Spektrum entfaltet, wird der konkrete Charakter dieser Kontakte weiter differenziert. Die 1885er Hefte sind also so gemischt, dass es immer wieder etwas anderes ‚Anderes‘ gibt – was die Themen betrifft (das kennt man), aber nun auch was die text- und bildförmigen Weltzugriffe betrifft. Für ersteres gibt es dreierlei: eine variantenreiche und wohlproportionierte Weise, Weltsegmente abgerundet zu präsentieren; oder fortgesetzte Teilstücke aus kleinteilig erzähltem Individuellen, dessen Rundung sich in unterschiedlich umfangreichen Erzählwelten ergibt und in die Heftfolge verschoben ist; oder Lyrik. Für letzteres, die bildförmigen Weltzugriffe, gibt es eine kleine Skala an Bildeinheiten, die aus unterschiedlichen Formen und Graden der Rahmung, der Kombiniiertheit und der Flächengestaltung besteht. Mit diesen Einheitenformen prägt der Habitus des ‚Es gibt noch etwas Anderes!‘ die 1885er Hefte nun vollständig, und mit ihnen er ist jetzt grundlegend gemeint: Unterschiedliche Weltzugriffe auf unterschiedliche Weltsegmente wechseln sich konsequent ab. Mit diesem starken Prinzip der Abwechslung sind die Hefte keine Orte mehr für additive Akkumulation, für Formen schrittweiser Erweiterungen. Die sind ausgelagert in Reihen, die in mehr oder weniger lockerer Folge über mehrere Hefte laufen und einen thematischen Schwerpunkt immer weiter anreichern.<sup>180</sup> Und ganz punktuell sind die Hefte auch noch geprägt vom Habitus des ‚Es gibt noch etwas!‘, wobei das ‚etwas‘, weil nur präsent in elementarisierten, herrenlosen Textstücken, unspezifiziert bleibt, aber doch anzeigt, dass die Aufeinanderfolge von verschiedenen Weltzugriffen nicht unterbrochen und – an solchen Punkten textförmig – immer weiter fortgesetzt wird.

---

<sup>180</sup> Das sind in den hier betrachteten Heften sechs: „Wandelungen der Sprache“, Heft 33; „Bilder von der Ostseeküste“, Heft 34; „Allerlei Hochzeitsgebräuche“, Heft 36; „Studien aus dem Leben“, Heft 37; „Zehntausend Meilen durch den Großen Westen der Vereinigten Staaten“, Heft 38; „Aus der schwäbischen Türkei“, Heft 41.

## 6.) Zusammendrucken

In den hier betrachteten Heften der *Gartenlaube* spielt anthropomorphes, anschauliches Wissen über die ‚Welt‘ eine ziemlich große Rolle, und das unter den Bedingungen einer industriellen, sozial differenzierten, verwissenschaftlichten und verwalteten Moderne, d.h. in einer Zeit, in der ein solcher Weltzugriff immer mehr an Überzeugungskraft verliert, in der er nur noch von regionaler Bedeutung ist und mit anderen, vor allem denen der Naturwissenschaften, konkurrieren muss. Die Analyse der Text-, Bild- und Beitragseinheiten jedenfalls hat gezeigt, dass die Hefte nur aus solchen bestehen, die dieser grundlegenden Prämisse nicht widersprechen, die den Synthese- und Harmonisierungskonzepten ‚bürgerlichen Denkens‘ und den Normen und Werten des ‚bürgerlichen Wertehimmels‘ entgegenkommen.<sup>181</sup> Vermieden oder *ad acta* gelegt werden dabei Optionen der Weltmodellierung, die im zeitgenössischen Printmedienfeld anderswo (hinein-)gedruckt sind: die Fokussierung, das Herausheben von Einzelem und seine Aufwertung, die Konzeptualisierung also eines tendenziell Erratischen, nicht Anschließ- oder Vermittelbaren. Außen vor bleiben damit Vorstellungen von Diskontinuität sowohl zeitlicher als auch räumlicher Art, Vorstellungen vom beziehungslosen Nebeneinander. Damit ist der Weg blockiert hin zur Erhebung empirischer Objekte zu selbständigen, das Subjekt über Gebühr affizierenden, die bloße Schaulust anregenden Körpern oder Ding-Fetischen ebenso wie zu ihrer Konzeptualisierung als bloßes, uninterpretiertes Vorhandensein oder als aus einem Zeitkontinuum herausgesprengte, stillgestellte Momente. Blockiert ist im Gegenzug aber auch der Weg zur Favorisierung des exceptionellen Individuums, des Einzigen, des Genies und des Außenseiters. Außen vor bleibt so einerseits die Vorstellung, es

---

<sup>181</sup> Vgl. dazu kompakt das Kapitel „Herausbildung und Struktur der bürgerlichen Denk- und Lebensform“ in Kondylis, Panajotis: *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemo-kratische Postmoderne*. 3. Aufl., Berlin 2010, S. 21-48 und Hettling, Manfred; Hoffmann, Stefan-Ludwig: *Einleitung: Zur Historisierung bürgerlicher Werte*. In: Hettling, Manfred; Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hrsg.): *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Göttingen 2000, S. 7-22.

gäbe eine ‚Realität‘, die unabhängig von menschlicher Wahrnehmung und Deutung relevant und wahrheitsträchtig ist,<sup>182</sup> überhaupt die Vorstellung, ‚Realität‘ sei etwas für sich selbst und lohne als solche die aufmerksame Beobachtung und die ausführliche Deskription. Ausgeklammert ist andererseits und komplementär zur subjektunabhängigen aber auch das Konzept einer nur subjektproduzierten ‚Realität‘, ein latenter Konstruktivismus, mit dem ‚Welt‘ aus einem Inneren heraus, aus Assoziationen, Phantastischem oder sonst wie Psychischem erschlossen wird und damit auch eine allzu forcierte Ausstellung von Artifizialität in den Darstellungen.

Damit ist hier zunächst einmal nichts aufregend Neues gesagt: „Trotz der Entanthropomorphisierung der Natur des Menschen“, so hat es schon Gerhard von Graevenitz herausgestellt, betreiben Familienzeitschriften wie die *Gartenlaube* eine „suggestiv[e] Anthropomorphisierung allen Wissens“.<sup>183</sup> Und doch ist in dieser Arbeit damit nur partiell das gemeint, was die Forschung zu einer solchen Grundorientierung und zu deren Spezifizierungen, Modifikationen und zu Teilaspekten für zahlreiche andere Jahrgänge und Hefte herausgearbeitet hat: zu einer typischen Familienblattideologie und zu typisch populär gehaltenen Darstellungsformen,<sup>184</sup> zu speziellen Konzepten und Diskursen wie ‚Volk‘ und ‚Nation‘,<sup>185</sup> zur Ge-

---

<sup>182</sup> Das entspricht dem Konzept der ‚mechanischen Objektivität‘, wie es bei Daston/Galison extrahiert ist (Daston, Lorraine; Galison, Peter: *Objektivität*. Aus dem Amerikanischen von Christa Krüger. Frankfurt/Main 2007, hier v.a. S. 121-200).

<sup>183</sup> Graevenitz (2002), *Wissen und Sehen*, S. 152.

<sup>184</sup> So, einflussreich, bei Barth, Dieter: *Zeitschrift für Alle. Das Familienblatt im 19. Jahrhundert. Ein sozialhistorischer Beitrag zur Massenpresse in Deutschland*. Münster 1974 (hier u.a. die Einträge „Förderung des Familienlebens“ (S. 174), „Unterhaltung und Belehrung“ (S. 175), „Publizität durch Popularität“ (S. 189-192)).

<sup>185</sup> So etwa (in chronologischer Reihenfolge): Gruppe, Heidemarie: „Volk“ zwischen Politik und Idylle in der *Gartenlaube* 1853-1914. Bern u.a. 1976; Belgum, Kirsten: *Popularizing the Nation. Audience, Representation, and the Production of Identity in Die Gartenlaube, 1853-1900*. Lincoln, London 1998; Koch, Marcus: *Nationale Identität im Prozess nationalstaatlicher Orientierung*. Dargestellt am Beispiel Deutschlands durch die Analyse der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* von 1853-1890. Frankfurt/Main 2003; Fitzpatrick, Matthew: *Narrating empire. Die Gartenlaube and Germany's nineteenth-*



schichtsschreibung,<sup>186</sup> zur ‚Fremde‘/zum ‚Fremden‘,<sup>187</sup> zu Kriminalität und Recht,<sup>188</sup> zu Körper und Geschlecht<sup>189</sup> und zu Raum- und Vermittelmäßigungsparadigmen<sup>190</sup> oder mit Blick auf einzelne literarische Gattungen<sup>191</sup> und auf die „Bilderwelt“.<sup>192</sup>

---

century liberal expansionism In: *German studies review* 30 (2007), Nr. 1, S. 97-120.

<sup>186</sup> Reusch, Nina: *Populäre Geschichte im Kaiserreich. Familienzeitschriften als Akteure der deutschen Geschichtskultur 1890-1913*. Bielefeld 2015.

<sup>187</sup> Vgl. dazu Gebhardt (1988), *Kollektive Erlebnisse*; Gretz (2016), ‚Eine große Zeitungsthat‘.

<sup>188</sup> Meyer, Friederike: Zur Relation juristischer und moralischer Deutungsmuster von Kriminalität in den Kriminalgeschichten der *Gartenlaube* 1855 bis 1870. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 12 (1987), S. 156-189; Menzel, Julia: „Dies waren die Thatsachen“. Kriminalliteratur und Evidenzproduktion im Familienblatt *Die Gartenlaube*. In: Peck, Clemens; Sedlmeier, Florens (Hrsg.): *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken*. Bielefeld 2015, S. 31-53.

<sup>189</sup> Thiel, Angelika: *Thema und Tabu. Körperbilder in deutschen Familienblättern von 1880-1900 oder „Im Nebenzimmer ertönte eine bärtige Männerstimme“*. Frankfurt/Main 1993.

<sup>190</sup> Hamann (2014), *Zwischen Normativität und Normalität*.

<sup>191</sup> Zur Erzählliteratur vgl. Seybold, Annette: *Erzählliteratur in der sozialdemokratischen und der konservativen Presse 1892-1914. Eine Untersuchung zur These der Verbürgerlichung der Sozialdemokratie anhand eines Vergleichs der Familienzeitschriften *Die Neue Welt* und *Die Gartenlaube**. Frankfurt/Main 1986; Gretz, Daniela: *Das Wissen der Literatur. Der deutsche literarische Realismus und die Zeitschriftenkultur des 19. Jahrhunderts*. In: Gretz, Daniela (Hrsg.): *Medialer Realismus*. Freiburg 2011, S. 99-126; zur Lyrik vgl. Rischke, Susanne: *Die Lyrik in der *Gartenlaube* 1853-1903. Untersuchungen zu Thematik, Form und Funktion*. Frankfurt/Main u.a. 1982; Stockinger, Claudia: *Lyrik im Gebrauch. Zum Stellenwert und zur Funktion von Gedichten in massenadressierten Periodika nach 1850 am Beispiel der *Gartenlaube**. In: Begemann, Christian; Bunke, Simone (Hrsg.): *Lyrik des Realismus*. Freiburg 2019, S. 61-88.

<sup>192</sup> Brückner, Wolfgang: *Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zum Ende des 19. Jahrhunderts, dargestellt an der *Gartenlaube**. In: La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt/Main 1972, S. 226-254; Schöberl (1996), „Verzierende und erklärende Abbildungen“; Wildmeister (1998), *Die Bilderwelt der *Gartenlaube**; Prümm, Karl: *Vorbilder des Kinos. Die Familienzeitschriften des 19. Jahrhunderts als Dispositive der Sichtbarkeit*. In: Heilmann, Till A.; von der Heiden, Anne; Tuschling, Anna (Hrsg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld 2011, S. 163-184.

All das hat deshalb nur partiell mit dieser Studie zu tun, weil Fragestellungen und Erkenntnisse – meistens bis in die Titelgebung hinein – nicht auf die *Gartenlaube* als Zeitschrift zugreifen, sondern auf ein aus den Gartenlaubenheften herauspräpariertes Text- und Bildkorpus. Bevor man zu den jeweils erkannten Reglements kommen kann, müssen aus Text-, Bild-, Beitrags- und Rubrikeinheiten ‚Texte‘ und ‚Bilder‘ gemacht worden sein, deren gedruckter Status nur präsent ist, weil man erfährt, dass sie in der *Gartenlaube* stehen. Die aber lässt nie vergessen – darauf wurde schon in der Einleitung aufmerksam gemacht –, dass es immer ‚noch etwas‘ gibt, dass die Art und Weise, wie die Ordnung der Dinge und der Welt in den einzelnen Beiträgen jeweils erfasst ist, niemals ausreicht. Deshalb steckt das, worum es mit der *Gartenlaube* geht, nicht in den Bedeutungsgehalten der Beiträge, sondern in der Art und Weise, wie sie, zum Beispiel als Beitragseinheiten, zusammengedruckt sind.

