

CHNIS

. . IX

. XVII

XXVIII

. . 1

. . 3

. . 9

im

. . 17

. . 29

. . 31

gu-

. . 47

his-

. . 67

. . 79

. . 81

ber

. . 117

. . 160

Der folgende Beitrag setzt die altbekannte Tatsache, daß nahezu alle Texte der heute kanonischen deutschen 'Realisten' zuerst in Zeitschriften erschienen sind, in Beziehung zu dem nicht ganz so vertrauten Befund, daß viele dieser Zeitschriften sich als 'Gedächtnisbücher' für Kultur und Bildung verstanden und präsentiert haben. Die doppelte Vermutung liegt da nahe, der 'Realismus' der realistischen Texte könnte Verwandtschaften zeigen mit den Nachrichtenarrangements der ihn umgebenden Zeitschriften, die Arrangements dieser *Gedächtnisbücher* selbst aber könnten mit überlieferten Strukturen der memoria vergleichbar sein oder könnten neue Strukturen einer memoria des Industrialisierungszeitalters produzieren. Einige der realistischen Texte sprechen auffallend offen solche Fragen an. Storms *Schimmelreiter* etwa, noch immer eines der populärsten Exemplare des speziellen deutschen Realismus, modernisiert die alte poetische Ursprungsinstanz, die märchenerzählende Großmutter, zur Zeitschriftenabonnentin.

Was ich zu berichten beabsichtige, ist mir vor reichlich einem halben Jahrhundert im Hause meiner Urgroßmutter, der alten Frau Senator Feddersen, kundgeworden, während ich, an ihrem Lehnstuhl sitzend, mich mit dem Lesen eines in blaue Pappe eingebundenen Zeitschriftenheftes beschäftigte; ich vermag mich nicht mehr zu entsinnen, ob von den 'Leipziger' oder von 'Pappes Hamburger Lesefrüchten'. Noch fühl ich es gleich einem Schauer, wie dabei die linde Hand der über Achtzigjährigen mitunter liebkosend über das Haupthaar ihres Urenkels hinglitt. Sie selbst und jene Zeit sind längst begraben; vergebens auch habe ich seitdem jenen Blättern nachgeforscht, und ich kann daher um so weniger weder die Wahrheit der Tatsachen verbürgen, als, wenn jemand sie bestreiten wollte, dafür aufstehen; nur so viel kann ich versichern, daß ich sie seit jener Zeit, obgleich sie durch keinen äußeren Anlaß in mir aufs neue belebt wurden, niemals aus dem Gedächtnis verloren habe.¹

Der Erzähler erscheint als Leser von Nachrichten, die Kategorie der poetischen 'Wahrheit' wird reduziert auf die schwierige journalistische Kategorie der 'Tatsachen'. Als Zeitschriftenleser ist der Erzähler zugleich Spiegelbild jenes 'tatsächlichen' Lesers, der gerade anhebt, in der *Deutschen Rundschau* von 1888 den *Schimmelreiter* zu lesen. Erzählen und Lesen sind komplementäre Funktionen für das Zirkulieren der Nachrichten, für das Weiterreichen von 'Tatsachen' im geschlossenen System der Presse.

¹ Theodor Storm, *Sämtliche Werke in 4 Bänden*, hg. K. E. Laage u. D. Lohmeier, Bd 3, Novellen 1881-1888, hg. K. E. Laage, Frankfurt/M. 1988, S. 634.

Die verschachtelten Rahmen- und Erzählerfiktionen des *Schimmelreiter* inszenieren diese Stafette der 'Zirkulatoren'. Im geschlossenen System der zirkulierenden Nachrichten aber geht nichts verloren, 'Gedächtnis' wird zur einzig zuverlässigen Instanz des Schreibens. Der Stormsche Leser-Erzähler ist selbst eine Funktion dieses Gedächtnisses, als Re-arrangeur einer Nachricht trägt er zur zirkulierenden Selbsterneuerung und Selbsterhaltung des memoria-Systems der Presse bei.

