

Leseprobe

Hauke Kuhlmann / Florian Pehlke /  
Christina Wehnert (Hgg.)

# Beschriebenes und Gezeigtes

Literarische, journalistische und theoretisch-ästhetische Positionen  
zum Bild im Zeitalter neuer Medientechniken (1840-1910)

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2022

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Bremen,  
der Stiftung der Universität Bremen und der Nolting-Hauff-Stiftung.



Universität  
Bremen



Stiftung  
der Universität Bremen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1588-2

E-Book ISBN 978-3-8498-1577-6

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

Hauke Kuhlmann / Florian Pehlke / Christina Wehnert Beschriebenes und Gezeigtes. Vorbemerkungen .....	7
---	---

## I. BILD UND BILDLICHKEIT IN THEORIE UND ÄSTHETIK

Christian Schienke Geschriebenes oder gesprochenes Gezeigtes? Einige theoretische und historische Anmerkungen zur Rede vom ‚bildlichen‘ Ausdruck .....	27
Hauke Kuhlmann Das ‚gereinigte Bild der Wirklichkeit‘. Zum Bildbegriff in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts .....	51

## II. ILLUSTRIERTE TEXTE UND TEXTBILDER

Christian Schmitt Typomanie. Text- und Bildordnungen im niederländischen und flämischen Genre-Realismus der 1840er Jahre .....	77
Maren Jäger Wilhelm Buschs Bildergeschichten. Text-Bild-Welten zwischen Restauration und Moderne .....	107
Thomas Althaus Spezialartisten. Zur Mediengeschichte der Einigungskriege zwischen Realismus und Moderne .....	151
Jan Gerstner „Le simulacre de cette ressemblance“. Beschriebenes und Gezeigtes in Georges Rodenbachs <i>Bruges-la-morte</i> .....	231

Philipp Klaus	
Okkulte Leerstellen und ihre Lückenfüller.	
Franz Evers' <i>Hobe Lieder</i> .....	257
Charlotte Kurbjuhn	
Synästhesie und Psychophysiologie zwischen Naturalismus,	
Impressionismus und <i>Décadence</i> .	
Zur Ordnung der Bildprosa bei Wilhelm Walloth (1890-1911) .....	285
Angaben zu den Autorinnen und Autoren .....	319

## Beschriebenes und Gezeigtes

### Vorbemerkungen

Bild und Text stehen an der Schwelle zum 19. Jahrhundert sowohl diskurs- als auch druckgeschichtlich in einem spannungsvollen Verhältnis zueinander. Immer wieder hat sich das vorangehende Jahrhundert an der produktiven Nachbarschaft der Künste und an deren notwendiger Trennung abgearbeitet. Die Unterschiede zwischen bildender Kunst und Literatur hinsichtlich ihrer Mittel und Gegenstände hatte 1766 zunächst Gotthold Ephraim Lessing in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* semiotisch definiert: Räumlich oder zeitlich strukturierte Zeichen, „Körper“ oder „Handlungen“<sup>1</sup> als deren jeweilige Signifikate – das sind bekanntlich die entscheidenden semiotischen und gegenstandsontologischen Differenzen, an denen entlang Lessing Bildkunst und Wortkunst zu definieren und deren Grenzen festzulegen versucht. Damit dringt er zugleich auf einen Gegensatz zwischen Statik des Bildes und Dynamik des Textes bzw. der Schrift, der es dem Dichter Lessing wiederum ermöglicht, den Zuständigkeitsbereich von Texten deutlich flexibler und variabler zu halten. Da sie keine festgebannten Situationen erschaffen, sondern auf die Darstellung von sich verändernden Handlungsabfolgen verpflichtet werden, gelten für sie nicht dieselben Restriktionen wie für die Bildkunst. Der in der Zeit fortlaufende Text vermag das Verzerrte oder Hässliche in einem darüber hinausführenden Darstellungsprozess aufzufangen: Würde auch ein einzelner „Zug“ des Textes,

für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut. (LL, 36)

Demgegenüber wird die „Häßlichkeit der Formen“ als Darstellungsgegenstand der Malerei „als schöne[r] Kunst“ (LL, 169) ausgeschlossen. Hier wird die Hässlichkeit nicht in einem sukzessiv voranschreitenden Darstellungsvorgang aufgehoben, sondern hat „alle ihre Kräfte beisammen, und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst.“ (LL, 172) Gerade die

---

1 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil. In: G. E. L.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5,2. *Werke 1766-1769*. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1990, S. 11-206, hier S. 116. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle LL.

sinnlich-visuelle Evidenz der Malerei sowie ihr statischer Charakter verhindern, dass ein solcher Eindruck abgemildert werden könnte.

Lessing wendet sich im *Laokoon* offensichtlich gegen das von Horaz her fortgeerbte *ut pictura poesis*-Paradigma, an dem sich noch die ein Vierteljahrhundert ältere Schweizer Poetik von Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger orientiert hatte. Hier werden Dichtung und Malerei streng aufeinander bezogen, erstere wird insbesondere hinsichtlich ihrer Wirkung zu einer anderen Art von Malerei erklärt, zur, wie es in Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740) heißt, „poetischen Mahler-Kunst“<sup>2</sup>. Deshalb werden zur näheren Bestimmung der Dichtung und des rhetorisch versierten Schreibens überhaupt Metaphern genutzt, die dem Bild-Diskurs entstammen. So sei jeder guter Schreiber

in gewissem Sinn ein Mahler, weil er alle die Begriffe, und Bilder, die er in seinem Kopfe, als so viele Gemählde der Dinge gesammelt, und nach einer gewissen Absicht zusammengeordnet hat, mittelst der Worte in die Phantasie seiner Leser gleichsam abschildert, und ihrer Betrachtung vorlegt.<sup>3</sup>

Gegen eine solche Identifizierung von Dichtung mit Malerei spricht sich Lessing im *Laokoon* offenkundig aus. Gleichwohl bleibt Bodmers und Breitingers integrativer Ansatz als Kontrapunkt in den Fußnoten und in der auch von Lessing – freilich in kritischer Absicht – verwendeten Formel ‚poetisches Gemählde‘ noch präsent.<sup>4</sup> Nach außen gewendet findet sich diese Gegenposition wohl am ehesten in dem zu Lessings Zeit immer beliebter werdenden Illustrationswesen entfaltet: So waren auf dem Buchmarkt Almanache, Bücher und Kalender zu erwerben, in denen Literatur und auf sie bezogene Bilder Seite an Seite stehen. Diese Entwicklung steht durchaus in einem latenten Spannungsverhältnis zur theoretisch geleisteten Separierung der Künste, die sie begleitet, ergänzt und der sie durch ihre Praxis indirekt widerspricht. Hat Lessing auf die Grenzen zwischen Wortkunst und Bildkunst aufmerksam gemacht, so rücken beide in jedem illustrierten Buch räumlich zusammen. Die Frage nach ihrer Beziehung bleibt dadurch aktuell.

2 Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Bd. 1. Stuttgart 1966, S. 31.

3 Breitinger: *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 2), S. 30.

4 „Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen [...]. Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich [...] des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben [...]. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.“ (LL, 113f.)

Ein Beispiel für die Virulenz dieser Frage am Ende des Jahrhunderts ist August Wilhelm Schlegels Aufsatz *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss*, der 1799 im *Athenäum* erscheint. Schlegel setzt hier mit einer Beschreibung des Buchmarktes ein, in der er auf das für seinen Aufsatz zentrale Thema der Illustration literarischer Werke abhebt:

Nichts ist gewöhnlicher unter uns als Kupferblätter und Blättchen zu Gedichten, besonders zu Schauspielen und Romanen, theils zu den Ausgaben derselben, theils zu Taschenbüchern in den kleinsten Formaten. [...] Dieser Geschmack ist wohl schwerlich irgendwo so herrschend geworden, und hat sich zu einer Art von System ausgebildet, als in Deutschland.<sup>5</sup>

Schlegels Bericht zur aktuellen Lage der Buchillustration ist weitgehend kritisch. Er ordnet sie in ein überaus sensibles Bedingungsgefüge ein, das ihren Status von vielen Seiten her prekär erscheinen lässt. Da wären etwa die üblichen Druckformate des Buches, durch die eine künstlerische Ausprägung der Illustration über den Zustand der „embryonischen Geburt“ (SF, 193) hinaus verhindert werde: Die „ungünstige Oktavform“ zwingt den Künstler dazu, bei geringer Breite „in eine unverhältnismäßige Höhe [zu] gehen“ (SF, 194). Und da wäre außerdem die Orientierung der „Kupferblättchen“ (ebd.) an einem Publikum, das sich nicht ausreichend an der Kunst geschult habe. Schlegel argumentiert allerdings auch aus romanpoetologischer Richtung: Hier brechen sich die Möglichkeiten der Illustration in grundsätzlicher Hinsicht am avancierten Text, in dem „[g]rade das bedeutendste [...] in der äußern Erscheinung am wenigsten mit Evidenz“ hervortrete (SF, 201). Es gibt so auch, wie Schlegel schreibt, „keine Brücke, die den bildenden Künstler aus seinem Gebiet in den Mittelpunkt einer solchen Dichtung hinüberführen könnte“ (ebd.). Auch wenn Schlegel illustrierte Bücher und Almanache „weniger als Schauplatz intermedialer Harmonie als eine Arena medialer Konkurrenzen“<sup>6</sup> betrachtet, zeigt er sich im Fortgang der Argumentation zugleich darum bemüht, die scharf gezogenen medialen Grenzen im Sinne einer romantischen Entgrenzung der Künste wieder aufzuheben. Als bildmediales Analogon der Dichtung versteht Schlegel John Flaxmans Umrisszeichnungen zu Dantes *Divina Commedia*, Homers *Ilias* – 1795 als Kupfer veröffentlicht – und zur *Odysee* sowie zu den Tragödien von Aischylos. Sie erscheinen als eine Ergänzung der klassischen Texte, nicht als eine konkretistische Veranschaulichung – diese „möchte

5 [August Wilhelm Schlegel:] *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss*. In: *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von A. W. S. und Friedrich Schlegel. Zweiter Band. Berlin 1799, S. 193-246, hier S. 193. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle SF.

6 Peter-Henning Haischer, Charlotte Kurbjuhn: *Faktoren und Entwicklung der Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*. In: *Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*. Hg. von P.-H. H. u. a. Heidelberg 2016, S. 13-94, hier S. 62.

[man] also nur ein für allemal den Kinderfibel[n] überlassen.“ (SF, 202) Diese Bewertung von Flaxmans Zeichnungen untermauert Schlegel mit Argumenten, die die charakteristische, allein auf Umrisslinien basierende Darstellungsweise Flaxmans in den Blick nehmen und sie dabei metaphorisch austiefen. Deren „wesentliche[r] Vortheil“ ist,

daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemählde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt. (SF, 205)<sup>7</sup>



Abb. 1. Thomas Piroli nach John Flaxman: Iliad of Homer. Sleep.  
(The Iliad of Homer. London 1796).

<sup>7</sup> Schlegel argumentiert für den Umrissstich keineswegs nur aus medientheoretischer, sondern auch aus ökonomischer Perspektive: „Bey dem ökonomischen Empfehlungsgrunde, daß so viel Arbeit und Kosten erspart werden, will ich mich nicht weiter aufhalten, ob er gleich keinesweges unbedeutend wäre, wenn man in dieser Art etwas erhebliches für die möglichste Verbreitung eines besseren Geschmacks unternehmen wollte.“ (SF, 204f.).



Die Abstraktion des Bildes zu einem Andeutungsraum, in dem die Einbildungskraft des Betrachters produktiv angeregt wird,<sup>8</sup> ist das entscheidende Moment einer reduktionsfreien Engführung von Bild und Text. Sie findet in der – für die romantische Theorie so zentralen – Idee der Hieroglyphe als Schrift-Bild ihren konzisen Ausdruck.

Im Vergleich zur andeutenden Umrisszeichnung führt die allzu deutliche Anschaulichkeit der ausgeführten Illustration zu einer Fixierung der vom „literarischen Werk freigesetzten Phantasie“, die der Bedeutungskonstitution von Dichtung gerade nicht entspricht. Paradoxaerweise führt also die strenge und vollständige Orientierung am dargestellten Inhalt dazu, dass sich Illustration und Text verfehlen. Die Angleichung der Darstellungsweise wiederum führt zu einer Annäherung beider Kunstformen. Der Umriss gewährleistet von bildnerischer Seite aus durch die Reduktion auf „rein charakteristische Züge“ (SF, 206) eine produktive Rezeption, die auf demselben ‚semiotischen Niveau‘ angesiedelt ist wie die Lektüre. Hier eröffnet sich für Schlegel ein Raum, in dem „die Strahlen der beyden Künste einander kreuzen“ (ebd.). Anders als Lessing denkt Schlegel das Imaginationspotenzial der Bildkunst und ihr Verhältnis zur Dichtung damit auch nicht vom Motiv aus, sondern er konzentriert sich auf die künstlerische Technik der Umrisszeichnung. Ihr selbst wird so auch die Möglichkeit zugesprochen, unabhängig vom Motiv ‚fruchtbare Augenblicke‘<sup>10</sup> zu erzeugen, d. h. solche von der Kunst dargestellten Momente, die nach Lessing die Imagination des Betrachters zur Konstruktion eines Davor und Danach anregen und so die Aufhebung der bildnerischen Situation in Handlung ermöglichen. Schlegels Flaxman-Begeisterung und seine Überlegungen zum Umriss als Ausdrucksform lassen sich auch als ein Appell zur Erneuerung des Illustrationswesens aus dem Geiste des Kupferstichs verstehen: Gerade dessen produktionstechnische Abhängigkeit von der Linie gewährleistet, sofern sie rein als Umriss realisiert wird, die Nähe zum poetischen Zeichensystem.

Schlegels Überlegungen zu einer Engführung von Wortkunst und Bildkunst im Medium der gedruckten Linie werden bezeichnenderweise an Bildfolgen festgemacht, die nicht direkt in Kombination mit dem Text, auf den sie sich beziehen, gedruckt werden: Flaxmans Zeichnungen erscheinen mit kurzen Bildunterschriften aus den Referenztexten, nicht als Teil einer Textausgabe. Fast scheint es so, als trage der materielle Abstand zwischen beiden dazu bei, ihre Ähnlichkeit begründen zu können: Je weiter Bild und Text voneinander entfernt sind, desto verwandter erscheinen sie. Werden

---

8 Siehe dazu und zum Folgenden grundlegend Charlotte Kurbjuhn: *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*. Berlin, Boston 2014, S. 593-603.

9 Doris Schumacher: *Kupfer und Poesie. Die Illustrationskunst um 1800 im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Kritik*. Köln u. a. 2002, S. 22.

10 Vgl. dazu die bekannte Passage im dritten Kapitel des *Laokoon* (LL, 32).

sie innerhalb der Illustrationspraxis der Zeit dagegen einander angenähert, bekräftigen sie nur dasjenige Bewusstsein, das die theoretische Debatte seit Lessing gründiert: Zwischen Bild und Text gibt es nicht zu überwindende mediale Grenzen, zu denen noch Grenzen und Abstände ganz anderer Art hinzukommen, die sich aus der materialen Beschaffenheit der Text/Bild-Konstellationen dieser Zeit und aus deren technischen Bedingungen ergeben. Sie materialisieren sich in Buchfalzen, Plattenrändern, Linien – ja sogar im Wechsel handwerklicher Zuständigkeit. Wer noch um 1800 in praktischer Ausführung Bild und Text miteinander konstellieren wollte, war in der Regel auf den Kupferstich als Teil eines Buches angewiesen. Das bedeutete auch, dass zumeist neben dem Buchdrucker ein Stecher und eine Kupferdruckerei am Herstellungsprozess beteiligt waren. Der Kupferstich als Tiefdruckverfahren ließ sich allerdings nur sehr eingeschränkt und unter technischem Aufwand in den Letternsatz integrieren, er bedurfte einer separaten Behandlung, nicht selten auf eigenem Papier. So musste der Setzer zunächst eine Druckvorlage vorbereiten, in der freigelassene Stellen für die Illustrationen vorgesehen waren – meistens platzierte man, anders als typographischen Buchschmuck, die Grafik mittig auf einer eigenen Seite. Die Vorlage ging dann in die Kupferdruckerei, wo die „Illustration appliziert“<sup>11</sup> wurde; dabei hinterließen auch die Ränder der Druckplatten einen Abdruck im Papier, die meisten Stiche enthielten darüber hinaus einen bildinternen Rahmen. Text und Bild wurden also bereits im Herstellungsvorgang des Buches aufgrund drucktechnischer Bedingungen separiert. Herstellungsverfahren dieser Art machten Illustrationen nicht nur zu einem kostspieligen Unterfangen, weswegen sie zugleich Distinktionsmerkmale darstellten, sondern sie wiesen für sich noch einmal auf die Alterität von Bild und Text hin.

\* \* \*

Die Diskussion um Nähe und Abstand von Text und Bild scheint im 19. Jahrhundert nicht mehr mit jener Entschiedenheit und Schärfe geführt worden zu sein wie noch bei Lessing oder August Wilhelm Schlegel. Damit sind freilich Überlegungen – zumal im Bereich der philosophischen Ästhetik – zu den Eigenqualitäten und -dynamiken der Künste nicht ausgeschlossen. Dennoch scheinen die Zunahme der Bilder im Medienspektrum des 19. Jahrhunderts und die Entwicklung neuer Bildmedien und -techniken (Illustrierte Zeitschriften, Panorama, Holzschnitt, Fotografie...) nicht immer im gleichen Maße jene medienästhetische Sensibilität hervorgerufen zu haben, wie sie noch dem *Laokoon* zugrunde gelegen hat.

---

11 Hans-Peter Nowitzki: Die materialen, technischen und technologischen Grundlagen der Buchgestaltung im 18. Jahrhundert. In: Kupferstich und Letternkunst (wie Anm. 6), S. 95-154, hier S. 108.

Mit welcher Dynamik die Bilder in das Jahrhundert strömen, mag man am Beispiel des Verlegers Gustav Kühn erkennen. Dieser beginnt in Neuruppin damit, massenweise Bilderbogen, Nachrichten und unterhaltsame Bildergeschichten zu verbreiten: Er „veröffentlichte Bildberichte von wichtigen und vor allem auch populären Ereignissen und bemühte sich dabei um eine größtmögliche Aktualität in seinen ‚Bilderzeitungen‘“<sup>12</sup>. Diese Publizistik mit ihren spezifischen Text/Bild-Konstellationen entsteht dabei unter neuen medientechnischen Bedingungen: Neben das Buch als Kontinuum von Stichen treten neue Formate wie Zeitungen und Journale, außerdem können Bilder nun aufgrund neuer technischer Entwicklungen schneller reproduziert werden. Kühn übernimmt 1815 die Druckerei seines Vaters und nutzt alsbald (1825) den um 1797 erfundenen Lithographie-Druck. Damit kann er binnen kürzester Zeit eine Vielzahl unterschiedlicher Bogen in relativ großer Auflage herstellen. Nicht viel später werden die Bogen unter Einsatz von Schablonen in halbindustrieller Fertigung koloriert und günstig in hoher Auflage vertrieben. Das Bild wird hier auf Aktualität verpflichtet und als Zusatz zur schriftlichen Nachricht für die Darstellung einer Welt zuständig, die man in ihrer zunehmenden Komplexität und Dynamik nicht mehr so recht zu erfassen vermag.<sup>13</sup> Eine solche Entwicklung steht in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis zu neuen, modernen Formen einer Wahrnehmung, die sich nicht mehr dem Lessingschen System von textlicher Entfaltung und bildlicher Konzentration fügt und auch nicht mehr auf die Druckartefakte alter Ordnung warten kann.

Das Phänomen des Bilderbogens wird rückblickend und eindrucklich von Theodor Fontane beschrieben, der Kühns Publizistik ein eigenes Kapitel in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862) widmet:

Lange bevor die erste „Illustrierte Zeitung“ in die Welt ging, illustrierte der Kühn'sche Bilderbogen die Tagesgeschichte und was die Hauptsache war, die Illustration hinkte nicht langsam nach, sondern folgte den Ereignissen auf dem Fuß. [...] Da liegt es. In jedem Augenblick klar zu erkennen, was oben aufschwimmt, was das eigentlichste Tagesinteresse bildet, das war unausgesetzt und durch viele Jahrzehnte hin Princip und Aufgabe in der *Ruppiner Offizin*. [...] Sie [die Bilderbogen] sind der dünne Faden, durch den weite Strecken

12 Vgl. zum Bilderbogen im größeren Kontext der Bildnachricht seit der Frühen Neuzeit: Leonore Koschnick: Die Herstellung und Verbreitung von Bildnachrichten. In: Gier nach neuen Bildern. Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip. Hg. von L. K., Benjamin Mortzfeld für das Deutsche Historische Museum. Darmstadt 2017, S. 20-31 (zu Kühn vgl. S. 27, dort auch das Zitat).

13 Siehe dazu Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho. Frankfurt a. M. 2002, S. 34, und Thomas Althaus: Bildrhetorik. In: Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts. Hg. von T. A. Bielefeld 2018, S. 9-36.

unsrer eignen Heimath, lithauische Dörfer und masurische Hütten und Weiler mit der Welt da draußen zusammenhängen.<sup>14</sup>

Hier wird das gedruckte Bild schon als selbstverständlicher Teil eines Medienverkehrs zwischen Subjekt und weiter Welt, zwischen der Sphäre eigenen Erlebens und dem immer weiter entgrenzten Horizont von Wissen und Erfahrung gedacht. Bemerkenswert ist dabei insbesondere Folgendes: In Fontanes emphatischer Beschreibung kommt die „Illustration“ nicht in Relation zu einem Text vor, sondern im Sinne einer bildlichen „Erläuterung, Erklärung“<sup>15</sup> der „Tagesgeschichte“ selbst. Letztere stellt jetzt den Bezugspunkt des Veranschaulichungsinteresses dar, was auch bedeutet, dass der Illustrationsbegriff an dieser Stelle gerade nicht von einer Text/Bild-Relation gesteuert wird, wie sie für das heutige Nachdenken über Illustrationen wichtig ist. Auch wenn die gängige Semantik des Illustrationsbegriffes (Ergänzung/Erklärung eines Textes durch Bilder) sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausbildet,<sup>16</sup> lohnt es sich, Fontanes Begriffsgebrauch für die Auseinandersetzung mit Text-/Bildbeziehungen in dieser Zeit nicht aus den Augen zu verlieren: Jetzt, und damit gewinnt der Begriff erst eigentlich Konjunktur,<sup>17</sup> illustriert das Bild die „Tagesgeschichte“, was dann auf Seiten der Texte seine Entsprechung in einer dezidiert um Aktualität bemühten, journalistischen Schreibweise findet.

Diese doppelte Semantik des Begriffes lässt sich bereits in dem programmatischen Eröffnungstext *Was wir wollen* in der ersten Ausgabe der *Leipziger Illustrierten Zeitung* von 1843 erkennen:

Es ist für Niemanden mehr ein Geheimniß, daß die Holzschnidekunst, schon vor Jahrhunderten der beliebteste Schmuck der Bücher und vor wenigen Jahren zu gleichem Zwecke von der Typographie wieder aufgenommen, eine Stufe der Vollendung erreicht hat, welche auch den höchsten Ansprüchen eines ausgebildeten Kunstsinnes entspricht. [...]

Diese Bewährung einer guten Sache nun gibt uns den Muth, die innige Verbindung des Holzschnittes mit der Druckpresse zu benutzen, um die Tagesgeschichte selbst mit bildlichen Erläuterungen zu begleiten und durch eine Verschmelzung von Bild und Wort eine Anschaulichkeit der Gegenwart

14 Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. [Erster Teil]. Berlin 1862, S. 75-77.

15 Art. Illustration. In: Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Vierte, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. Bd. 8. Altenburg 1859, S. 825.

16 Doris Schumacher: *Kupfer und Poesie* (wie Anm. 9), S. 18.

17 Siehe dazu das Vortrags-Skript von Andreas Beck: *Schriftkommunikation in illustrierten Journalen des früheren 19. Jahrhunderts* (2017) (URL: <http://rub.academia.edu/AndreasBeck> [letzter Abruf: 14.10.2021]).

hervorzurufen, von der wir hoffen, daß sie das Interesse an derselben erhöhen, das Verständniß erleichtern und die Rückerinnerung um vieles reicher und angenehmer machen wird.<sup>18</sup>

Gleichsam in einer medienästhetischen Urszene wird hier die Entstehung der neueren Illustration (und mit ihr: der illustrierten Presse) einerseits aus einem Aktualitätsbewusstsein<sup>19</sup> und andererseits aus einer Medieninnovation heraus begründet: der Weiterentwicklung des Holzschnitts zum nicht mehr mit Messer, sondern mit Stichel und Hirnholz hergestellten, sehr viel feineren Holzschnitt, der für die illustrierten Zeitungen des 19. Jahrhunderts maßgeblich wird. Medientechnik bedingt und begründet hier das Selbstverständnis des Journals.

Die Erfindung eines solchen intermedialen Journalmodells ist tatsächlich erst mit dem Innovationsschub der Drucktechnik seit 1815 zu erklären. Die Xylographie, die in den Jahren um 1805, ausgehend von England, auch in Deutschland wieder an drucktechnischer Relevanz gewinnt, arbeitet einen Buchsbaumholz-Stock als Hochdruckplatte aus und ermöglicht dem Setzer, den Stock der Grafik unmittelbar in den gleichzeitig mit den übrigen typographischen Elementen versehenen Satzrahmen einzuspannen. Text und Bild können auf diese Weise gleichzeitig gedruckt werden und die Aufteilung in Bild- und Texträume, die sich vormals noch in Falzen, Rändern und Rahmen niederschlug, kann umgangen werden. Die Holzstiche können jetzt frei auf der Seite und im Satz angeordnet werden – so frei, dass alsbald lexikalisch festgelegt wird, wie mit den unterschiedlichen Elementen (Text, Illustration, Kolumne und Seite) umzugehen sei. In jedem Fall kann Alexander Waldow am Ende des Jahrhunderts in seiner *Illustrierten Encyclopädie der graphischen Künste* (1884) festhalten, was so zu Beginn des Jahrhunderts noch nicht gelten konnte: „Der Druck von Illustrationen unterscheidet sich von dem anderer Druckformen in keiner Weise.“<sup>20</sup>

Die drucktechnisch gegebene Möglichkeit eines synchronen Text-/Bilddruckes ist für die Herausgeber der *Leipziger Illustrierten Zeitung* – und

---

18 Was wir wollen. In: [Leipziger] Illustrierte Zeitung. Bd. 1. Nr. 1, 1.7.1843, S. 1f. hier S. 1.

19 Das bedeutet allerdings keinen unbedingten Anspruch auf Aktualität. Die *Illustrierte Zeitung* ist eine Wochenzeitung, die ihre Verspätung freimütig eingesteht: Sie müsse „allen übrigen Zeitungen in Bezug auf die Neuheit“ ihrer „politischen Mittheilungen nachstehen“, strebe dafür aber – neben einer erhöhten Anschaulichkeit ihrer Berichte – „einen eben so vollständigen als treuen Ueberblick der Tagesereignisse“ sowie eine Darstellung der Politik „von dem höchsten menschlichen Standpunkte aus“ (Was wir wollen [wie Anm. 18], S. 2) an.

20 Art. Illustrationsdruck. In: *Illustrierte Encyclopädie der graphischen Künste und der verwandten Zweige* [...]. Hg. unter Mitwirkung bewährter Fachgenossen von Alexander Waldow. Leipzig 1884, S. 426.

bei weitem nicht bloß für sie – die Bedingung für die von ihrem Journal angestrebte intermedial intensiviert Wahrnehmung von Gegenwart durch anschauliche Präsentation in Wort und Bild. Parallel zur drucktechnisch ermöglichten Integration von Text und Bild rücken beide so auch in funktionaler Hinsicht zusammen. Sie werden gemeinsam in den Dienst eines für die Zeitgenossen wichtigen Versprechens von Anschaulichkeit gestellt.<sup>21</sup>

Dieses Programm löst die erste Seite der *Leipziger Illustrierten* auch gleich mit dem ersten Holzstich ikonographisch ein. Oberhalb der Überschrift des Programmtextes *Was wir wollen* findet sich eine Art allegorische Motivvignette, die zwei dem Betrachter zugewandt sitzende, gleichwohl einander anschauende Figuren zeigt: Die linke der Figuren malt an einer Staffelei, die rechte schreibt in ein Buch – Malerei und Dichtung sind in diesem Bild allegorisch dargestellt.



Abb. 2. Motivvignette zum Programmaufsatz *Was wir wollen*.  
(*Illustrierte Zeitung*, Nr. 1. Leipzig, 1.7.1843, S. 1).

Beide Künste sind in der Zeichnung in eine Szenerie der Befreundung gestellt, vor allem dadurch, dass sie gemeinsam unter die Herrschaft eines wohlgesinnten Putto gesetzt sind. Dieser hält – ein Emblem Vaenius' zitierend – einen Spiegel in den Händen. Unter ihm also haben die Künste ihren Ort, wobei sich der Spiegel als ikonographisches Zeichen für den Anspruch auf eine mimetische Abbildung der Welt verstehen lässt. Malerei und Dichtung bzw. Textproduktion sind demnach gleichermaßen der Spiegelung von Welt und – bezogen auf die *Leipziger Illustrierte Zeitung* – der Sorge um die „Anschaulichkeit der Gegenwart“ verpflichtet. Letzterer widmet sich die *Leipziger Illustrierte Zeitung* mithilfe einer medienübergreifenden

21 Siehe dazu Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989, S. 337.

Reproduktion der Welt „in wöchentlichen Berichten“<sup>22</sup> und mit vielfach als ‚Originalskizzen‘ beglaubigten Bildern, die für sich und in wechselseitiger Ergänzung für einen Zuwachs an Welterfahrung sorgen sollen.

\* \* \*

Das medienästhetische Bewusstsein des 19. Jahrhunderts wird durch das Zeitschriftenwesen mit seiner „prinzipiell ahierarchischen“<sup>23</sup> Bild- und Textordnung nachhaltig geprägt. In dem Maße, wie mithilfe neuer Druckverfahren am Übergang zur Matrize die verschiedenen Elemente des Satzes, die Bilder, Formen und Lettern, grafisch homogen auf einer Fläche angeordnet werden können, bildet sich eine an der Fläche orientierte, sie gleichsam absuchende Rezeptionsweise mit zahlreichen, einzelfallbezogenen Ähnlichkeits- und Differenzoptionen heraus.<sup>24</sup> Was zusammen steht, kann miteinander zu tun haben, muss es aber nicht.<sup>25</sup> Zeitschriften, das hat zuletzt die DFG-Forscherguppe „Journalliteratur“ gezeigt, erzeugen so durch die Zusammenstellung heterogener Elemente wie Annoncen, literarische Texte, Stiche, Fotografien und Nachrichten ein flächiges „simultanes Angebot“ an unterschiedlichen Bezugs- und Verweismöglichkeiten.<sup>26</sup> Unter diesen Bedingungen wirkt sich dann das ‚visuelle Design‘<sup>27</sup> einer Seite ganz deutlich zusammenhangsstiftend

22 Was wir wollen (wie Anm. 18), S. 1.

23 Siehe dazu grundsätzlich: Nicola Kaminski, Nora Ramtke, Carsten Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur. Problemaufriß. In: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur. Hg. von N. K., N. R., C. Z. Hannover 2014, S. 7-40, hier S. 35.

24 Vgl. dazu grundlegend Gustav Frank: Die Legitimität der Zeitschrift. In: Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts. Hg. von Gunhild Berg, Magdalena Gronau, Michael Pilz. Heidelberg 2016, S. 27-47 sowie Gustav Frank, Madleen Podewski, Stefan Scherer: Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive‘. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 34 (2009). H. 2, S. 1-45.

25 Vgl. zu solchen Effekten auch die Fallstudie von Christina Wehnert: ‚Schwarz-Weiß-Malerei‘ und Kontrastivität in Adalbert Stifters *Der heilige Abend* (1845). In: Althaus: Darstellungsoptik (wie Anm. 13), S. 149-181, hier S. 172-176.

26 Stephanie Gleißner, Mirela Husic, Nicola Kaminski, Volker Mergenthaler: Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur. Hannover 2019, S. 16. Die Forschergruppe „Journalliteratur. Formatbedingungen, visuelles Design, Rezeptionskulturen“ präsentiert sich auf folgender Internetseite: <https://journalliteratur.blogs.ruhr-uni-bochum.de/>

27 Terminus und Befund, v. a. auf Typographie bezogen, zuletzt bei Andreas Beck, Nicola Kaminski, Volker Mergenthaler, Jens Ruchatz: Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche. Hannover 2019 (vgl. dort S. 9-34).

aus. Das betrifft zumal die Wahrnehmung von Text und Bild, die sich jetzt als „paratextuelle Elemente“<sup>28</sup> auf gleiche Weise wie die unterschiedlichen Textsorten aufeinander beziehen und voneinander unterscheiden lassen.

Die Tendenz, ohne große medienästhetische Bedenken vorübergehend und flexibel miteinander in Zusammenhang zu bringen, was sich eine Seite, eine Ausgabe, einen Jahrgangsband usw. teilt, dürfte die traditionelle Tendenz, das Bild als autonome Kunstform gegen plurimediale Kontextualisierungen zu immunisieren, überlagert haben. Auch Bild und Text werden im 19. Jahrhundert häufig „theoretisch nachlässig“ miteinander in Verbindung gebracht.<sup>29</sup> Wirft man einen Blick auf die Metaphorik, mit der über ihr Verhältnis zueinander im Abstand eines Jahrhunderts geschrieben wird, so wird deutlich, wie sehr sich diese Metaphorik im Laufe der Zeit und der Medienentwicklung verändert hat. Wo sich noch Lessing und Schlegel im Wortfeld der zahlreichen Grenzen und wenigen Brücken bewegt hatten, funktioniert jetzt das Sprechen über die integrativen Formate des 19. Jahrhunderts mithilfe von Metaphern des Verbindens und Verknüpfens. Auch lediglich der Dekoration dienende Elemente der Typographie werden im Rahmen einer solchen Sprech- und Denkweise nutzbar gemacht: So sollte man in der Ornamentik die Bezeichnung „Band“

dem allgemein verbreiteten Namen „Einfassung“ umso mehr vorziehen, als die aus Linien oder Ornamenten hergestellten Umrahmungen das Vereinigen und Verbinden mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck bringen und das typographische Satzbild hinsichtlich der Anordnung der einzelnen Teile und der Gliederung des Ganzen in vieler Beziehung mit den Mustern der Teppiche und Tischdecken der textilen Kunst eine auffällige Verwandtschaft hat. [...] Das *Band* hat hier wie in der textilen Kunst den Zweck, verschiedenartige Glieder und Formen miteinander zu vereinigen, zu umrahmen [...].<sup>30</sup>

Indem viele und heterogene Elemente im Druck zusammenkommen, werden Haltepunkte, die wiederum bildlicher Natur sind, wichtig. Solche entstehen ohnehin aus der typographischen Intention heraus, die Seite als zusammenhängendes Arrangement und gerade nicht als chaotisches Sammelsurium zu gestalten und es als ein solches Arrangement auch rezipierbar zu machen: Bilder dienen als Fixpunkte, an die sich die Wahrnehmung heften, und die als thematische Knotenpunkte aufgefasst werden können. Dass im Jahrhundert der Zeitschriften das Album eine so beliebte Publikationsform wird, könnte

28 Vgl. dazu grundlegend Kaminski, Ramtke, Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur (wie Anm. 23), S. 32-38 und Nicola Kaminski, Jens Ruchatz: Journalliteratur – ein Avertissement. Hannover 2017, S. 32f.

29 Althaus: Bildrhetorik (wie Anm. 13), S. 13.

30 Art. Ornamentik. In: Waldow: Illustrierte Enzyklopädie (wie Anm. 20), S. 567-583, hier S. 571f.



mit derartigen Organisationsformen zu tun haben. Sie oszillieren zwischen Struktur- und Bedeutungs Offenheit auf der einen und Sinnschließung auf der anderen Seite. Gerade im Album treffen, wie die aktuelle Materialitätsforschung argumentiert, „Kontingenz und Aktualität“<sup>31</sup> aufeinander – das Album macht so immer neue, flexible Kohärenzangebote.

\* \* \*

Das nunmehr integrative Druckverfahren, das keine Plattenränder mehr kennt, ermöglicht eine ungekannte intermediale Kombinatorik, die sich nicht allein die Journale, sondern auch andere Publikationsformate zunutze machen. In Ludwig Richters Familien-Bilderbuch *Beschauliches und Erbauliches* (1851) werden Texte (u. a. Gedichte von Goethe und Uhland, Sinnsprüche, das Grimm'sche Märchen *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack* sowie Mörikes Idylle *Der alte Turmbahn*) und Bilder auf unterschiedliche Weise miteinander kombiniert. Im Falle des Märchentextes und Mörikes *Turmbahn* werden Illustrationen in den Textfluss eingeschoben, die ihn so unterbrechen. Es handelt sich dabei um einzelne Illustrationen, bei dem Märchen aber auch um einen Comicstrip *avant la lettre*: Gezeigt wird hier, wie der verbrecherische Wirt vom herbeigerufenen Knüppel verprügelt wird – in vier Sequenzen, aufgeteilt auf zwei Reihen. In der oberen vollzieht der Wirt unter den schmerzhaften Hieben des Knüppels eine Pirouette, wobei sich für die Darstellung ein bemerkenswertes Spiel mit den tradierten Kriterien für die Unterscheidung von Bild und Text ergibt: Handlung wird hier eigentlich erst durch die sukzessive Rezeption der momenthaften Bildchen generiert. Zwar indizieren sie je für sich – durch weite Schrittstellungen oder Sprunggesten – bereits die rasche Bewegung des Wirts. Durch die Zusammenstellung aber, die zugleich eine Überantwortung des Mediums Holzstich an einen Vorgang der Lektüre von links nach rechts ist, entsteht mittels rascher Schnittfolge eine vollplastische Darstellung. Hier entsteht Dynamik durch Reihung, „[I]neare Rezeptionssteuerung“<sup>32</sup> durch eine Folge von daumenkinoartig vorstellbaren Bildchen. Noch dazu überholt das traditionell als ‚statisch‘ normierte Bild das Erzählen. Der Drechsler kann im Text seinen Satz nicht beenden („Knüppel, aus dem“),<sup>33</sup> bevor die Illustration nicht vorwegnimmt, was er

31 Vivian Liska: Die Idee des Albums. Zu einer Poetik der Potentialität. In: Album. Organisationsformen narrativer Kohärenz. Hg. von Anke Kramer, Annegret Pelz. Göttingen 2013, S. 35-39, hier S. 37.

32 Julia Genz, Paul Gévaudan: Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien. Bielefeld 2016, S. 81.

33 Ludwig Richter: *Beschauliches und Erbauliches*. Ein Familien-Bilderbuch. Leipzig 1851, o. P. [S. 9].

ich mir gefallen, sagte der Schneider, „dann brauch ich mich mit der Nadel nicht weiter zu quälen.“ sprang selbst fort, und rief die Verwandten herbei. So bald sie beisammen waren, hieß sie der Müller Platz machen, bereitete sein Tuch aus, und brachte den Esel in die Stube. „Jetzt gebt acht“ sagte er, und rief: „Bridlebit,“ aber es waren keine Goldstücke was herabfiel, und es zeigte sich, daß das Thier nichts von der Kunst verstand, denn es bringts nicht jeder Esel so weit. Da machte der arme Müller ein langes Gesicht, sah daß er betrogen war und bat die Verwandten um Verzeihung, die so arm heim gingen, als sie gekommen waren. Es blieb nichts übrig, der Alte mußte wieder nach der Nadel greifen, und der Junge sich bei einem Müller verbinden.

Der dritte Bruder war zu einem Drechsler in die Lehre gegangen, und weil es ein kunstreiches Handwerk ist, mußte er am längsten lernen. Seine Brüder aber meldeten ihm in einem Briefe wie schlimm es ihnen ergangen wäre, und wie sie die Wirthschaft noch am letzten Abende um ihre schönen Wäschebündel gebracht hätte. Als der Drechsler nun ausgeleert hatte und wandern sollte, so schenkte ihm sein Meister, weil er sich so wohl gehalten, einen Sack, und sagte: „es liegt ein Knüttel darin.“ „Den Sack kann ich umhängen, und er kann mir gute Dienste leisten, aber was soll der Knüttel darin? der macht ihn nur schwer.“ „Das will ich dir sagen,“ antwortete der Meister, „hat dir jemand etwas zu leid gethan, so sprich nur: „Knüttel, aus dem Sack,“ so springt dir der Knüttel heraus unter die Leute und tanzt ihnen so lustig auf dem Rücken herum, daß sie sich acht Tage lang nicht regen und bewegen können; und eher läßt er nicht ab als bis du sagst: „Knüttel, in den Sack.“ Der Gesell dankte ihm, hing den Sack um, und wenn ihm jemand zu nahe kam und auf den Leib wollte, so sprach er: „Knüttel, aus dem Sack,“ alsbald sprang der Knüttel heraus und kloppte einem nach dem andern den Rock oder Wams gleich auf den Rücken aus, und wartete nicht erst bis er ihn ausgezogen hatte; und das ging so geschwind, daß er sich einer versah die Reihe schon an ihm war. Der junge Drechsler langte zur Abendzeit in dem Wirthshaus an, wo seine Brüder waren betrogen worden. Er legte seinen Ranzen vor sich auf den Tisch und fing an zu erzählen was er alles merkwürdiges in der Welt gesehen habe. „Ja,“ sagte er, „man findet wohl ein Tischchen deck dich, einen Goldesel und dergleichen: lauter gute Dinge, die ich nicht verachte, aber das ist alles nichts gegen den Schatz, den ich mir erworben habe und mit mir da in meinem Sack führe.“ Der Wirth spitzte die Ohren: „was in aller Welt mag das sein?“ dachte er, „der Sack ist wohl mit lauter Edelsteinen angefüllt; den sollte ich billig auch noch haben, denn aller guten Dinge sind drei.“ Als Schlafenszeit war, streckte sich der Gast auf die Bank und legte seinen Sack als Kopfkissen unter. Der Wirth als er meinte der Gast läge in tiefem Schlaf, ging herbei, rückte und zog ganz sachte und vorsichtig an dem Sack, ob er ihn vielleicht wegziehen und einen andern unterlegen könnte. Der Drechsler aber hatte schon lange darauf gewartet, wie nun der Wirth eben einen herabhaften Knüttel thun wollte, rief er: „Knüttel, aus dem



Sack.“ Alsbald fuhr das Knüttelchen heraus, dem Wirth auf den Leib, und rief ihm die Räthe daß es eine Art hatte. Der Wirth schrie zum Erbarmen, aber je lauter er schrie, desto kräftiger schlug der Knüttel ihm den Tact dazu auf den Rücken, bis er endlich erschöpft zur Erde fiel. Da sprach der Drechsler: „wo du das Tischchen deck dich und den Goldesel nicht wieder heraus gibst, so soll der

Abb. 3. Seite mit Folge von Holzstichen zum Märchen *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüttel aus dem Sack.*

(L. R.: Beschauliches und Erbauliches. Ein Familien-Bilderbuch. Leipzig 1851, o.P. [S. 9]).

eigentlich hat sagen wollen, und was dann im Text direkt im Anschluss der Illustration gleichsam verspätet nachgereicht wird: „Sack! Alsbald fuhr das Knüppelchen heraus“<sup>34</sup>. Die unter der Bildfolge abgedruckten Worte retardieren dann bloß noch den Fortgang, indem sie bereits Gezeigtes noch einmal beschreiben. Dass eine solche Wirkung möglich ist, liegt aber eben nicht zuletzt auch an den neuen Medientechniken. Die Grafiken sind nicht eigens gerahmt, sie heben sich nicht ab, die Bewegungslinien ragen in die Fläche hinein, auf der sich auch der Text befindet. Beide Elemente, Bild und Text, sind überdies gemeinsam von einem seitenumfassenden Band gerahmt. Der Holzschnitt ist in den Satz geschoben, dieser umspannt ihn, beide sind auf der Fläche der Seite ineinander verschränkt und weisen so eine Nähe zueinander auf, die sich in der Aufweichung der Mediengrenzen zu wiederholen scheint.

Selbstverständlich bleiben Lithographie und die überaus wirkmächtige Reaktivierung der Holzstich-Technik mit ihren neuen Druckmöglichkeiten nicht die einzigen technischen Innovationen, welche die medialen Bedingungen dynamisieren und pluralisieren. Auch die Erfindung der Fotografie und der fotografischen Reproduktionsmethoden, die später im Jahrhundert Anwendung finden, trägt dazu bei. Die Verfahren der Phototypie erlauben die „Herstellung von *Hochdruckplatten*“ mittels Fotografie.<sup>35</sup> Das macht die Reproduktion bereits vorhandener Drucke erneut auf Druckplatten möglich. Wo früher aufs Neue hätte gestochen werden müssen, lässt sich nun über ein abbildendes Verfahren ein Multiplikator erzeugen – auch für entwickelte Fotografien selbst, die das Spektrum bildmedialer Repräsentation in Druckwerken noch erweitern.

\* \* \*

Lässt sich im 19. Jahrhundert eine Pluralisierung von Text-/Bildkonstellationen beobachten, so grundiert das hiermit verbundene Bedürfnis nach Anschaulichkeit und ausschnittartiger Erfassung zunehmend auch die Poetologie kleinerer Textformate. Die Schwellenlosigkeit, die sich in den intermedialen Gefügen des Journals, des Albums und des illustrierten Buches bemerkbar macht, findet sich auch im Umgang mit Bildbegriffen. Thomas Althaus hat für das Phänomen, dass zahlreiche (Journal-)Texte im Titel oder Paratext Bildbegriffe zur Selbstcharakterisierung verwenden, den Begriff der „Bildrhetorik“ vorgeschlagen: Um den mit der Diversifizierung des Wissens und der Dynamisierung von Erfahrung „verbundenen Anschauungsverlust aufzufangen, reichen neue Bildtechniken“ auch in literarische „Diskursräume

---

34 Richter: Beschauliches und Erbauliches (wie Anm. 33), [S. 9].

35 Art. Phototypie. In: Waldow: Illustrierte Encyklopädie (wie Anm. 20), S. 612.

hinein. Bildliche Modellierungen erhalten gestalterische Relevanz.<sup>36</sup> In der Textgeschichte des 19. Jahrhunderts wimmelt es von Lebens-, Charakter- und Genrebildern, Licht- und Schattenbildern, Naturbildern, Reisebildern und Panoramen, Kulturskizzen, Daguerreotypien, Lokalafresken, Aquarellen und Aquarellskizzen, Naturgemälden, Studien unterschiedlichen Inhaltes, Vignetten, Portraits und Silhouetten. Man findet Titel – mitunter merkwürdige, gleichwohl typische – wie Anton Dörles *Der Schutzgeist der Familie Schönbach oder der Segen guter Kinderzucht. Ein Trauerfamiliengemälde aus dem siebenjährigen Kriege* (1834), Alexander Cosmars *Flittern. Kleine Erzählungen, Skizzen und Bilder aus dem modernen Leben* (1840), Sophie Albertis *Photographien des Herzens. Novellen und Erzählungen* (1863), Heinrich Zeises *Kleine Bilder aus dem Naturleben* (1888) oder Sophie von Adelungs *Zwei Mädchenbilder in Pastell. Erzählungen für junge Mädchen* (1888). Dabei streift dieses Phänomen auch ungleich bekanntere Texte: Heines *Reisebilder* (1826-31) und Droste-Hülshoffs *Judenbuche* (1842), deren Untertitel bekanntlich *Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen* lautet, gehören hierher.<sup>37</sup> Diese Mode kann hauptsächlich auf metaphorischer Ebene durchschlagen, sie kann allein ein Titelphänomen sein, kann ohne theoretische Reflexion geschehen – oder sie wirkt sich form- und strukturgebend aus und schließt mehr oder weniger elaboriert an Theoreme des *ut pictura poesis*-Paradigmas an. Texte wie etwa jene des Journalherausgebers und Autors August Lewald, die den von Lessing verworfenen „Maler mit Worten“<sup>38</sup> zu revitalisieren versuchen, lassen ihre kleinen Formate am Anschaulichkeitsgewinn der medientechnischen Neuerungen teilhaben. Sie schließen an Traditionen des materiellen Bildes an, um dessen sinnliche Präsenz in die Sphäre der Erfahrung und des Wissens herüberzuholen. Eine Konsequenz der so ‚bildförmig‘ gewordenen Erfahrung ist auch, dass erst mit dem einzelnen und abgegrenzten ‚Bild‘ die Wahrnehmungsvoraussetzungen

36 Althaus: Bildrhetorik (wie Anm. 13), S. 9. Zu dieser Titelmode vgl. auch Jutta Müller-Tamm: „Verstandenes Lebensbild“: Zur Einführung. In: *Verstandenes Lebensbild. Ästhetische Wissenschaft von Humboldt bis Vischer. Eine Anthologie*. Hg. von J. M-T. Münster 2010, S. 7-28, hier S. 14f.

37 Zum Werk Droste-Hülshoffs in diesem Kontext vgl. Thomas Althaus: *Flüchtige und bleiche Bilder. Von den Spuren ikonischer Wahrnehmung bei Droste und von der Zeichensuche der Moderne*. In: *Droste-Jahrbuch 12 (2017/18)*, S. 9-45 und T. A.: *Annette von Droste-Hülshoff: Bildkonzepte*. In: *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Hg. von Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch. Berlin, Boston 2018, S. 618-626.

38 August Lewald: *Panorama von München. Erster Theil*. Stuttgart 1835, S. 8 (‚Standpunct‘). Vgl. dazu Florian Pehlke: *In Umrissen erzählen. August Lewalds Konzepte ‚poetischer Malerei‘*. In: *Das Politische und die Politik im Vormärz*. Hg. von Norbert Otto Eke, Bernd Füllner. Bielefeld 2016 (*Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 21 [2015]*), S. 209-226.

für den Aufbau von Weltkenntnis gegeben sind. Um das zu gewährleisten, orientiert man sich weiterhin und sogar betont an einer Poetik des Sequenziellen, um dann gleichzeitig mit sistierender Wirkung große Linien des Erzählens in einzelnen ‚gerahmten‘ Szenen oder Beschreibungen wieder aufzuheben. Damit aber wird das Beschriebene zugleich als Gezeigtes modelliert.

\* \* \*

Die Beiträge dieses Bandes widmen sich den hier nur grob umrissenen Schwerpunkten: Zunächst untersuchen sie in theoretischer Perspektive den Bildbegriff und seine Produktivität in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, widmen sich dann in Einzelanalysen Text-/Bildkonstellationen in der deutsch-, niederländisch- und französischsprachigen Literatur und den Journalen als intermedialen Arrangements sowie dem Phänomen der Bildbegriffe als Formbegriffe im Kontext publikationstheoretischer Überlegungen.

Die Entstehung des Bandes und der Beiträge geht zurück auf einen Workshop für Nachwuchswissenschaftler\*innen, der im Februar 2016 an der Universität Bremen stattgefunden hat (*Beschriebenes und Gezeigtes. Literarische und journalistische Text/Bild-Konstellationen im Zeitalter neuer Medientechniken und globaler Wissensextension (1830–1914)*). Er fand im Rahmen des Explorationsprojektes „Bildprosa 1820-1900“ statt, in dessen Kontext bereits der Band *Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts* (Bielefeld 2018) publiziert wurde. Wir danken allen Beiträger\*innen sehr herzlich für ihre Geduld und die Bereitschaft, die Workshop-Beiträge in die vorliegende Form zu bringen. Unser herzlicher Dank gilt darüber hinaus Thomas Althaus als dem Leiter des Explorationsprojektes, das die Universität Bremen aus Mitteln der Exzellenzinitiative gefördert hat. Hierdurch und durch die freundliche Unterstützung der Stiftung der Universität Bremen und der Nolting-Hauff-Stiftung wurden der Workshop und der jetzt vorliegende Sammelband finanziell ermöglicht.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli. From the Compositions of John Flaxman Sculptor Rome. London 1796.

Abb. 2. Motivvignette zum Programmaufsatz *Was wir wollen*. In: *Illustrierte Zeitung*. Bd. 1. Nr. 1, Leipzig, 1.7.1843, S. 1.

Abb. 3. Ludwig Richter: Beschauliches und Erbauliches. Ein Familien-Bilderbuch. Leipzig 1851, o.P. [S. 9].