Die kleinen Ausschnitte aus verschiedenen Jahrgängen haben deutlich gemacht, dass sich eben hier so einiges verändert, dass es die *Gartenlaube* als einen sich gleichbleibenden Mediencontainer nicht gibt. Vielmehr wird der alle Periodika kennzeichnende Gestus des ‚Es gibt noch etwas!‘ hier in ganz bestimmter Weise ausgeprägt und immer weiter modifiziert: Die 1853er Hefte machen mit ihrer Ordnung der Akkumulation daraus ein ‚Es gibt noch etwas in dieser, unserer Welt!‘ bzw. ein ‚Das gehört dazu und das hier auch – ebenso wie dieses und dieses!‘ und verdichten und beschleunigen die gemächliche Aufeinanderfolge von einander ähnlichen (Text-)Beitragseinheiten in den „Blättern und Blüten“ zur seitenweisen Kopräsenz, die zusammen mit „Rätselcke“ und „Briefkasten“ zu einem ‚Es gibt noch viel Interessantes!‘ tendiert. In den 1866er Heften ist dann vor allem das Verhältnis zwischen Text- und Bildeinheiten verschoben: Ihre in den 1853er Heften herbeigedruckte Komplementarität (‚Es gibt, wie üblich, noch etwas Ergänzendes hierzu!‘) ist transferiert in ein ‚Es gibt übrigens auch noch etwas anderes hierzu!‘ bzw. in ein ‚So kann man das zum Beispiel auch sehen!‘ In den noch spontanen, unregelmäßigen Mischungsimpulsen, die sich ab und an in verdichteten Mischungszonen kundtun, wird versucht, nunmehr diverser Gewordenes beieinander zu halten mit dem Ge-

stus ‚Dies alles hat etwas miteinander zu tun!‘, wobei das ‚etwas‘ vage gehalten ist und weiterhin ein ‚Ah, wie interessant – das und das gibt es also auch noch in dieser, unserer (Gartenlauben-)Welt!‘ bedeutet. Ausgelagert in eine Beilage, in die *Deutschen Blätter*, ist die Kontaktstelle zwischen Beitrags- und Rubrikeinheit doppelt bestimmt von einem ‚Es gibt noch viel mehr!‘ bzw. einem ‚Es gibt noch ein Ausführlicheres!‘ Die 1885er Hefte sind dann von regelmäßiger, häufig schon seiten- bzw. doppelseitenweise, spätestens beim Umblättern erkennbarer Mischung geprägt und vom Gestus des ‚Es gibt noch etwas anderes!‘, wobei mit diesem ‚anderen‘ Thematik und Weltzugriffshaltung zugleich gemeint sind. Bestimmt ist dieser Wandel von Verschiebungen im Bedeutungsgehalt – hier wurde gesagt: im Weltzugriff der Text- und Bildeinheiten. Deren anfängliche Kompaktheit wird allmählich aufgelöst, um dann verschiedene Bestandteile zu kombinieren, zu modifizieren und zu spezialisieren. Damit ändert sich das ‚etwas‘, das immer noch kommt, im Erscheinungsverlauf der *Gartenlaube*: Vom ‚Ähnlichen‘ wird es zum ‚Weiteren‘ und schließlich zum ‚Anderen‘, in den „Blättern und Blüten“ und in den *Deutschen Blättern* auch noch zum ‚Mehr‘ und zum ‚Interessanten‘.

Diese verschiedenen Ausprägungen des ‚Es gibt noch etwas!‘ bestimmen die Hefte und ihren periodischen Fortgang. Sie basieren grundlegend auf einem Prinzip der Abwechslung, das von Anfang an in thematischer Vielfalt besteht und das in jedem einzelnen Heft erkennbar sein muss. Das oberste Maß dafür ist die Zahl der Beitragseinheiten, die schon in den frühen Heften drei nicht unterschreitet und die sich dann bei ca. zehn einpendelt. Jede dieser Beitragseinheiten beschäftigt sich mit etwas anderem – um dafür noch einmal ein Heft aus dem 1885er Jahrgang herzauszugreifen: beginnend mit Geschehnissen in einem Dorf im Oderbruch und einem Frauenporträt, dann mit einer Ruderfahrt auf der Themse, mit neuesten Erkenntnissen zur Epilepsie, mit Kindern, die an einem Telegraphenmasten lauschen, mit Geschehnissen in einem Kurort und mit dem historischen Gebrauch der Bezeichnungen „Schalk“ und „Schelm“ (GL 1885, Heft 33). Zwischen 1853 und 1885 wird das Prinzip der Abwechslung immer weiter forciert. Die thematische Vielfalt wird seit 1866er Heften immer nachdrücklicher durchwirkt

von einer Diversität auch der Weltzugriffe, bis dann in den 1885er Heften eine kleine Skala von Bildeinheiten und verschiedene Abhandlungs- und Fortsetzungseinheiten untereinander gemischt werden. Dabei greift das Abwechslungsprinzip zunehmend tiefer in die Einheitenbildung ein: Bei der Platzierung von Bildeinheiten in thematisch fremden Umfeldern werden Beitragseinheiten zerstreut und Texteinheiten unterbrochen. So ist die Intaktheit vor allem auch der Texteinheiten gestört – in den neun hier angeschauten 1885er Heften ist knapp die Hälfte (das sind 25 von 53) von thematisch fremden, zehn weitere sind mit thematisch passenden Bildeinheiten durchsetzt, nur ein Drittel also besteht aus kompakt gedrucktem Text.

Die Vorstellungen von einer anthropomorphen, anschaulichen Welt, die in den Einheiten kundgetan werden, haben dabei auch in diesen Heften durchaus weiterhin ihren Wert. Das liegt zum einen daran, dass sich die Differenzen bei den Weltzugriffen – und zwar sowohl bei den Text- als auch bei den Bildeinheiten – über die Jahrgänge hinweg in Prozessen der Auflösung, der Kombination, der Variation und Spezialisierung entwickelt haben. So geschieht die Unterbrechung der Texteinheit – das ist schon für die spontanen Text-Bild-Berührungen in den 1866er Heften gezeigt worden – mit etwas Verwandtem, das eine ähnliche Grundhaltung, d.h. hier: einen anthropomorphen Weltbezug zeigt. Zum anderen liegt das daran, dass sich die Einheiten im Großen und Ganzen auch in ihrem Umfang und in ihrem graphischen Status ähneln. Vor allem die Texteinheiten operieren mit einem ungefähr ähnlichen Maß an Worten, und mit der spezifischen Xylographigkeit der in sie hineingesetzten Bildeinheiten ist, auch das wurde hier aufgezeigt, dezent für eine gemeinsame Seitenflächengebundenheit gesorgt. Und schließlich hält sich der Mischungs- und erst recht der Durchmischungsgrad in Grenzen: Auch in den 1885er Heften sind meistens nicht viel mehr als drei verschiedene Einheiten bzw. Einheitenbestandteile auf einer Doppelseite zu sehen, und dass eine Fortsetzungseinheit von „Unterm Birnbaum“ so über die Seiten gezogen ist, dass sie mit sieben anderen Einheiten in Berührung kommt, ist eher die Ausnahme – die Regel liegt bei drei bis fünf. So kommt es hier also nicht zu Mischungsturbulenzen, bei denen man die Einheiten aus den

Augen verlieren könnte. Meist reicht es, einmal umzublättern um zu sehen, dass und wie es mit ihnen weitergeht. Damit wird Abwechslung nicht zum Selbstzweck; was die Text- und Bildeinheiten abwechslungsreich zu sagen und zu zeigen haben, ist nicht ins Unkenntliche zerlegt und zerstreut, es bleibt erkennbar.

Und so wird nun auch deutlich, dass die *Gartenlaube* mit solchen Text- und Bildeinheiten für sich, im Hintergrund, etwas entwirft, das außerhalb von ihr liegt und auf das sie sich stützen muss und kann: auf den ‚Stoff‘, den die ‚Welt‘ zu bieten hat. Dabei ist diese ihre Bezugsgröße, die zur Produktion immer weiterer Hefte anspricht, gerade nicht gleich die ‚ganze Welt‘, die man sich dann Stück für Stück vornehmen, deren Bestandteile man nach und nach, d.h. Einheit für Einheit und Heft für Heft, zusammentragen könnte und müsste. Auf einen solchen enzyklopädischen Großhorizont ist hier verzichtet; und Verfahren, die ein Weltsegment solchermaßen immer weiter vergrößern, sind in Reihenbildungen ausgelagert, die über die Hefte hinweg gezogen sind.<sup>193</sup> Nachweise für ein – sehr viel kleiner dimensioniertes – Eingebettetsein erbringen hier stattdessen schon die Text- und Bildeinheiten selbst, und das in jedem Heft mehrfach und vor allem mit zunehmend verschiedenen Weltzu-

---

<sup>193</sup> Damit unterscheiden sich die Druckordnungen der *Gartenlaube* auch ganz wesentlich von den Organisationsformen, die die zeitgenössisch sehr erfolgreichen Enzyklopädien für das Wissen über die ‚Welt‘ anbieten – auch wenn die einschlägige Forschung häufig das aus der Pressforschung stammende Kriterium ‚Universalität‘ metaphorisch in diese Richtung umdeutet. Die Inhaltsverzeichnisse der Halbjahres- und der Jahresbände und die in größeren Abständen erstellten Register (für den hier betrachteten Zeitraum sind das: Büchting, Adolph: Ausführliches Sachregister der *Gartenlaube*. Erster bis fünfzehnter Jahrgang (1853-1867). Mit Berücksichtigung der „Blätter und Blüten“, sowie der Illustrationen und mit spezieller Hinweisung auf den betreffenden Jahrgang und die Seitenzahl der *Gartenlaube*. Leipzig: Verlag von Ernst Keil 1868; Vollständiges Generalregister der *Gartenlaube* vom ersten bis achtundzwanzigsten Jahrgang (1853-1880). Zur Benutzung der *Gartenlaube* als Quelle der Belehrung in allen Zweigen der Wissenschaft und Kunst, des industriellen Schaffens, des Verkehrs und des öffentlichen und häuslichen Lebens. Zusammengestellt von Friedrich Hofmann. Leipzig: Verlag von Ernst Keil 1882) auf die man sich dabei häufig beruft, sind eine nachgereichte, von der Druckordnung der Hefte abgelöste Sortierungsgeste. Sie signalisiert Anschlussbegehren an solche ‚Eine-Welt-Ordnungen‘, steckt deshalb aber gerade nicht auch in den Heften.

griffen. So ist hier eher die Vorstellung von einer Art ‚Fülle‘ impliziert, mit der davon ausgegangen werden kann, dass der Stoff, aus dem sich die Einheiten machen, nicht ausgeht und mit der das Produzieren immer weiterer Hefte wünschenswert und plausibel erscheint. Die „Blätter und Blüten“ bringen diese Art von Vielfalt am Ende eines jeden Heftes noch einmal nachdrücklich in verdichteter Form ins Spiel, die *Deutschen Blätter* haben in ihren späteren Jahrgängen die Bezogenheit der Beitragseinheiten auf diese Art Vielfalt sogar in einer Beilage vorgeführt.

Wohlgemerkt: Das ist keine absolute, keine abstrakte ‚Fülle‘, sondern eine durch und durch medium-, d.h. gartenlaubenspezifische, die einen eigenen – und dabei sehr erfolgreichen – *l'effet de réel* erzeugt. Zwar erweist sich ihr selektiver, restriktiver Charakter schon mit einem nur flüchtigen Blick auf die nächsten Umgebungen im zeitgenössischen Printmedienfeld (und nicht, aber das dürfte klar sein, mit einem auf eine ‚wirkliche Wirklichkeit‘), auf gleichfalls erfolgreiche, ‚bunte‘ Witzblätter etwa wie den *Kladderadatsch* (1848-1944) oder ab den 1870er Jahren auf die Generalanzeiger- als neue Massenpresse. Aber dieses Restriktive verbirgt sich – für einen ‚bürgerlichen‘ Blick – doch recht geschickt, es verschwindet hinter den verschiedenen, gartenlaubenspezifischen Formen der Abwechslung. Die Beitragsgehälter allein können eben das gar nicht leisten, es ist Aufgabe der Druckordnung, eine uneingeschränkte ‚wirkliche Wirklichkeit‘ anthropomorphen Zuschnitts glaubhaft zum Referenzpunkt der *Gartenlaube* zu machen: ‚Blättere, schaue, lies – es gibt hier so viel Verschiedenes – das genügt wirklich, damit Du einen Eindruck von der (von unserer) Welt gewinnst, wie sie ist!‘

Diese Art des Weltbezugs ist mit der Forcierung des Abwechslungsprinzips in den 1885er Heften aber noch einmal ein Stück weit modifiziert: In den 1853er und größtenteils auch noch in den 1866er Heften ist der Bezug auf die ‚Fülle der Welt‘ geleistet mit aufeinander folgenden text- und bildförmigen Zugriffen. In jedem Heft ist sie hier in einer kleinen Sammlung anschaulich modellierter Weltzugriffe vorgehalten. Mit deren zunehmender Verschiedenheit ist die Flexibilität im Bezug auf diese ‚Fülle‘ etwas gesteigert; jedes Heft zeigt vor, dass es mehrere – jetzt und hier genau nur diese – Optio-

nen dafür gibt. Mit dem in die Einheiten eingreifenden Abwechslungsprinzip der 1885er Hefte tritt diese deutliche Orientierung an den text- und bildförmigen Einbettungsangeboten zurück, und damit löst sich der Weltbezug der Gartenlaubenhefte auch ein Stück weit von deren Organisationsform und legt eine andere darüber: eine, die erkennbar hält, dass es Vieles und Verschiedenes gibt, wobei es aber nicht mehr so sehr wichtig ist, aus welchen Weltzugriffen sich diese Vielheit, diese Diversität nun jeweils genau zusammensetzt. Es reicht aus, mit den Überschriften zu wissen worum es so ungefähr geht und dass das text- und bildförmig geschieht.

Schon die Titelseite führt ja vor, dass es noch Wichtigeres gibt, als die Texteinheit ausreden zu lassen oder die Bildeinheit sinnvoll einzubetten: für Abwechslung schon mitten in der Texteinheit zu sorgen, schon mitten in der Texteinheit zu zeigen, dass es ‚noch etwas anderes‘ gibt. Dass es da nicht um irgendetwas geht, sondern um Varianten des anthropomorphen Weltzugriffs, ist auch noch in den 1885er Heften mit guten Gründen erwartbar. Aber an den Texteinheiten ist hier nur noch einmal deutlicher zu erkennen, was immer gilt: dass sie herbeigedruckt sind und dass deshalb immer auch ihr Umfang gezählt, dass die Fläche bemessen ist, die sie belegen. Die ist zwar in vielen Fällen synchronisiert mit einem abgeschlossenen Bedeutungskomplex – wenn die Textfläche endet, endet auch die Argumentation. Eine solche Gleichschaltung ist aber nicht zwingend, wie vor allem die Fortsetzungseinheiten regelmäßig zeigen. Das nicht nur, weil hier eine im doppelten Sinne umfänglichere Bedeutungsorganisation in Teilstücke zerlegt ist, sondern vor allem, weil diese Teilstücke nicht wesentlich vom Umfang der Abhandlungseinheiten abweichen, weil sie also unabhängig davon, wovon in diesen Teilstücken jeweils gerade die Rede ist, einem Umfangsstandard angepasst sind – *cliff hanger* hin oder her.