Die angedeuteten Zusammenhänge sind in vier Schritten zu untersuchen: auf dem Hintergrund einer Funktions- und Strukturskizze der deutschen "Bildungspresse" in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (I) sind die spezifischen memoria-Strukturen dieses geschlossenen Systems nachzuweisen (II). Jene zum 'Leser-Erzähler' individualisierte Funktion des Arrangierens und Re-arrangierens wird dabei verallgemeinert werden zur eigentlichen thematischen und strukturellen 'Produktivkraft' des Mediums, zur Regel seiner spezifischen Phantasie. Die Titelblätter der Zeitschriften (III) geben dafür das anschaulichste Beispiel und erlauben direkte Rückschlüsse auf analoge Funktionen und Strukturen der literarischen Texte (IV). Storm präsentiert seinen Leser-Erzähler mit der Urgroßmutter in einer Adaption des alten Novellen-*Rahmens*, vergleichbar dem Titelblatt der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* (Abb. 18), das die Familienszene, Keimzelle auch der Nachrichtenzirkulation, in einen Zierrahmen setzt, der derselben 'Renaissance' entstammt, aus der man auch glaubte, die Form der 'Novelle' übernehmen zu können. Der Zierrahmen gehört einerseits zum stereotypen Repertoire historistischer Ornamentkunst, er reproduziert andererseits, unfreiwillig gewiß, jenen Typ von 'Arabesken des Raffael', der in der Literatur und Kunst der Romantik Furore gemacht hatte. Es wird sich zeigen, daß Autoren wie Fontane solche scheinbar entlegenen Beziehungen erkennen und sie dazu benützen, die Prinzipien ihres 'Realismus' offenzulegen.

I

Die vielgestaltige 'Bildungspresse'² aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – zu ihr gehören die 'Pfennigmagazine' und 'Illustrierten Nachrichten' ebenso wie die 'Familienblätter' und die intellektuellen 'Revue' – sie definiert sich durch direkte Anknüpfung an das Selbstverständnis von *Aufklärung* in den Periodika des 18. Jahr-

² Ich verzichte aus Platzgründen darauf, den großen Voraussetzungsreichtum der hier verhandelten Themen und Thesen zu dokumentieren, und beschränke mich auf die nötigsten Nachweise. Dies Verfahren ist vertretbar, weil die Aufarbeitung der einschlägigen Forschung in einem von der DFG geförderten, inzwischen von Ulrich Kinzel bearbeiteten Projekt "Journalistische Kontexte literarischer Fiktionen im deutschen 'Realismus'" nachgeholt werden wird. Aus den Vorbereitungsarbeiten zu diesem Projekt ist die vorliegende Studie hervorgegangen. Für konkrete Hilfe im einzelnen wie für anregende Diskussionen danke ich der Arbeitsgruppe: Bettina Baron, Ute Gerhard, Klaus Schenk, Erich Schön, Ute Schwärzler, Martina Wagner-Egelhaaf. Natürlich gilt der Vorbehalt, daß den hier vorgetragenen Thesen die Bewährung an breiten Materialanalysen erst noch bevorsteht.

hunderts.
renzierun
zur 'Bild
schaffen,
zunehmer
seit dem N
Teilung z
Teilungsfe
'Autonom
schulbildu
zwischen
Differenz
rungsschic
rekrutieru
sten' bis
relativer A
Methoden
unter Leg

Diese z
Die deuts
von Staats
bürger aus
den Teilur
'Avantgar
betrieb de
der Verein
setzten au
dungspres
ken. Der T
Programm
sollte wen
möglich g
zweite Le
Einheit de
Das 'Kon
gern der K
vorstellun
Kriterien
ferne noch
erst die E

Die Ein
Presse ha

hunderts. Diese 'Bildung', so könnte man sehr verkürzt sagen, ist eine zur Entdifferenzierung gezwungene ausdifferenzierte Aufklärung. Denn alle im 19. Jahrhundert zur 'Bildung' institutionalisierte aufklärerische Praxis hat mit dem Problem zu schaffen, daß sich die 'Kulturen' in einer für die Einheit des Vernunftbegriffs zunehmend riskanten Weise teilten und trennten. Die deutsche Bildungsgeschichte seit dem Neuhumanismus hat mehrere solcher Teilungen erzeugt. