

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 Zusammendruckern 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 Zusammendruckern – **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 zusammendruckern: *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.) Zusammendruckern – **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 Zusammendrucken 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.¹ 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

¹ 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.² 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.³

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

² 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].

³ 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.⁴ 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.

⁴ 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“⁵ – für 1888

⁵ 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.⁶ 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)⁷ – 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 Modezeitschriften⁸ –, 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.⁹ 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.¹⁰ 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

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

⁷ 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.

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

⁹ Ebd., S. 424.

¹⁰ 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 –,¹¹ 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-

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

ander kombiniert werden.¹² 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,¹³ 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

¹² 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.

¹³ 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 Grundstruktur¹⁴ 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.¹⁵ Die eine ist literatur- bzw. textwissenschaftlich inspiriert, und ihre Konzentration

¹⁴ 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).

¹⁵ 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 Geisteswissenschaften¹⁶ 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

¹⁶ 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.¹⁷ Solchermaßen auf- und zubereitet, begünstigen digitalisierte und digital aufbereitete Periodika Fragestellungen, für die Formen des Zusammendruckens, 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-

¹⁷ 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.¹⁸ 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,

¹⁸ 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.”¹⁹

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

¹⁹ 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 Objektbildungs-routinen 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 zu meist 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 verfigt 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 Komposit, die Überschriften- und die Bilduntertitel wiederum bleiben, wie die Kleineinheiten 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 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.²⁰ 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

²⁰ 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.²¹ 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-

²¹ „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 Gemäldeproduktion²² 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

²² 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“.²³ 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

²³ 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 Märchenerzählzene 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.²⁴ In den Beitragseinheiten der 1885er Hefte ist das dann

²⁴ 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“,²⁵ Informationen zur geographischen Lage und zur Einrichtung einer Kinderheilanstalt wie in „Kinderheilstätten an den deutschen Seeküsten“,²⁶ Klassifikationen und Deskriptionen von Naturphänomenen wie in „Die Wirbelstürme oder Cyklonen der tropischen Meere“,²⁷ Nachrichten und Statistiken wie in „Die besten Leistungen im Schwimmen“²⁸ oder Stationen historischer Prozesse wie in „Die Gründung der französischen Kolonie in Berlin“.²⁹ Das

²⁵ „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).

²⁶ „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).

²⁷ „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).

²⁸ „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)

²⁹ „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,³⁰ 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;³¹ 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,³² 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)

³⁰ „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)

³¹ „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)

³² „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“. ³³ Sie wird zudem häufig von den Erzählinstanzen der Fortsetzungserzählungen ³⁴ und in einem der Gedichte von Felix Dahn eingenommen. ³⁵

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.)

³³ „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)

³⁴ 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)

³⁵ 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“,³⁶ exponierter in „Berliner und Wiener Küche. Von Paul von Schönthan“³⁷ oder, sich in den Mittelpunkt rückend und in mäßig überdeterminierter lyrischer Sprache in Felix Dahns beiden Gedichten „Vom Meeresstrand“,³⁸ 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“,³⁹ im

³⁶ „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)

³⁷ „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)

³⁸ „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 würz’gen Salzhauch stets gefeuchtet, trägt, / Lockt rings die Bienen an: sie summen emsig. – [...] / Du fragst, wie ich hier lebe? - Still, verträumt! – –“ (Heft 40, S. 662)

³⁹ „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!“⁴⁰ oder in „Unsere nächste Nachbarwelt“.⁴¹

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“,⁴² aber auch ausführlicher in einer Art Intradiegese wie wiederum in „Unsere nächste Nachbarwelt“⁴³ geschehen, oder es dominiert, wie in fast jeder Folge der Fortsetzungserzählungen, die Texteinheiten grundlegend.⁴⁴ Fast

⁴⁰ „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)

⁴¹ „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)

⁴² „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)

⁴³ „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.)

⁴⁴ 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,⁴⁵ in den umfänglicheren Texteinheiten

⁴⁵ 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 Knabenspensionat 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 Gattungen⁴⁶ 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).

⁴⁶ 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 narrativ⁴⁷ 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

⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.⁴⁹

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.⁵⁰ Auf inhaltlich-thematischer Ebene ist er, abgesehen von impliziten deiktischen Bezugnahmen zu Beginn zweier Folgen,⁵¹ 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

⁴⁸ 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).

⁴⁹ 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).

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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“,⁵² 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.⁵³ 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 39,⁵⁴ für die beiden Erschreckensszenen in Heft 38 und Heft 40 (Ede findet einen Knopf im Keller und

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

⁵³ „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.

⁵⁴ 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)⁵⁵ und für die Pläne, die Hratscheck in der letzten Folge macht und umsetzt.⁵⁶

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,⁵⁷ 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

⁵⁵ 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)

⁵⁶ „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)

⁵⁷ 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.“⁵⁸

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.⁵⁹ 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

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

⁵⁹ 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“,⁶⁰ die vom Inneren der Sprechinstanz generiert sind. Zudem

⁶⁰ „Verschwunden waren Goldgewölke 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.⁶¹ Hier sind die Anwendungsbereiche immer breiter geworden, hat sich die Zahl der xylographischen Anstalten, Ateliers und Einzelunternehmer beständig erhöht.⁶² 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.⁶³ 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 Klischees⁶⁴ 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.

⁶¹ 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.

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

⁶³ Ebd., Sp. 795ff.

⁶⁴ 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.⁶⁵ 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,⁶⁶ 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).⁶⁷

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

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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.

⁶⁷ 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.⁶⁸ 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.“⁶⁹ 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

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

⁶⁹ 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.⁷⁰ 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“.⁷¹

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.⁷² 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

⁷⁰ 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.

⁷¹ Ebd., S. 209, S. 188.

⁷² 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.⁷³ 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

⁷³ 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“. ⁷⁴ 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. ⁷⁵

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

⁷⁵ 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.“⁷⁶ 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 Holzschnide-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.“⁷⁷ 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.

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

⁷⁷ 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.⁷⁸

Die Darstellung von „Neuigkeiten und Vorkommnisse[n] des Tages“,⁷⁹ in denen die Forschung vor allem nur Vorläufer der Pressephotographie und des Photojournalismus ausgemacht hat,⁸⁰ 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

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

⁷⁹ Ebd., S. 11.

⁸⁰ 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. Zusammenestellt 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“⁸¹ 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

⁸¹ 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,⁸² in den vorliegenden Heften dominiert

⁸² 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.⁸³ 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

⁸³ 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.⁸⁴ Mit dieser

⁸⁴ „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.⁸⁵ Diese Rahmenlinien sind nicht darauf aus, „jene inselhafte Stellung [zu begünstigen], denen das Kunstwerk der Außenwelt gegenüber bedarf“.⁸⁶ 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).

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

⁸⁶ 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 hinweg⁸⁷ oder der gänzliche Verzicht auf Rahmung. In diesem Umfeld erscheinen rahmenlose Objekte dann wie Elemente, die sich ohne Weiteres auch in eine gerahmte Bild-

⁸⁷ 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“,⁸⁸ 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“.⁸⁹ 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.⁹⁰ 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.

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

⁸⁹ 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.)

⁹⁰ 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.⁹¹ In den 1885er Gartenlaubenheften können bildförmige Darstellungsformen jedenfalls weiterhin nur in xylographischer „Vortragshaltung“ ihre Rolle spielen.⁹²

⁹¹ 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).

⁹² 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.⁹³ 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.⁹⁴

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

⁹³ 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).

⁹⁴ 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,⁹⁵ und zumeist weiter über den Seiten- bzw. Heftlauf gezogen.⁹⁶ 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

⁹⁵ 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.

⁹⁶ 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.⁹⁷ 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.⁹⁸ 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

⁹⁷ 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.

⁹⁸ 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.⁹⁹ 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

⁹⁹ 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

Hefnummern verteilt wurden.¹⁰⁰ 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.

¹⁰⁰ 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“]).