Bei der Verteilung der Einheiten innerhalb eines Heftes wirken also immer auch Flächenbelegungskalküle mit, die sich lösen können von der Bedeutungsorganisation vor allem der Texteinheiten. Und wenn fremde Bild- in noch laufende Texteinheiten gesetzt werden, ist vorgeführt, dass es jetzt nicht mehr um die Abwechslung von Text- und Bildeinheiten, sondern von Text- und Bildflächen geht. Die 1885er Hefte halten also nicht nur verschiedene text- und

bildförmige Weltzugriffe vor und mischen sie untereinander, sie präsentieren zugleich auch noch eine Mischung aus Text- und Bildflächen, und ab und an und vor allem schon auf der Titelseite wird klargemacht, dass diese Art der Mischung erst einmal wichtiger ist als das, was die Einheiten als solche an Bedeutungen zu bieten haben. Das ist noch kein explizites Design, kein Produkt professioneller Gestaltungsarbeit, die später aufkommt, als buchgestalterische Impulse ausgehen von Zeitschriften wie *Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* (1896-1940) oder *Pan* (1895-1900) und die dann in der Weimarer Republik im Umfeld der Neuen Typographie weiter ausgebaut wird. Es wird vielmehr stillschweigend ausgehandelt im kollektiven Herstellungsprozess, ohne dass man dem noch eine besondere Aufmerksamkeit widmen müsste, ohne dass es eine Begründungspflicht dafür gäbe.<sup>194</sup> Hier ist erst einmal nur wichtig, dass auch die Abwechslung geordnet erscheint.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Das hat schon Tom Gretton bei der Betrachtung einzelner illustrierter Zeitschriftenseiten herausgestellt: „Arranging the pictures and the type matter is the result of a complex set of decisions, learned and optimized over years, which in the week-to-week-business of producing a magazine became a set of routine practices, determining a range of aspects of individual pages and openings.“ Dabei geht auch er von einem reduzierten Grad an Zurechenbarkeit und Explizitheit aus: „That exposition [das symmetrisch gehaltene Ganze einer Titelseite] emphasizes the routinization of design, its reduction to a set of reachme-down-protocols, which nonetheless have the effect of making evident the care, the finish, the visuality of the picture-bearing opening with which the reader viewer is faced.“ (Gretton, Tom: Distributed, Immanent, and Synecdochal Authorship in the Picture Pages of Magazines of the Illustrated London News Genre: London, Paris, and Leipzig c. 1860-1900. In: Beck, Andreas; Kaminski, Nicola; Mergenthaler, Volker; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche. Visual Design. The Periodical Page as a Designed Surface. Hannover 2019, S. 55-85, S. 60, S. 67).

<sup>195</sup> Dass das für die Text-Bild-Seiten illustrierter Zeitschriften noch über die Jahrhundertwende hinweg gilt, hebt Vincent Fröhlich hervor: „For example, in the 1906 issues of *The Tatler* und the *ISDN* [das ist: *Illustrated Sporting and Dramatic News*], there are mainly layouts that catch your eye right away with their symmetrical arrangement, always telling you: ‚look at how symmetrical I am, how ordered, how well sorted.‘“ (Fröhlich, Vincent: A/Symmetry and Dis/order. Data-based Reflections on Balancing Stability and Change in Illustrated Magazines from 1906-1910. In: Beck, Andreas; Kaminski, Nicola; Mergenthaler, Volker; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Visuelles Design. Die Journal-



---

Diese Ordnung ist eine recht konventionelle, weit verbreitete; sie baut auf Achsensymmetrie und Rechteckigkeit. Und, wie gesagt, der Wert der anthropomorphen Weltzugriffe geht dabei nicht verloren. Er wird im Spiel gehalten, jetzt aber noch von einer anderen Ebene aus abwechslungsreicher geordnet. Dass sich aber das Abwechslungsprinzip über die drei Jahrzehnte hinweg auf diese Weise verändert – damit lässt sich die Spezifik der Gartenlauben-druckordnungen noch einmal besonders gut greifen, lässt sich deutlich sehen, dass und wie die ‚Fülle der Welt‘ ein Gartenlaubenentwurf ist. Gerade als einer, dem eine gartenlaubeneigene Form von Abwechslung (d.h. keine abstrakte, per definitionem festlegbare) eingeprägt ist, ist er auch bis zu einem ganz bestimmten Grad modifizierbar: Denn dieses Prinzip der Abwechslung ist von Anfang an Teil des Wissens der Zeitschrift darüber, dass zwischen ihr und der ‚Welt‘ kein stabiles Abbildungsverhältnis besteht, erst recht nicht eines, das von der ‚Welt‘ her determiniert würde. Sondern es ist klar, dass sie es ist, die mit ihren eigenen Mitteln – mit ihrer eigenen Abwechslung – für eine Verbindung sorgt. Dem ‚Es gibt noch etwas Ähnliches!‘ wohnt deshalb schon eine Eigendynamik inne, die in die Variationen von ‚Es gibt noch etwas Anderes!‘ führen.

### **Und was ist mit ‚Literatur‘?**

Kehren wir nun noch einmal zurück zu den Fortsetzungseinheiten von Theodor Fontanes „Unterm Birnbaum“, mit deren Eingemischtsein in Gartenlaubenhefte diese Überlegungen begonnen haben. In ihnen war immer statt von ‚Literatur‘ von Text- bzw. von Fortsetzungseinheiten die Rede; und manchmal, wenn die stark über die Seiten hinweg gezogen waren, auch von Textelementen, von herrenlosen Textstücken. Das deshalb, weil hier davon ausgegangen wurde, dass das, was die Literaturwissenschaften als ‚Literatur‘ bezeichnen, in einer Zeitschrift nicht zu finden ist. Denn Bestimmungskriterien für so etwas wie ‚Literarizität‘ – so unterschiedlich und umstritten sie auch sein mögen – stützen sich ganz wesentlich

---

seite als gestaltete Fläche. Visual Design. The Periodical Page as a Designed Surface. Hannover 2019, S. 85-117, S. 106).

auf Aspekte der Bedeutungsorganisation. Hier aber war der Status des Gedrucktseins der „Birnbäum“-Folgen einzukalkulieren, und dafür ist ihre jeweilige Bedeutung zwar wichtig, aber nur ein Faktor neben anderen. Über sie hinaus geht es immer auch um den Platz, den sie braucht und den sie in einem bestimmten Druckgefüge bekommt. Denn die Art und Weise, wie etwas gedruckt wird, entscheidet darüber, zu welchem Umfang sich Bedeutung als kompakt gedruckte entfalten kann und womit sie außerdem noch in Berührung kommt. Hier wird also kräftig mitgearbeitet an der Organisation von Bedeutungskomplexen – daran, was umfangreich ist und für sich bleibt wie im Buchdruck von zum Beispiel *Unterm Birnbäum* in der 1885er Ausgabe der Grothe'schen Verlagsbuchhandlung oder was kleiner gehalten und noch mit anderem gemischt wird wie zum Beispiel bei den „Birnbäum“-Fortsetzungseinheiten in der *Gartenlaube*.

Die Fortsetzungseinheiten sind, so wurde hier gezeigt, in einem über mehrere Jahrgänge hinweg laufenden Prozess der Differenzierung von Texteinheiten entstanden. In diesem Prozess hat sich allmählich verändert, welche Semantiken zusammenhängend gedruckt wurden. Die anfänglich unzertrennlich scheinende, weil in jeder Einheit wieder vorgeführte dichte Verfüzung zwischen Objekterfassung, individueller Erfahrung, Kommunikation und proto-systematischer Objekteinbettung wurde aufgelöst; einige ihrer Bestandteile wurden neu kombiniert, manche modifiziert oder ausgebaut, andere kamen dazu. So begannen sich die Texteinheiten stärker voneinander zu unterscheiden, wurden mit ihnen zunehmend verschiedene Möglichkeiten dafür vorgeführt, welche Bedeutungsaspekte mit ihnen zusammengefasst werden können. Die Fortsetzungseinheiten konzentrierten sich dann zunehmend auf den Part des zeitlich und räumlich Konkreten und Individuellen. Sie nahmen sich der Kleinstszene an – in den 1853er Heften fester Bestandteil in der Modellierung kollektiver Erfahrungsobjekte und später dann fakultativ, aber immer noch häufig genutzt – und bauten sie zu umfanglichen Narrationen aus. Die Fortsetzungseinheiten sind also nicht einfach ein von außen in die *Gartenlaube* eintretender und dabei bloß in Teile zerlegter Roman; was sie ausmacht, geht nicht etwa aus ihm hervor – ob er nun ‚gut‘ und von Theodor Fontane ist oder

‚trivial‘ und von Eugenie Marlitt. Die Fortsetzungseinheiten sind, so ist hier deutlich geworden, eine Gartenlaubengattung, die sich im Prozess der Diversifizierung von Texteinheiten herausgebildet und an Plausibilität gewonnen hat und die wichtige Funktionen in den Druckordnungen der Hefte übernimmt. Im 1885er Jahrgang tut sie das längst selbstverständlich und regelmäßig und in mehrfacher Besetzung: Neben den „Birnbäum“-Folgen etwa laufen noch, daran sei noch einmal kurz erinnert, die Folgen von Wilhelm Raabes „Unruhige Gäste“, von A. Guthmanns „Zacharula“ und von E. Werners „Verdächtig“. Ihre Gattungsspezifika liegt darin, Teilstück eines größeren Bedeutungszusammenhangs zu sein. Stückweise sind mit ihr in den Heften komplexe erzählte Welten im Spiel gehalten, etwas also, was mit Figureninteraktionen, Handlungssequenzen, Raum- und Zeitstrukturen, deren Semantisierung und Perspektivierung um das Element des Szenischen herum entwickelt wurde.

Das wird ihre Spezialität, dafür werden Variationsmöglichkeiten entwickelt: im Umfang mit kurz, kürzer, länger bzw. lang laufenden Folgen und in Ausstattung und Darstellungsform der erzählten Welten. Zu letzterem hat die Forschung im Einzelnen, mit Blick vor allem auf die Texte kanonischer Autoren (hier Fontane und Raabe), oder im Großen und Ganzen, mit Blick auf das Erzähltextkorpus der *Gartenlaube*, Ausreichendes gesagt.<sup>196</sup> Dabei ist auch gezeigt worden, welchen Normen und Werten und welchen Konventionalisierungszwängen die Themen und Darstellungsformen unterworfen sind, und dass solche von der Redaktion zuweilen explizit formuliert und durchgesetzt werden.<sup>197</sup> Und hinlänglich hat man schließlich

---

<sup>196</sup> Zu Fontanes *Unterm Birnbäum* vgl. die in Kapitel II genannten Arbeiten von Arndt, Niehaus und Strowick; zu Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste* vgl. den Überblick von Parr, Rolf: *Unruhige Gäste*. In: Götttsche, Dirk; Krobb, Florian; Parr, Rolf (Hrsg.): *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2006, S. 206-211; zu Eugenie Marlitt vgl. Brauer, Cornelia: *Eugenie Marlitt – Bürgerliche, Christin, Liberale, Autorin. Eine Analyse ihres Werkes im Kontext der Gartenlaube und der Entwicklung des bürgerlichen Realismus*. Leipzig 2006; zum Erzähltextkorpus der *Gartenlaube* vgl. noch einmal Fitzpatrick (2007), *Narrating empire* und Seybold (1986), *Erzählliteratur in der sozialdemokratischen und der konservativen Presse*.

<sup>197</sup> Vgl. dazu das Unterkapitel „Familienblattmoral“ bei Graf (2003), *Familien- und Unterhaltungszeitschriften*.

auch ausgeführt, was das den Autor\*innen abverlangt, in welche Konflikte sie das geführt und zu welchen Kompromissen sie das befähigt hat bzw. wie sie das produktiv zu nutzen verstanden.<sup>198</sup>

Hier ist etwas anderes wichtig: dass mit den Fortsetzungseinheiten die solchermaßen geprägten Erzählwelten als Ausschnitte in Druckordnungen eingebaut sind, die auf die regelmäßige Abwechslung anthropomorpher Weltzugriffe aus sind. Die großflächige Verknüpfung von Figuren und Motiven, die Verzweigung von Handlungssträngen, der Aufbau einer sujethaften Schicht, die Profilierung von Ereignissen, kurz: die Erzählkomposition als Ganze rückt dabei, das wurde schon beim einleitenden Blick auf eine Fortsetzungseinheit von „Unterm Birnbaum“ festgestellt, in den Hintergrund. Die Gattungsspezifität der Fortsetzungseinheiten besteht mithin in ihrer Ausschnittthaftigkeit, und nur als solche Ausschnitte tragen sie etwas zur heftweisen Diversifizierung der anthropomorphen Weltzugriffe bei. Hier besteht ihre Leistung darin, eine nach Gartenlaubenart anschauliche Momentaufnahme aus umfänglichen individualisierten Lebensgeschichten zu liefern: zentriert um Interaktionen zwischen mehreren Figuren, angereichert mit Motiven für deren Handlungen und angereichert mit einem wahrnehmbaren Handlungsumfeld.

Das ist es, was neben der ideologischen Grundlinie, um die die Redakteure wegen des Lesepublikums so sehr besorgt sind, auch ‚passen‘ muss. Mit dem zugewiesenen Platz muss der Umfang stimmen und damit die Anzahl der Wörter, aus denen eine solche Roman-Momentaufnahme gebildet und mit der festgelegt ist, wie weit sie ausgedehnt werden kann. Schon mehrfach wurde hier festgestellt, dass er so ungefähr einem Standardmaß entspricht, das für

---

<sup>198</sup> Vgl. dazu vor allem den Überblick bei Becker, Eva D.: „Zeitungen sind doch das Beste!“ Bürgerliche Realisten und der Vorabdruck ihrer Werke in der periodischen Presse. In: Becker, Eva D.: Literarisches Leben. Umschreibungen der Literaturgeschichte. St. Ingbert 1994, S. 85-108; für einzelne Autoren Schrader, Hans-Jürgen: Autorfedern unter Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst – an Beispielen Storms, Raabes und Kellers. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2001, S. 1-40 und Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München 1998.

alle Texteinheiten gilt, das also unauffällig bleibt. Und an einigen der Fortsetzungseinheiten von „Unterm Birnbaum“ und von „Unruhige Gäste“ kann man sehen, wo hier kleinere Abweichungen möglich und bis wohin sie getrieben sind: Bei „Unruhige Gäste“ ist das die leichte Geschwätzigkeit einiger Figuren (vor allem Dr. Hanffs und Veit von Bielows), die den Folgen manchmal eine Tendenz zum Monologischen und Assoziativen verpasst – etwas, das ansonsten in häufigen Rede- und Handlungswechseln eher vermieden wird. Bei „Unterm Birnbaum“ sind, das wurde im zweiten Kapitel gezeigt, ab und an Figurenhandlungen oder -gedanken unverständlich, weil die Motivation dafür in einer anderen Fortsetzungseinheit gegeben wurde. Diese Abweichung ist gegründet in einer über längere Strecken ausgestalteten, d.h. nicht kurzfristig gefassten Figurenpsychologie, wie sie etwa jede Fortsetzungseinheit von „Goldelse“ kennzeichnet. In der *Gartenlaube* weichen „Unterm Birnbaum“ und „Unruhige Gäste“ also nicht grundsätzlich in ihrer kunstliterarischen Gesamtkomposition von „Goldelse“ und ähnlichen Fortsetzungserzählungen ab, und ebenso wenig schlägt sich eine solche Differenz geradewegs in den Fortsetzungseinheiten nieder. Sie ergibt sich vielmehr, weil in Ausschnitten ab und an verhältnismäßig kleinere Verschiebungen vorgenommen sind. Und die sind offenbar noch ganz gut in das Abwechslungsprinzip der Hefte integrierbar.

Dem Abwechslungsprinzip erweisen die Fortsetzungseinheiten aber auch noch einen weiteren Dienst, und zwar was den Fortgang der Hefte, was das In-Gang-Halten ihrer periodischen Erscheinungsweise betrifft. Vage an der ‚Fülle der Welt‘ orientiert, liefert es keine Anhaltspunkte, keine Regel dafür, was genau in jedem Heft und über die Hefte hinweg zusammengedruckt und wie es aufeinander folgen soll. Weil es hier keinen starken Anfang und kein starkes Ende gibt, muss nichts auf etwas hinauslaufen – Hauptsache, es herrscht die gebotene Abwechslung. Mit den Fortsetzungseinheiten ist diese spezifische Form von Beliebigkeit mit streng teleologischen Strukturen durchsetzt, die eine Sache – eine erzählte Welt – Heft auf Heft ganz gezielt verfolgen, mit einem festen Anfang und auf ein bestimmtes Ende zulaufend. Längst ist festgestellt, dass das, was hier ausschnittsweise aufeinander folgend erzählt wird, wesentlich zum Erfolg der *Gartenlaube* beigetragen hat, dass der Fort-

setzungsroman eine zentrale Größe im Printmedienfeld der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist und dass gerade die *Gartenlaube* mit den ersten lang laufenden Marlitt-Romanen in den 1860er Jahren entschieden zu seiner Durchsetzung und Verbreitung beigetragen hat.<sup>199</sup> Sie wirbt selbst damit, und geschickt werden Fortsetzungsreichweiten und Abonnementszyklen einander angepasst, um Leser\*innen an das Blatt zu binden.<sup>200</sup> Es geht aber noch um etwas anderes: Mit den Fortsetzungseinheiten ist das Prinzip der Fortsetzungsserie in das Prinzip der Abwechslung eingebaut, und so wird der periodische Fortgang partienweise (in den Heften) und streckenweise (für eine bestimmte Anzahl aufeinanderfolgender Hefte) vom Telos der Serie expliziter motiviert und gestützt. Im Erscheinungsverlauf der *Gartenlaube* wird dieses Serien-Prinzip zunehmend wichtig, es wird differenziert und sein Einbau und der Umgang mit ihm werden immer wieder neu reguliert.<sup>201</sup>

Diese Serienstrukturen machen die *Gartenlaube* aber nicht aus, sie bleiben funktional bezogen auf eine Periodizität, der die Abwechslung in anthropomorphen Weltzugriffen wichtiger ist als ein alles übergreifender, dichter zopfdramaturgischer Serien-Zusammenhang.<sup>202</sup> Die Titelseiten der 1885er Hefte weisen darauf in besonders prägnanter Weise hin: Nummernzählung, Angaben zum Jahrgang und zum Gründungsjahr im Kopftitel zeigen an, dass es hier schon viele Hefte gegeben hat und dass es wahrscheinlich auch künftig noch welche geben wird, mit dem eingeklammerten „Fortsetzung“ unter dem Titel „Unterm Birnbaum. Von Th. Fontane“ ist darauf verwiesen, dass ein Zusammenhang aus dem vorigen Heft in Fortsetzungsserienmanier weitergeführt wird, und das mitten in die Textkolumnen gesetzte Porträt von „Karl Reinecke“ bringt dazu ohne Umschweife noch etwas anderes ins Spiel. Die Leser\*innen sehen also schon auf der Titelseite, dass sie sich nicht nur auf die

<sup>199</sup> Auch hierzu noch einmal Graf (2003), Familien- und Unterhaltungszeitschriften, hier das Unterkapitel „Romane und Erzählungen“, S. 440-444.

<sup>200</sup> Vgl. dazu die Nachweise bei Stockinger (2018), An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 105-124.

<sup>201</sup> Ebd., Kapitel 5: Stückelungspraktiken und Fortsetzungslogiken, S. 125-155.

<sup>202</sup> Ebd., im Unterkapitel „Textübergreifende Zopfdramaturgien: Fiktionalität und Faktualität in der *Gartenlaube*“, S. 136-142.

Fortsetzung des Romans, sondern auch auf Abwechslung freuen können.

Die Gedichteinheiten sind nicht so ganz eine gartenlaubenspezifische Gattung, weil sie gewissermaßen nur mit einem Bein in den Differenzierungsprozessen stecken, aus denen sich die Fortsetzungs- und die Abhandlungseinheiten entwickelt haben. In Thematik, Wortwahlen und Gestaltung der Sprechsituation berühren sie jedenfalls den Bereich des individuell Lebensgeschichtlichen, den auch die Fortsetzungseinheiten ausgestalten, sie können dabei aber den Bereich des Innersubjektiven und Monologischen mit der Darstellung von Gefühlen, Assoziationen oder Reflexionen noch etwas forcierter fokussieren, wie an den Gedichten von Felix Dahn (GL 1885, Heft 40, S. 662) deutlich geworden ist. Hier zeigt sich auch eine leicht über das ansonsten übliche Maß hinausgehende Verdichtung bildlicher Redeformen, aber so etwas kommt nur ab und an vor, ist also ein fakultatives Merkmal. Im Bereich des Möglichen liegt auch, dass die Sprechinstanz stärker und ausführlicher als in den anderen Texteinheiten in den Vordergrund rückt und ein markanteres Profil erhält: als eine, die sich engagiert, Partei ergreift, Urteile fällt, appelliert oder emotional betroffen ist.<sup>203</sup>

Außerhalb dieser Überschneidungen und Spezialisierungen, d.h. außerhalb der gartenlaubeninternen Differenzierungsdynamiken aber liegt ihre formale Gestaltung mit Strophenbau, Versmaß und Reimstrukturen, die schon im Druckbild auffällt. In dieser Abweichung haben die Gedichteinheiten einen leicht instabilen Status; es gibt keine feste oder sich festigende Form der Platzierung für sie, wie sich schon beispielshalber an den hier analysierten Heften zeigt: „Das Volksgericht“ (GL 1853, Heft 8, S. 79f.) ist von einer Bildeinheit ein Stück weit gerahmt, „Die Waldbuße“ (GL 1866, Heft 14, S. 212f.) wird von einer gleichnamigen Bildreproduktion geradezu auf zwei Seiten zersprengt, und „Vom Meeresstrand“ (GL 1885, Heft

---

<sup>203</sup> Das ist bei den drei Gedichten in den hier analysierten Heften nicht der Fall. Vgl. dazu aber entsprechende Belege bei Rischke (1982), *Die Lyrik der Gartenlaube*, hier vor allem die Beispiele zu den Kapiteln „Die politische Lyrik von 1866“, „Die Kriegsliryk von 1870/71“, „Kulturkämpferische Satire“, „Friedhofsliryk‘ und Kindertotenlieder“, „Der Dichter als Priester und Kämpfer“.

40, S. 662) ist eingezwängt zwischen dem letzten Stück von „Die Vogelkatze“ und dem Beginn von „Berliner und Wiener Küche“. Darüber hinaus erscheinen Gedichte auch als Bestandteile einiger Texteinheiten, wo sie sich von den Beteiligten vorgesagt werden<sup>204</sup> oder wo sie als Beleg für bestimmte Formen des Sprachgebrauchs oder auch für dichterische Produktivität dienen.<sup>205</sup>

Das entspricht so ungefähr dem Spektrum an Platzierungsoptionen, das auch außerhalb der hier näher betrachteten Hefte gilt. Es sind durchweg Formen der Einbettung, die dafür sorgen, dass die besondere Gestalt der Gedichteinheiten innerhalb der Hefte sich nicht zu etwas Exklusivem entfaltet, nicht etwa auf einer eigenen Seite oder gar Doppelseite als etwas Eigenständiges, von allem anderen Abzugrenzendes präsentiert wird. Weil es in Thematik, Wortwahlen und Sprechhaltung ja genügend Überschneidungen mit den Abhandlungs- und den Fortsetzungseinheiten gibt, hier also keine gravierenden Differenzen bestehen,<sup>206</sup> gelten diese Platzbeschränkungen allein der Form, dem artifiziellen Umgang mit Sprache in Strophenbau, Versmaß und Reim. Sie gelten mithin dem, womit die Gedichteinheiten ein Stück weit von der Abbildungshaltung aller

---

<sup>204</sup> So etwa in „Die Sängerrunde am Weinsberger Thurm“ (GL 1866, Heft 1, S. 4-8), wo in den Bericht einer Besichtigung von Justinus Kerners Wohnhaus immer wieder Gedichtstrophen von Kerner, Nikolaus Lenau und von Graf Alexander von Württemberg eingefügt sind, die sie sich in imaginierten Szenen vorsagen. Vgl. dazu auch noch die weiter unten genannten Belege.

<sup>205</sup> So in „Erinnerungen an meinen Bruder Heinrich Heine“ (GL 1866, Heft 16, S. 249-251), in „In Friedrich Rückert's Haus“ (GL 1866, Heft 17, S. 262-265), in „Ungarns Theodor Körner“ (Deutsche Blätter 1866, Heft 7, S. 27 [Umschau-Rubrik]), in „Der Carneval in Köln“ (Deutsche Blätter 1866, Heft 8, S. 29-31), in „Pegasus auf dem Holzwege“ und „Ein verliebter deutscher Jüngling“ (Deutsche Blätter 1866, Heft 10, S. 38, S. 39 [Umschau-Rubrik]), in „Denkmal für Rückert“ und „Eine theure Ohrfeige“ (Deutsche Blätter 1866, Heft 12, S. 47, S. 48 [Umschau-Rubrik]), in „Wandelungen der Sprache“ (GL 1885, Heft 33, S. 547), in „Unterm Birnbaum“ (GL 1885, Heft 34, S. 549-552; Heft 35, S. 575-568), in „Druschgenossenschaften in alter und neuer Zeit“ (GL 1885, Heft 37, S. 611f.)

<sup>206</sup> Weshalb die Forschung zur Gartenlaubenlyrik eine Übereinstimmung mit der Grundhaltung der Zeitschrift feststellen bzw. zeigen kann, wie sie mit anderen Texten der Zeitschrift interagiert. Vgl. dazu noch einmal Rischke (1982), Die Lyrik in der *Gartenlaube* und Stockinger (2019), Lyrik im Gebrauch.



*Gartenlauben*-Einheiten abrücken. Dieser Weltbezug aber ist konstitutiv für die Vorstellung von einer ‚Fülle der Welt‘, ohne die die *Gartenlaube* nicht auskäme, die der Ankerpunkt ihrer Existenz ist. Mit der ausgestellten Geformtheit, die sich vor ihren Weltbezug schiebt und die Illusion stört, hier würde Wirkliches wiedergegeben, sind die Gedichteinheiten also ein kleines Risiko innerhalb der Druckordnung. Ihren Platz erhalten sie dennoch, wenn auch nicht allzu häufig.<sup>207</sup> Das auch, weil sie in dem Milieu, für das die *Gartenlaube* gemacht ist, ein wichtiger Bestandteil der Lebensrealität sind. Und das führen einige der Texteinheiten ja auch immer wieder einmal vor. So ist der Gedichteinheit „Der rechte Kapitän“ (GL 1866, Heft 7, S. 111) eine Fußnote angefügt, in der darüber informiert wird, dass es aus „einem Vortrage [stammt], den Ludwig Würkert [der Verfasser des Gedichtes, MP] im Hotel de Saxe zu Leipzig zum Gedächtniß der durch Schiffbruch des Dampfers ‚London‘ am 11. Januar 1866 Verunglückten gehalten hat.“ Ähnliches gilt für das Gedicht, das in den Beitrag „Andreas Achenbach“ gesetzt und Teil von Feierlichkeiten zu Ehren des Malers ist: „Der Malkastenhumor führt diesen Disput zu befriedigendem Abschluß und überbringt dem Jubilar einen Lorbeerkrantz, ‚des höchsten Ruhmes Zeichen‘, während die Festversammlung folgendes Lied anstimmt: [...]“ (GL 1885, Heft 40, S. 634f., S. 635)

Gerade die Gedichteinheiten machen deshalb noch einmal eine weitere Implikation des Prinzips der Abwechslung deutlich. Es geht mit ihm immer auch um einen Leistungsbeweis im zeitgenössischen (Print-)Medienfeld: vorzuzeigen, dass die *Gartenlaube* literarische Gattungen wie den Roman oder die Lyrik, deren Attraktivität und deren soziale Relevanz sich anderen Publikations- und anderen Gesellschaftsformen absehen lässt – im Buchdruck, in den Leihbibliotheken, in Lyrik-Anthologien, im Verein, im Familienverbund –, auch berücksichtigen kann. Als Fortsetzungs- und Gedichtein-

---

<sup>207</sup> Zur sozialen Relevanz vgl. Lauer, Gerhard: Lyrik im Verein. Zur Medien- geschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts als Massenkunst. In: Martus, Stefan; Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia (Hrsg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Bern 2005, S. 183-203; zu Lyrikanthologien im 19. Jahrhundert vgl. Häntzschel, Günter: Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1997.

heiten sind sie hier dann Teil einer abwechslungsreichen Druckordnung. Zu diesem Zweck sind Kompromisse möglich: Mit Gedichteinheiten ist ab und an etwas eingebaut, das für die Grundhaltung der *Gartenlaube* eigentlich etwas heikel ist, aber mit bestimmten Vorkehrungen lässt es sich doch noch integrieren. Ein solches Integrationspotential hat aber auch seine Grenzen, wie aus dem oben verzeichneten Spektrum des aus den Heften Herausgehaltenen hervorgeht. Die Gedichteinheiten sind, von dort aus gesehen und ganz anders als die Fortsetzungseinheiten ein Testfall dafür, wie viel an genuin literarischer Formgebung in die *Gartenlaube* passt.

### **Wie und zu welchem Zweck analysiert man Zeitschriftendruckordnungen?**

Diese Arbeit hat am Beispiel verschiedener Hefte aus ausgewählten Jahrgängen der *Gartenlaube* Vorschläge unterbreitet, wie Zeitschriften als ‚kleine Archive‘ verstanden werden können und dafür neue Fragestellungen und neue Beschreibungskriterien entwickelt. Zentraler Ausgangspunkt dafür war das Konzept einer aus verschiedenen Einheiten spezifisch zusammengesetzten Druckordnung. Das ist der entscheidende Schritt weg von der Vorstellung, Zeitschriften hätten einen ‚Inhalt‘, und es ist der entscheidende Schritt weg von der Vorstellung, Zeitschriften wären so ähnlich wie anderes: wie ein Text, wie ein multimodaler Komplex, wie eine Serie, wie das, was Leser\*innen brauchen oder was Redakteur\*innen wollen. Es ist der Schritt hin zu der Frage, auf welchem Platz wieviel wovon auf welche Weise Heft für Heft zusammengedruckt wird und wozu das gut ist. Aus ‚Inhalt‘ werden so Einheiten, die gebildet sind aus der Korrelation von Druckverfahren, Umfang und Semantik. In ihrer je konkreten, d.h. formatspezifischen Ausgestaltung liegt die eine der beiden zentralen formativen Potenzen von Zeitschriften: Sie leistet die Regulierung von Bedeutungsakkumulation. Hier werden verschiedene Möglichkeiten dafür erschlossen, welche und wie viele Semantikkomplexe sich als zusammengehörig betrachten lassen. Wie die Geschichte der Einheitendifferenzierung der *Gartenlaube* gezeigt hat, sind das ganz bestimmte und kann

sich das im Erscheinungsverlauf einer Zeitschrift verändern. Auf dem Rücken solcher Einheiten wurde umgeschichtet, kombiniert, verteilt und erweitert – mit zweispaltig gesetztem Text und mit xylographischen Reproduktionsverfahren. Es ist also zuerst die Einheit, die festlegt, was zusammengehört bzw. bis wohin etwas zerlegt werden kann, nicht eine systematisch gehaltene Text-, Bild- oder Gattungstheorie. Innerhalb solcher Umschichtungsdynamiken werden Spezialisierungen und – für eine gewisse Zeit – Verfestigungen möglich und können sich formatspezifische Gattungen herausbilden. Für die *Gartenlaube* ist das für die Fortsetzungs- und für die Abhandlungseinheiten gezeigt worden, die eine solche stabile Form in den 1885er Heften behaupten.

Die zweite zentrale formative Potenz von Zeitschriften liegt in der Platzierung der Einheiten. Sie leistet *erstens* die Regulierung des Durchmischungsgrades, mit dem sich verschiedene Möglichkeiten für eine flexible Bestimmung des Einheitenstatus erschließen lassen, d.h. mit dem festgelegt wird, ob die Einheiten kompakt bleiben oder ob und wie häufig sie von anderem durchmischt werden. Hier geht es darum, wie sehr ihre thematisch-semantischen Zusammenhänge, wie das, was da jeweils text- oder bildförmig modelliert wird, den Charakter der Hefte prägt bzw. wie weit es von ihrer Durchmischung in den Hintergrund gedrängt wird. Die frühen Gartenlaubenhefte waren von den einander ähnlichen Weltzugriffen der Beitragseinheiten bestimmt, für deren Akkumulation sie sorgten. Später dann wurden Text- und Bildeinheiten so gemischt, dass vor allem die textförmigen Weltzugriffe immer regelmäßiger unterbrochen wurden. So trat ihre Relevanz leicht hinter einer auf Symmetrie setzenden, moderat abwechslungsreichen und schon auf der Titelseite vorgeführten Flächenordnung zurück. Zu zeigen, dass in der *Gartenlaube* alles in einer guten Ordnung ist, wurde so expliziter – wenn auch in einer einigermaßen konservativen und unauffälligen Weise – von den Formen der Flächenbelegung übernommen.

Die Einheitenplatzierung leistet *zweitens* die Regulierung des Mischungsgrades. Hier werden Möglichkeiten dafür erschlossen, wie viele verschiedene Einheiten bzw. Einheitenanteile (Anfangs-, Mittel- oder Endstücke) auf Titel- und Rückseite und auf den Doppelseiten jeweils zugleich zu sehen sind, wie stark also das Alter-

nativenpotential als sogleich erkennbares ausgeprägt ist und in welcher quantitativen Relation eine einzelne Einheit oder ein einzelnes Teilstück zur Gesamtkonstellation steht – ob es neben vielen anderen fast untergeht oder ob es sich noch ganz gut oder ganz alleine behaupten kann. In der *Gartenlaube* wurde das dafür genutzt, zwei Heftzonen aus unterschiedlichen Mischungsgraden und aus zwei verschiedenen Einheitentypen zu bilden: Die Zone der umfanglicheren Beitragseinheiten blieb noch gut überschaubar, mehr als fünf trafen hier auch in den mischungsfreudigeren 1885er Heften nicht unmittelbar aufeinander, und der Durchschnitt lag bei zwei bis drei. Die Zone mit der Rubrikeinheit „Blätter und Blüten“ war dichter mit kleineren Einträgen gepackt. Diese Zweiteilung – in den *Deutschen Blättern* mit der „Umschau“-Rubrik noch prägnanter gestaltet – gab sich als ein quasi genetischer Zusammenhang: In der Rubrik war das vorgehalten, womit und wie weitere Beitragseinheiten zu bilden wären.

*Drittens* schließlich reguliert die Einheitenplatzierung die Qualität der Einheitenkontakte. Hier werden verschiedene Möglichkeiten zur Bestimmung des ‚noch etwas‘ im periodikatypischen Gestus des ‚Es gibt noch etwas!‘ erschlossen. Es wird bestimmt, was jeweils aufeinandertrifft, auf welchen Ebenen es sich ähnlich ist bzw. sich unterscheidet: thematisch, in der Sprechhaltung, im Umfang, im Druckverfahren. In der *Gartenlaube* haben sich diese Kontaktformen zusammen mit dem Durchmischungsgrad immer wieder verändert: Vom ‚Ähnlichen‘ wurden sie zum ‚Weiteren‘ und schließlich zum ‚Anderen‘, in den „Blättern und Blüten“ und in den *Deutschen Blättern* auch noch zum ‚Mehr‘ und zum ‚Interessanten‘. Deren Charakter war in der *Gartenlaube* hauptsächlich semantisch bestimmt – hier war von Weltzugriffen die Rede –, so dass die Hefte ihre Vorstellung von einer äußeren und abbildbaren ‚Fülle der Welt‘ prozessierten. Die Qualität der Einheitenkontakte gibt also Aufschluss über die Grundhaltung der Zeitschrift, über das Milieu, das sie generiert. Ihr ist auch abzumerken, bis zu welchem Grad Verschiedenes die Hefte tragen, wie weit ihr Integrationspotential unter welchen Bedingungen reicht. In der *Gartenlaube* waren das das ‚Anderere‘ der artifiziellen Geformtheit von Lyrik, das nur unter bestimmten Vorkehrungen seinen Platz in den Heften bekam und die

---

Gemäldereproduktionen, deren Status als ‚Kunst‘ mit der xylographischen Reproduktion in eine Skala von Bildeinheitenformen eingebettet und mit Kommentaren in der Rubrik „Blätter und Blüten“ auf seine Wirklichkeitsbindung zurückgeführt wurde.

Zeitschriften halten zeitgenössisch Relevantes in Einheiten vor und regulieren die Art und Weise, wie diese Einheiten miteinander in Kontakt kommen. Das zeitgenössisch Relevante kann dabei, das sollte deutlich geworden sein, kein ‚Kontext‘ und kein ‚Diskurs‘ im üblichen Sinne sein. Es ist für den hier betrachteten Zeitraum wesentlich über das Printmedienfeld und seine Druckordnungen verteilt. Hier werden permanent in unterschiedlichen und einander überlappenden Segmenten unzählige Vorschläge für Einheitenbildungen und für den Umgang mit ihnen unterbreitet, und die *Gartenlaube* ist einer davon. Auf ihre Positionierung in einem solchen dicht gepackten Feld kann an dieser Stelle nur hingewiesen, sie kann nicht ausgeführt werden. Sie wäre nötig, um die hier herausgearbeitete Einzeltiteldruckordnung und ihre Entwicklung aus der Dynamik des historischen Printmedienfeldes heraus zu begründen, um zu zeigen, dass sie nur besteht und dass sie sich nur verändert, weil sie Teil dieses Feldes ist. Dass das nicht alles aus ihr selbst kommt und dass es auch nicht die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts notorischen ‚Kontexte‘ sind, die sie dazu zwingen, so zu sein und sich so zu verändern. Aber ein solches Feld ist noch nicht erschlossen, all die ‚Kontexte‘ und ‚Diskurse‘, die die Forschung bislang für historische Platzierungen zur Verfügung gestellt hat, sind Bedeutungen, die wie eine Schicht von ihrem Herkunftsort, von den Drucksachen abgelöst sind – eine durchaus animistische Sichtweise, die so tut, als wären ‚Kontexte‘ und ‚Diskurse‘ einfach ‚da‘ und spielten ihre eigenen Spiele miteinander.

In diese Positionierung im Druckmedienfeld sind auch die Redakteure (es sind für lange Zeit nur Männer) involviert, und zwar mit dem Wissen, das sie in der Beobachtung dieses zeitgenössischen Feldes erwerben. Dieses Wissen beschränkt sich nicht auf ein einzelnes Format oder gar auf ein einzelnes Heft oder eine einzelne Seite. Es weiß nicht: ‚So wie dieses Zeitschriftenheft will ich meins auch/nicht machen!‘ Es ist ein praktisches und empiriegesättigtes

Wissen über Tendenzen und Möglichkeiten bei Formatgröße und Einheitenbildung, beim Mischungs- und beim Durchmischungsgrad. Und natürlich weiß auch Ernst Keil als ein veritabler Zeitungs- und Zeitschriftenprofi über all das sehr gut Bescheid, bevor er mit der *Gartenlaube* beginnt, und Gleiches gilt für seinen Nachfolger Adolf Kröner.<sup>208</sup> Aber das ist Erfahrungswissen und bleibt unexpliziert. Das zunächst deshalb, weil es für das Bündel an Entscheidungen, die beim Zeitschriftenmachen zu treffen sind, im hier betrachteten Zeitraum gar keine Theorien, keine Spezialistendiskurse gibt – wie etwa dann zum Ende des Jahrhunderts mit den Debatten um Lesbarkeit, die im Rahmen von Wahrnehmungstheorien auf die typographische Gestaltung des Schriftsatzes aufmerksam machen; oder wie eine Designtheorie, die sich dezidiert um Flächenverteilungen zu kümmern beginnt.

Darüber hinaus würde es auch nicht der Funktionsweise von Zeitschriften entsprechen, wäre jede einzelne der zu treffenden Entscheidungen solchermaßen explizit begründbar und begründungspflichtig – etwa so, dass alle beteiligten Akteur\*innen immer genau anzugeben wüssten, warum und wofür sie etwas so und nicht anders gemacht haben und diese Entscheidungen dann alle ein Zeitschriftenheft ergeben, von dem jemand sagen könnte: ‚Aus diesen und jenen Gründen haben wir genau dieses Format gewählt und genau diese Seitenzahl jeweils auf genau diese Art und Weise mit genau diesen Texten und Bildern bedruckt!‘ Ein solchermaßen durchmotiviertes, durchkomponiertes Zeitschriftenheft würde zur Vereinzelung, würde zur Abdichtung tendieren, die periodische Aufeinanderfolge wäre nicht gleitend, sondern eher stakkatoartig: ‚Und aus diesen und jenen Gründen drucken wir dieses Heft jetzt anders als das vorige!‘ Bei Zeitschriften wird das ‚Es gibt noch etwas!‘ eben nicht zu einem ‚Es gibt aus ganz bestimmten Gründen genau dieses!‘ Für so etwas, wo alle Ebenen motiviert und dicht und in Richtung Einzigartigkeit miteinander verknüpft sind, gibt es schließlich anderes: eine theoretische Abhandlung zum Beispiel oder einen Roman oder ein Gemälde. Aber die sind dann woanders

---

<sup>208</sup> Vgl. dazu das Kapitel „*Die Gartenlaube* in den Verlagen Ernst Keil, Gebrüder Kröner, August Scherl und Union Deutsche Verlagsgesellschaft“ in: Barth (1974), *Zeitschrift für alle*, S. 299-338, v.a. S. 299-321.

zu finden: in einer Galerie oder in einer Buchhandlung als Buch, wo sich ein solcher Zusammenhang als einziger und ungestörter entfalten kann. Genau deshalb auch können Bedeutungsbeziehungen, die eine solche starke Verknüpfung sind und die in einem gewichtigen Teil der gegenwärtigen Beschäftigung mit Zeitschriften eine zentrale Rolle spielen,<sup>209</sup> die Zeitschrift nicht als ganze tragen. Denn mit dem Bündel an Entscheidungen, das für ihre Druckordnung getroffen werden muss, sind Parameter festgelegt, ist die Richtung vorgegeben für ein Milieu, das dann mit diesen Parametern in sich bis zu einem gewissen Grad flexibel ist. Diese Parameter machen die Zeitschrift aus, und sie waren für die *Gartenlaube* herauszuarbeiten. Dass Bedeutungsbeziehungen hier immer wieder eine Rolle gespielt haben, verdankt sich diesen Parametern, die das zulassen und fördern. Es bedeutet nicht, dass enge Bedeutungsbeziehungen, schaut man nur genau genug hin, überall und immer bestehen.<sup>210</sup> Diese Parameter sind konstitutiv an das Zeitschriftenfeld gebunden, sie laufen gewissermaßen durch diejenigen hindurch, die es kennen und beobachten und dann selbst eine Zeitschrift machen. Die Redaktionen können daran auch noch ihre eigenen, ganz individuellen Intentionen knüpfen und sie in entsprechenden Beiträgen dem ersten Heft voranschicken oder später noch einmal Bilanz ziehen – Ernst Keil tut das mehrfach, und auch später noch wird immer wieder einmal resümiert, was die *Gartenlaube* ausmacht bzw. wozu sie es gebracht hat und wie sie weitermachen

---

<sup>209</sup> Vgl. dazu zuletzt ein großer Teil der Arbeiten, die im Rahmen der Forschergruppe „Journalliteratur. Formatbedingungen, visuelles Design, Rezeptionskulturen“ entstanden sind, hier besonders prägnant: Beck (2019), Nicht alles glauben, was geschrieben steht! und Gleißner, Stephanie; Husić, Mirela; Kaminski, Nicola; Mergenthaler, Volker: Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur. Hannover 2019 (Journalliteratur. Herausgegeben von der Forschergruppe „Journalliteratur“ Bd. 2).

<sup>210</sup> Die Verpflichtung dazu ergibt sich aus der Selektivität der jeweils analysierten Partien. Es wird hier also nie ein ganzes Zeitschriftenheft und erst recht nicht eine ganze Zeitschrift auf Bedeutungsbeziehungen hin durchanalysiert. Vgl. dazu aber schon die entsprechenden Beobachtungen im Einleitungskapitel.

will.<sup>211</sup> Aber diese Äußerungen sind als Texteinheiten Bestandteil der Druckordnung, die über ihren Köpfen agiert.

So stiften Zeitschriften als ‚kleine Archive‘ eine spezifische Form von Zusammenhang, der zwei zentrale Funktionen hat. Zum einen ist das die des *Vorhaltens*: Zeitschriften sind *das* Medium auch noch für das Abseitigste, Marginalste. Darüber ist schon früh gespottet worden; im Feuilleton der *Europa* etwa heißt es 1837 in einem Beitrag zu „Neuen Journalen“:

„Wir haben noch Nachricht über einige neue journalistische Unternehmungen erhalten, die in diesem Jahre zu Stande kommen werden. Alle werden ebenso angenehm als nützlich seyn, ‚einem fühlbaren Bedürfniß abhelfen,‘ denn seit lange sind wenigstens tausend neue Journale ein längst gefühltes Bedürfniß für jedes Land. [...] Das Zopf-Journal ist das zweite, welches wir hier nennen: doch bitten wir, es nicht mit dem Journal für Friseure und Perückenmacher verwechseln zu wollen.“<sup>212</sup>

Und weiter werden, um das Absurde solcher Spezialzeitschriften zu unterstreichen, unter anderem genannt: „Der Milchzahn, Journal für kleine Kinder, zum Buchstabiren eingerichtet. [...] Die vier Elemente. Ein Journal für Feuersbrünste, Erdbeben, Ueberschwemmungen und Luftstreifen. [...] Die Taube. Zeitung für Liebesintrigen.“<sup>213</sup> Und knapp hundert Jahre später mokiert sich auch Alfred Döblin darüber: „Der Geltungsbereich einer Zeitschrift kann [...] bis auf ein, zwei Häuserblocks eingeschränkt werden. Es ist begreiflich, dass sie alle dieselbe Zeitschrift schreiben. Sie hat verschiedene Namen [...]. Auch die Umschlagseiten sind verschieden, ebenso das Format.“<sup>214</sup>

<sup>211</sup> Estermann zählt für den Zeitraum zwischen 1853 bis 1880 31 Editorials, die ungefähr im Jahrestakt erscheinen (Estermann, Alfred: Die deutschen Literaturzeitschriften 1850-1880. Bibliographien, Programme, Autoren. Band 2: E-H, 0625-1171. München 1988f., S. 295).

<sup>212</sup> [anonym]: Neue Journale. In: Europa. Chronik der gebildeten Welt 1837, Heft 1, S. 476 [Rubrik „Feuilleton“].

<sup>213</sup> Ebd.

<sup>214</sup> Döblin, Alfred: Neue Zeitschriften. In: Die Neue Rundschau 1919, Heft 5, S. 621-631, S. 623.



Zum anderen ist das die Funktion des *In-Kontakt-Bringens*. Es hat einen eigenen Vorschlagscharakter, der auf periodische Permanenz und auf Diffusion im Zeitschriftenfeld setzt. Mit ihm basiert der zeitschriftenspezifische Zusammenhang darauf, dass Druckordnungen – nach Maßgabe der Parameter des jeweiligen Titels – Heft auf Heft immer wieder leicht modifiziert werden und dass ein einzelnes Heft nie für sich stehen kann, sondern eine Rolle nur als Teil einer solchen Aufeinanderfolge spielt. Aber auch ein einzelner Titel besteht nicht für sich allein, er existiert nur, weil es in seinem unmittelbaren Umfeld noch viele ähnliche von seinesgleichen gibt und weil das Zeitschriftenfeld insgesamt eine dichte Packung sich überlappender Titel ist. Eine neue Zeitschrift tritt nie in eine freie, unberührte Zone ein, auch wenn Herausgeber\*innen natürlich immer wieder das Innovative gerade ihres Unternehmens betonen. Aber das können sie zumeist nur, indem sie sich von dem abgrenzen, was schon da ist. Auch die *Gartenlaube* ist bei ihrer Gründung dem Zeitschriftenfeld der 1850er Jahre solchermaßen kontinuierlich verbunden, wie sehr die Forschung auch ihre Neuheit als Prototyp der Familienzeitschrift betonen mag.<sup>215</sup> Das zeigt sich an der Differenzierung von Formaten mit Kern- und Randzonen, wobei letztere schon wieder in den Bereich eines anderen Formats hineinragen. So berührt etwa *Über Land und Meer* (1858-1923), zwar noch zu den Familienzeitschriften gehörend (von denen es, um noch einmal daran zu erinnern, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einhundert verschiedene Titel gibt), mit seinem hohen Anteil an Bildeinheiten und der Orientierung an Aktuellem und auch Sensationellem, die in diesem Segment schon ein wenig auffällig sind, den Bereich der Illustrierten (z.B. [Leipziger] *Illustrierte Zeitung* (1843-1944) und ab 1892 die *Berliner Illustrierte Zeitung*).

Dass Zeitschriften fest konturierte materielle Papierobjekte sind, mit einer Titel- und einer Rückseite oder gar mit buchartigen Einbänden zu Halbjahres- oder Jahresbänden zusammengebunden,

---

<sup>215</sup> Podewski, Madleen: Medienspezifika zwischen Vormärz und Realismus. Gutzkows *Unterhaltungen am häuslichen Herd*. In: Lukas, Wolfgang; Schneider, Ute (Hrsg.): Karl Ferdinand Gutzkow – Publizistik, Literatur und Buchmarkt zwischen Vormärz und Gründerzeit. Wiesbaden 2013, S. 69-86.

---

darf nicht dazu verleiten, sie auch grundsätzlich als nebeneinanderstehend, als sauber voneinander abgegrenzt zu betrachten. Vielmehr gehört dieses Zusammengelegt-, Zusammengeheftet- und Zusammengebundensein zu ihrer spezifischen Form der Zusammenhangsstiftung dazu: etwas Bestimmtes auf bestimmte Art und Weise – pro Heft, pro Titel – miteinander in Kontakt zu bringen und dabei zugleich offen genug für Übergänge – zum nächsten Heft, zum Nachbartitel – zu sein. So stellen sie Passagen bereit, die kleinschrittig auch weit Auseinanderliegendes miteinander verknüpfen (können). Das wird noch heute nirgends anschaulicher als an den großen Zeitschriftenregalen der Bahnhofsbuchhandlungen: Thematisch sortiert, dabei dicht an dicht und so übereinander gestapelt, dass man die Titel immer noch gut erkennen kann, führt mit den Zeitschriften der Weg etwa von der linken oberen Ecke mit den Zeitschriften für sehr spezielle Hobbies in die untere rechte Ecke mit den TV-Revuen für die ganze Familie. In einem solchen Feld wäre auch die *Gartenlaube* noch zu platzieren, erst dann wäre sie angemessen *als Zeitschrift* beschrieben.

---

## Literaturverzeichnis

- [anonym]: Neue Journale. In: Europa. Chronik der gebildeten Welt 1837, Heft 1, S. 476.
- Ajouri, Philip: Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller. Berlin, New York 2007.
- Althaus, Thomas: Bildrhetorik. In: Althaus, Thomas (Hrsg.): Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 2018, S. 9-36.
- Arndt, Christiane: „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*. In: Fontane-Blätter 77 (2004), S. 48-75.
- Barnhurst Kevin G.; Nerone, John: Civic Picturing vs. Realist Photojournalism. The Regime of Illustrated News, 1856-1901. In: Design Issues 16 (2000), Nr. 1, S. 59-79.
- Barnhurst, Kevin G.; Nerone, John: The Form of News. A History. New York, London 2001.
- Barth, Dieter: Zeitschrift für Alle. Das Familienblatt im 19. Jahrhundert. Ein sozialhistorischer Beitrag zur Massenpresse in Deutschland. Münster 1974.
- Beck, Andreas: Nicht alles glauben, was geschrieben steht! Wie frühe illustrierte Journale (nicht) über sich Auskunft geben (Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, Heft 5). Hannover 2019.
- Becker, Eva D.: „Zeitungen sind doch das Beste!“ Bürgerliche Realisten und der Vorabdruck ihrer Werke in der periodischen Presse. In: Becker, Eva D.: Literarisches Leben. Umschreibungen der Literaturgeschichte. St. Ingbert 1994, S. 85-108.

- Belgum, Kirsten: Popularizing the Nation. Audience, Representation, and the Production of Identity in *Die Gartenlaube*, 1853-1900. Lincoln, London 1998.
- Bertschik, Julia: ‚Das Haus unter den Wänden‘. Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann* in *Westermanns Monatsheften*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2020 [im Druck].
- Brauer, Cornelia: Eugenie Marlitt – Bürgerliche, Christin, Liberale, Autorin. Eine Analyse ihres Werkes im Kontext der *Gartenlaube* und der Entwicklung des bürgerlichen Realismus. Leipzig 2006.
- Brückner, Wolfgang: Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zum Ende des 19. Jahrhunderts, dargestellt an der *Gartenlaube*. In: La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst. Frankfurt/Main 1972, S. 226-254.
- Collier, Patrick. What is Modern Periodical Studies? In: *The Journal of Modern Periodical Studies* 6 (2015), Nr. 2, S. 92-100.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter: Objektivität. Aus dem Amerikanischen von Christa Krüger. Frankfurt/Main 2007.
- Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. A History of Photojournalism. 1839-1973. Herausgegeben von Bodo von Dewitz. Zusammengestellt von Robert Lebeck. Göttingen 2001.
- Döblin, Alfred: Neue Zeitschriften. In: *Die Neue Rundschau* 1919, Heft 5, S. 621-632.
- Estermann, Alfred: Die deutschen Literaturzeitschriften 1850-1880. Bibliographien, Programme, Autoren. Band 2: E-H, 0625-1171. München 1988f.
- Fitzpatrick, Matthew: Narrating empire. *Die Gartenlaube* and Germany's Nineteenth-Century Liberal Expansionism In: *German studies review* 30 (2007), Nr. 1, S. 97-120.

- 
- Frank, Gustav: Prolegomena zu einer integralen Zeitschriftenforschung. In: Rahmenthema: Zeitschriftenforschung. Jahrbuch für Internationale Germanistik XLVIII (2016), Heft 2, S. 101-121.
- Frank, Gustav: „Aus einem düstern Trotz gegen das Wissen“. Oder: Von der illustrierten Zeitschrift zum beschrifteten Raumbild. In: Igl, Natalia; Menzel, Julia (Hrsg.): Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung. Bielefeld 2016, S. 171-218
- Frank, Gustav; Podewski, Madleen: The Object of Periodical Studies. In: Ernst, Jutta; von Hoff, Dagmar; von Rimscha, Björn; Scheiding, Oliver (Hrsg.): Periodicals in Focus. Methodological Approaches and Theoretical Frameworks (Studies in Periodical Cultures, 1). Amsterdam 2020 [im Druck]
- Fröhlich, Vincent: A/Symmetry and Dis/order. Data-based Reflections on Balancing Stability and Change in Illustrated Magazines from 1906-1910. In: Beck, Andreas; Kaminski, Nicola; Mergenthaler, Volker; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche. Visual Design. The Periodical Page as a Designed Surface. Hannover 2019, S. 85-117.
- Gebhardt, Hartwig: Illustrierte Zeitschriften in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts. Zur Geschichte einer wenig erforschten Presseart. In: Buchhandelsgeschichte 1983, Heft 2, S. 40-65.
- Gebhardt, Hartwig: Kollektive Erlebnisse. Zum Anteil der illustrierten Zeitschriften im 19. Jahrhundert an der Erfahrung des Fremden (1834-1900). In: Greverus, Ina-Maria (Hrsg.): Kulturkontakt, Kulturkonflikt. Zur Erfahrung des Fremden. 26. Deutscher Volkskundekongress in Frankfurt vom 28. September bis 2. Oktober 1987. Frankfurt/Main 1988, S. 517-544.
- Gebhardt, Hartwig: Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in

- der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Brednich, Rolf Wilhelm u.a. (Hrsg.): Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposions für ethnologische Bildforschung 1986. Göttingen 1989, S. 19-41.
- Gleißner, Stephanie; Husić, Mirela; Kaminski, Nicola; Mergenthaler, Volker: Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur. Hannover 2019.
- Graevenitz, Gerhart von: Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen „Bildungspresse“ des 19. Jahrhunderts. In: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München 1993, S. 283-304.
- Graevenitz, Gerhard von: Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht*. In: Danneberg, Lutz; Vollhardt, Friedrich (Hrsg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen 2002, S. 147-189.
- Graf, Andreas: Familien- und Unterhaltungszeitschriften. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Im Auftrag der Historischen Kommission herausgegeben von Georg Jäger. Frankfurt/Main 2003, S. 409-522.
- Gretton, Tom: Difference and Competition. The Imitation and Reproduction of Fine Art in a Nineteenth-Century Illustrated Weekly News Magazine. In: Oxford Art Journal 23 (2000), Nr. 2, S. 143-162.
- Gretton, Tom: Distributed, Immanent, and Synecdochal Authorship in the Picture Pages of Magazines of the Illustrated London News Genre: London, Paris, and Leipzig c. 1860-1900. In: Beck, Andreas; Kaminski, Nicola; Mergenthaler, Volker; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Visuelles Design. Die Journalseite als

- 
- gestaltete Fläche. *Visual Design. The Periodical Page as a Designed Surface*. Hannover 2019, S. 55-85.
- Gretz, Daniela: *Das Wissen der Literatur. Der deutsche literarische Realismus und die Zeitschriftenkultur des 19. Jahrhunderts*. In: Gretz, Daniela (Hrsg.): *Medialer Realismus*. Freiburg 2011, S. 99-126.
- Gretz, Daniela: „Eine große Zeitungsthat“: Die serielle Exploration des I/inneren Afrika/s in populären Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. In: Gretz, Daniela; Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, Freiburg 2016, S. 279-315.
- Gruppe, Heidemarie: „Volk“ zwischen Politik und Idylle in der *Gartenlaube* 1853-1914. Bern u.a. 1976.
- Günter, Manuela: „Ermanne dich, oder vielmehr erweibe dich einmal!“ Gender Trouble in der Literatur nach der Kunstperiode. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 30 (2006), Heft 2, S. 38-62.
- Günter, Manuela: *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2008.
- Häntzschel, Günter: *Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1997.
- Hamann, Christof: *Zwischen Normativität und Normalität. Zur diskursiven Position der ‚Mitte‘ in populären Zeitschriften nach 1848*. Heidelberg 2014.
- Hahnebutt-Benz, Eva-Maria: *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/Main 1984.
- Helmstetter, Rudolf: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschicht-*

---

lichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München 1998.

Hettling, Manfred; Hoffmann, Stefan-Ludwig: Einleitung: Zur Historisierung bürgerlicher Werte. In: Hettling, Manfred; Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hrsg.): Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2000, S. 7-22.

Hupka, Werner: Wort und Bild. Die Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädien. Tübingen 1989.

Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert. Diss. Heidelberg 1967.

Jäger, Georg: Das Zeitschriftenwesen. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Im Auftrag der Historischen Kommission herausgegeben von Georg Jäger. Frankfurt/Main 2003, S. 368-389.

Kaminski, Nicola; Ramtke, Nora; Zelle, Carsten: Zeitschriftenliteratur / Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß. In: Kaminski, Nicola; Ramtke, Nora; Zelle, Carsten (Hrsg.): Zeitschriftenliteratur / Fortsetzungsliteratur. Hannover 2014, S. 7-39.

Kinzel, Ulrich: Die Zeitschrift und die Wiederbelebung der Ökonomie. Zur ‚Bildungspresse‘ im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993), Heft 4, S. 669-716.

Koch, Marcus: Nationale Identität im Prozess nationalstaatlicher Orientierung. Dargestellt am Beispiel Deutschlands durch die Analyse der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* von 1853-1890. Frankfurt/Main 2003.

Kondylis, Panajotis: Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne. 3. Aufl., Berlin 2010.



- 
- Latham, Sean; Scholes, Robert: The Rise of Periodical Studies. In: PMLA 12 (2006), Nr. 2, S. 517-531.
- Latour, Bruno: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Berlin 2014.
- Lauer, Gerhard: Lyrik im Verein. Zur Mediengeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts als Massenkunst. In: Martus, Steffen; Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia (Hrsg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Bern 2005, S. 183-203.
- Lipperheide, Franz: Zur Einleitung. In: Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern. Berlin 1885-1888, S. 1-9.
- Memmel, Mathias: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus. Diss. LMU München [o.J.].
- Menzel, Julia: „Dies waren die Thatsachen“. Kriminalliteratur und Evidenzproduktion im Familienblatt *Die Gartenlaube*. In: Peck, Clemens; Sedlmeier, Florens (Hrsg.): Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken. Bielefeld 2015, S. 31-53.
- Mergenthaler, Volker: Garderobenwechsel. *Das Fräulein von Scuderi* in Taschenbuch, Lieferungswerk und Journal (1819-1871). Hannover 2018 (Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, Heft 2).
- Meyer, Friederike: Zur Relation juristischer und moralischer Deutungsmuster von Kriminalität in den Kriminalgeschichten der *Gartenlaube* 1855 bis 1870. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 12 (1987), S. 156-189.
- zur Mühlen, Bernt Ture: Illustrierte Familienzeitschriften im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Bilderpopularisierung. In: Mysotis. Zeitschrift für Buchwesen 1993, Heft 2-3, S. 35-42.

- 
- Niehaus, Michael: Eine zwielichtige Angelegenheit. Fontanes *Unter dem Birnbaum*. In: Fontane-Blätter 73 (2002), S. 44-70.
- Parr, Rolf: *Unruhige Gäste*. In: Götttsche, Dirk; Krobb, Florian; Parr, Rolf (Hrsg.): Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 20016, S. 206-211.
- Podewski, Madleen: Medienspezifika zwischen Vormärz und Realismus. Gutzkows *Unterhaltungen am häuslichen Herd*. In: Lukas, Wolfgang; Schneider, Ute (Hrsg.): Karl Ferdinand Gutzkow – Publizistik, Literatur und Buchmarkt zwischen Vormärz und Gründerzeit. Wiesbaden 2013, S. 69-86.
- Podewski, Madleen: Mediengesteuerte Wandlungsprozesse. Zum Verhältnis zwischen Text und Bild in illustrierten Zeitschriften der Jahrhundertmitte. In: Mellmann, Katja; Reiling, Jesko (Hrsg.): Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885. Berlin, Boston 2016, S. 61-79.
- Podewski, Madleen: „Blätter und Blüten“ und Bilder: Zur medien-spezifischen Regulierung von Text-Bild-Beziehungen in der *Gartenlaube*. *Illustriertes Familienblatt*. In: Berg, Gunhild; Gronau, Magdalena; Pilz, Michael (Hrsg.): Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 20. Jahrhunderts. Heidelberg 2016, S. 153-173.
- Podewski, Madleen: ‚Kleine Archive‘ in den Digital Humanities – Überlegungen zum Forschungsobjekt ‚Zeitschrift‘. In: Huber, Martin; Krämer, Sibylle (Hrsg.): Wie Digitalität die Geisteswissenschaften verändert: Neue Forschungsergebnisse und Methoden (Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften, Sonderband 3); DOI 10.17175/sb003\_010.
- Podewski, Madleen: Was Schreibformen und Zeitschriften im ‚Experimentierfeld Vormärz‘ miteinander zu tun haben: *Europa. Chronik der gebildeten Welt 1835*, Heft 1-10. In: Pethes, Nicolas; Gretz, Daniela; Krause, Marcus (Hrsg.): *Miszellanes Lesen*. *Miszellanes Lesen*. Reading Miscellanies – Miscellaneous Readings. Hannover 2020 [im Druck].

- 
- Proelß, Johannes: Zur Geschichte der *Gartenlaube* 1853-1903. Leipzig 1904 (wieder abgedruckt in: Hamouda, Faycal (Hrsg.): Der Leipziger Verleger Ernst Keil und seine *Gartenlaube*. Leipzig 2005, S. 65-144).
- Prümm, Karl: Vorbilder des Kinos. Die Familienzeitschriften des 19. Jahrhunderts als Dispositive der Sichtbarkeit. In: Heilmann, Till A.; von der Heiden, Anne; Tuschling, Anna (Hrsg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld 2011, S. 163-184.
- Reusch, Nina: *Populäre Geschichte im Kaiserreich. Familienzeitschriften als Akteure der deutschen Geschichtskultur 1890-1913*. Bielefeld 2015.
- Ries, Hans: *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871-1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Internationales Lexikon der Illustratoren. Bibliographie ihrer Arbeiten in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften, auf Bilderbogen und Wandtafeln*. Osnabrück 1992.
- Rischke, Susanne: *Die Lyrik in der Gartenlaube 1853-1903. Untersuchungen zu Thematik, Form und Funktion*. Frankfurt/Main u.a. 1982.
- von Rosen, Valeska: *Disegno und Colore*. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. 2. Aufl., Stuttgart 2011, S. 94-96.
- Schasler, Max: *Die Schule der Holzschnidekunst. Mit erläuternden Illustrationen*. Leipzig 1866.
- Schöberl, Joachim: „Verzierende und erklärende Abbildungen“. Wort und Bild in der illustrierten Familienzeitschrift des 19. Jahrhunderts am Beispiel der *Gartenlaube*. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München 1996, S. 209-236.

- Schrader, Hans-Jürgen: Autorfedern unter Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst – an Beispielen Storms, Raabes und Kellers. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2001, S. 1-40
- Seybold, Annette: Erzählliteratur in der sozialdemokratischen und der konservativen Presse 1892-1914. Eine Untersuchung zur These der Verbürgerlichung der Sozialdemokratie anhand eines Vergleichs der Familienzeitschriften *Die Neue Welt* und *Die Gartenlaube*. Frankfurt/Main 1986.
- Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: *Der Tag* (1902), Nr. 241, S. 1-2.
- Skarbina, Franz: Vorwort. In: *Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern*. Berlin 1885-1888, S. 11-12.
- Smits, Thomas: *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842-1870*. New York 2020.
- Stöber, Rudolf: *Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz 2005.
- Stockinger, Claudia: *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt Die Gartenlaube*. Göttingen 2018.
- Stockinger, Claudia: Lyrik im Gebrauch. Zum Stellenwert und zur Funktion von Gedichten in massenadressierten Periodika nach 1850 am Beispiel der *Gartenlaube*. In: Begemann, Christian; Bunke, Simone (Hrsg.): *Lyrik des Realismus*. Freiburg 2019, S. 61-88.
- Strowick, Elisabeth: „Schliesslich ist alles blos Verdacht“. Zur Kunst des Findens in Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: Braese, Stephan; Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.): *Realien des Realismus. Wissenschaft, Technik, Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*. Berlin 2010, S. 157-181.

- 
- Thiel, Angelika: Thema und Tabu. Körperbilder in deutschen Familienblättern von 1880-1900 oder „Im Nebenzimmer ertönte eine bärtige Männerstimme“. Frankfurt/Main 1993.
- Umlauff, Ernst: Beiträge zur Statistik des deutschen Buchhandels. Leipzig 1934.
- Wagner, Christoph: Kolorit. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2. Aufl., Stuttgart 2011, S. 222-225.
- Weise, Bernd: Aktuelle Nachrichtenbilder „nach Photographien“ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Grivel, Charles; Gunthert, Andre; Stiegler, Bernd (Hrsg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816-1914). München 2003, S. 62-101.
- Wildmeister, Birgit: Die Bilderwelt der Gartenlaube. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Würzburg 1998.

### **Abkürzungsverzeichnis zu den Tabellen**

Die den Auszählungen zugrunde gelegten Einheiten sind für die Tabellen nur als Richtgrößen entworfen, sie sind nicht systematisch definiert. Denn was als eine Einheit gelten soll, kann immer wieder – auch wenn sich bestimmte Muster stabil halten – modifiziert werden.

TS: Titelseite

RS: Rückseite

DS: Doppelseite

RE: Rubrikeinheit

BE: Bildeinheit

TE: Texteinheit

TBK: Text-Bild-Komposit

BK: Bildkomposit

WE: Werbeeinheit

red. Ang.: redaktionelle Angaben

Titel	<i>Berlinische Monats- schrift</i> Februar 1793	<i>Olla Potrida</i> 1794, Erstes Stück	<i>Die Horen</i> 1795, Erstes Stück	<i>Athenaeum</i> 1795, Ersten Bandes ers- tes Stück
Erscheinungsrhythmus	monatlich	vierteljährlich	pro Jahr vier Bände zu drei Stücken	pro Jahr ein Band zu zwei Stücken; zwischen 2 und 7 Monaten
Format	kleines Oktavformat	kleines Oktavformat	kleines Oktavformat	kleines Oktavformat
Seitenzahl	96	152	99	177
Satzspiegel	Buchsatz	Buchsatz	Buchsatz	Buchsatz
Anzahl und Stufung von Einheiten (Titel-, Rubrik-, Beitrags-, Text-, Bildeinheiten)	1 Titeleinheit 6 (Text-)Beitragseinheiten 1 Bildeinheit	1 Titeleinheit 8 Rubrikeinheiten 19 Texteinheiten	1 Titeleinheit 1 Rubrikeinheit (Verlagsankündigungen mit 8 Einträgen) 4 Texteinheiten	1 Titeleinheit 4 (Text-)Beitragseinheiten
Kompaktheitsgrad der Einheiten				
a) Anteil Fortsetzungseinheiten	a) 1	a) –	a) 1	a) 1
b) Anteil gestreuter (Beitrags-)Einheiten	b) –	b) –	b) –	b) –
Mischungsgrad: Anzahl Einheiten pro Seite bzw. Doppelseite	-TS: 1TE + Titeleinheit -RS: 1TE + red. Ang. -5 DS: 2TE -42 DS: 1TE	TS: Titeleinheit + Bildeinheit Erste Seite: 1TE RS: 1TE 11 DS: 2TE 64 DS: 1TE	TS: Titeleinheit + 1TE 3 DS: 2TE 43 DS: 1TE 2S + 2DS: RE	TS: Titeleinheit Erste Seite: 1TE 2 DS: 2TE 86 DS: 1TE

**Tabelle 1:** Unterschiedliche Verfahren des Zusammendrucks in Einzelheften von literarischen Zeitschriften Ende des 18. Jahrhunderts

Titel	<b>Die Gartenlaube</b> Heft 38, 1885	<b>Über Land und Meer</b> Heft 31, 1885	<b>Fliegende Blätter</b> , Nr. 2063, 1885	<b>Deutsche Rundschau</b> , Heft 1, 1885
Erscheinungsrhythmus	wöchentlich	wöchentlich	wöchentlich	monatlich
Format	Quartformat	Quartformat	Quartformat	großes Oktavformat
Seitenzahl	16	20	8	160
Satzspiegel	zweispaltig	dreispaltig	zweispaltig	Buchsatz 4 Seiten zweispaltig
Anzahl und Stufung von Einheiten (Titel-, Rubrik-, Beitrags-, Text-, Bildeinheiten)	1 Titleinheit 5 Beitragseinheiten 5 Texteinheiten 7 Bildeinheiten 1 Rubrikeinheit (mit 9 Einträgen)	1 Titleinheit 12 Beitragseinheiten 12 Texteinheiten 11 Bildeinheiten 4 Rubrikeinheiten (mit 11, 2, 4, >30)	1 Titleinheit 26 Beitragseinheiten 13 Texteinheiten 35 Bildeinheiten % Rubrikeinheit	[Titleinheit] 6 (Text-)Beitragseinheiten 4 Rubrikeinheiten (mit 1, 1, 3 und mit 4+ Einträgen)
Kompaktheitsgrad der Einheiten a) Anteil Fortsetzungseinheiten b) Anteil gestreuter (Beitrags-)Einheiten	a) 2 von 5 b) 3 von 5	a) 2 von 12 b) 10 von 12	a) – b) –	a) 2 von 6 b) –
Mischungsgrad: Anzahl Einheiten pro Seite bzw. Doppelseite	TS: 1TBK + 1TE + 1BE; DS 1: 1TE; DS 2: 2TE + 1BE; DS 3: 1TE + 2BE; DS 4: 2TE + 2BE; DS 5: 1TE; DS 6: 1TE + 1BE; DS 7: 1TE + 1RE; RS: RE = 1E	TS: 1TBK + 1TE + 1BE DS 1: 2TE; DS 2: 3BE; DS 3: 3TE; DS 4: 1TE + 2BE + 1BK; DS 5: 1TE; DS 6: 2TE + 2BE; DS 7: 6TE; DS 8: 1BE + 1BK; DS 9: 1TE + 3RE; RS: 3RE, Anzeigen = >4E	TS: 1TBK + 1TE + 1BE DS 1: 3TE + 10BE; DS 2: 6TE + 7BE; DS 3: 4TE + 13BE; RS: 4TE + 4BE	[TS] DS 1-15: 1TE; DS 16: 2TE; DS 17-29: 1TE; DS 30: 2TE; DS 31-37: 1TE; DS 38: 2TE; DS 39-53: 1TE; DS 54: 2TE; DS 55-64: 1TE; DS 65-66: 1TE; DS 67-72: 1TE; DS 73-75: 1TE, DS 76: 1TE; DS 77: 1RE + 1TE; DS 78: 3TE; DS 79: 2RE; RS: RE

**Tabelle 2:** Unterschiedliche Verfahren des Zusammendrucks in Einzelheften im Segment der Publikumszeitschriften, Jahrgang 1885



Titel	<i>Die literarische Welt</i> 1926, Nr. 10	<i>Die Gartenlaube</i> , 1926, Heft 16	<i>Die Dame</i> ; 2. Januarheft 1926	<i>Die neue Rundschau</i> , 1920, Heft 1
Erscheinungsrhythmus	wöchentlich	wöchentlich	zweiwöchentlich	monatlich
Format	Folioformat	30,5x22cm	34x26cm	Quartformat
Seitenzahl	8	42	50	144
Satzspiegel	vierspaltig	zweispaltig 3 Seiten dreispaltig 6 Seiten sechsspaltig	dreispaltig	Buchsatz RE (8 Seiten): zweispaltig
Anzahl und Stufung von Einheiten	Titeleinheit + Inhaltsverzeichnis 6 Beitragseinheiten aus 6 TE und 4 BE 6 RE mit Einträgen: 1TE, 2TE+5BE, 11TE+2BE, 7TE, 6TE, 5 Unterrubriken 8WE	Titeleinheit RS mit WE 4 BeilagenEinheiten mit: -13BE, 17WE, 1RE, 4TE -3TE, 2BE, 1WE -3TE, 5BE -2RE (230; 90 WE) 8 TE, 1RE, 18 BE, 1RE	Außertiteleinheit, Innentiteleinheit 19 BE 19 TE, 105 BE, 84 WE, 2 RE	Titeleinheit mit Inhaltsverzeichnis und Verlagsangaben Rückseite mit WE 10 (Text-)Beitragseinheiten 1 RE (mit 3 Einträgen)
Kompaktheitsgrad der Einheiten a) Anteil Fortsetzungseinheiten b) Anteil gestreuter (Beitrags-)Einheiten	a) 2 b) 4	a) 1 b) –	a) 2 b) 7	a) – b) –
Mischungsgrad: Anzahl Einheiten pro Seite bzw. Doppelseite	TS: Titeleinheit, InhVz, 2TE, 1BE DS 1: 2RE + 1TE; DS 2: 2TE + 1RE + 2BE + 2WE; DS 3: 3RE + 2TE + 2BE + 4WE; RS: 1TE + 1RE + 3WE	BeilagenEinheit „Bilderbogen der Zeit“; z.B. DS 2: 8 BE + 3 TE + 2 WE Mutterheft: TS: 1TBK + 1BE + 1TE; DS1: 1TE; DS2: 2TE + 3BE; DS3: 2TE + 5BE; DS4: 2TE + 3BE; DS5: 3TE + 3BE; DS6: 2TE + 4BE; RS: 1TE + 1RE	exemplarisch: -Maxima: DS mit 2 RE mit je 2 und 4 Einträgen + 12 WE DS mit 5 BE + 8 TE -Minima: DS mit 1TE (1x) DS mit 1TE + 3 BE	6 DS: 2TE; 1 DS: 3TE; 1 DS: 1TE / 1 RE; RS: 1RE; 63 DS: 1TE

**Tabelle 3:** Unterschiedliche Verfahren des Zusammendrucks in Einzelheften von in Einzelheften von literarischen und Publikumszeitschriften der 1920er Jahre

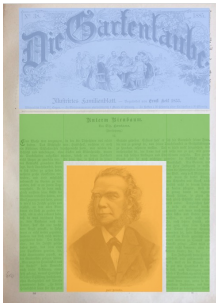


Abb. 1: Verteilung von Titel-, Text- und Bildeinheiten in Heft 38, 1885  
Scan vom eigenen Exemplar

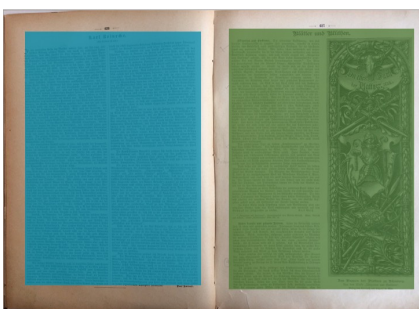
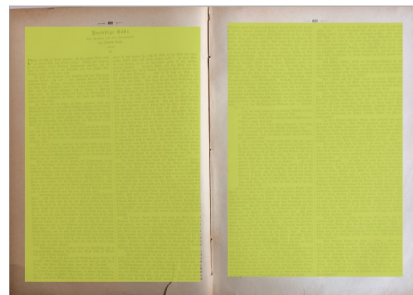
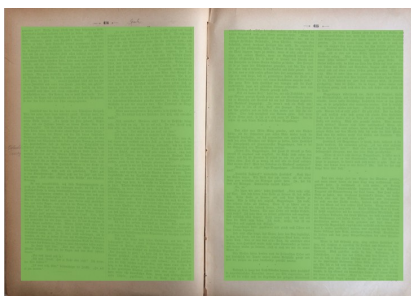
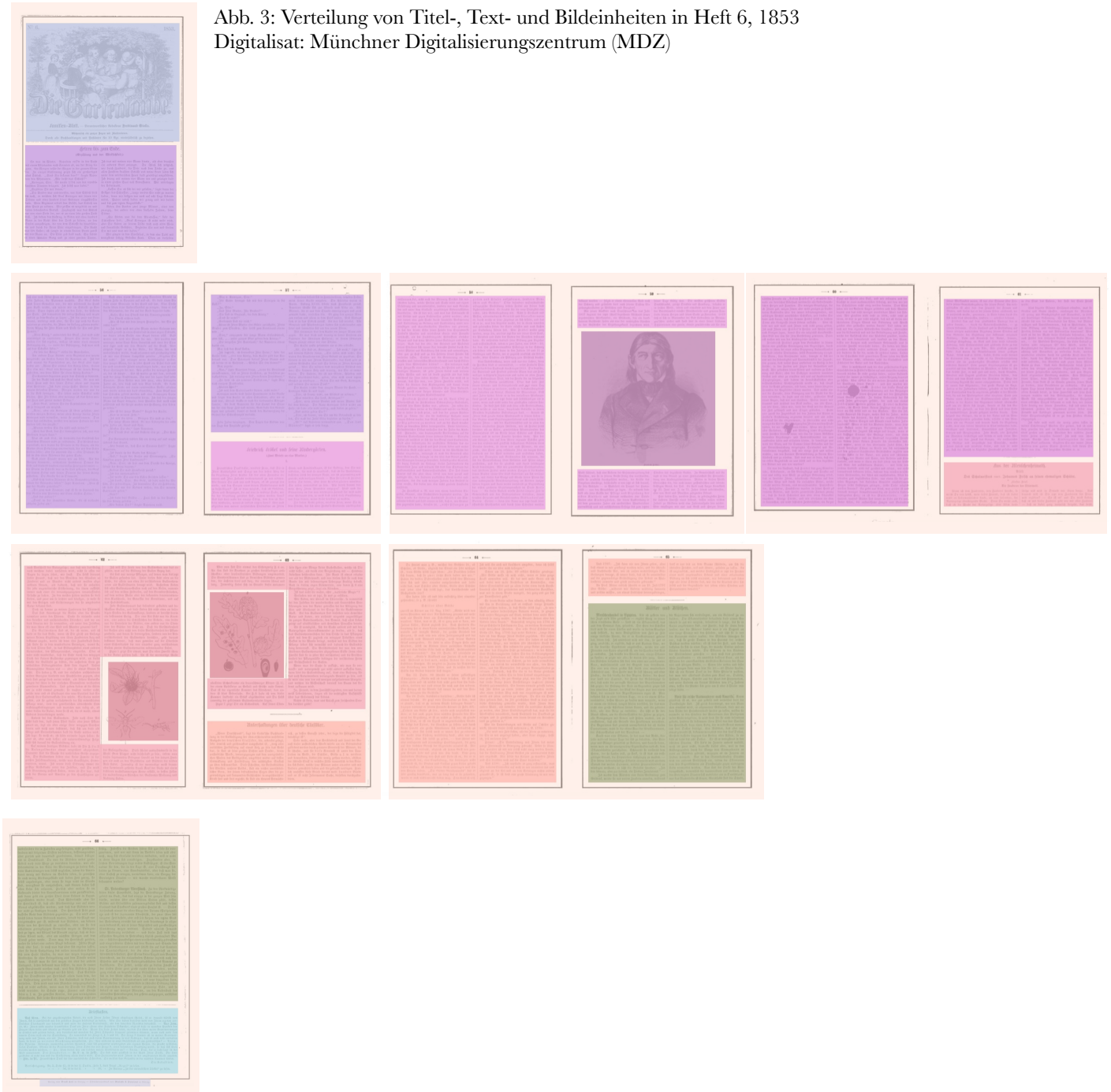




Abb. 2: Verteilung von Titel-, Text- und Bildeinheiten Heft 5, 1853  
Digitalisat: Münchner Digitalisierungszentrum (MDZ)



Abb. 3: Verteilung von Titel-, Text- und Bildeinheiten in Heft 6, 1853  
Digitalisat: Münchner Digitalisierungszentrum (MDZ)



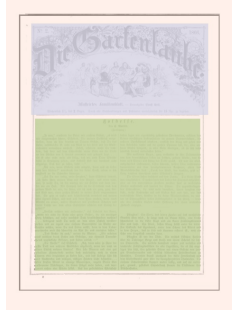


Abb. 4: Verteilung von Titel-, Text- und Bildeinheiten in Heft 2, 1866  
Digitalisat: Münchner Digitalisierungszentrum (MDZ)

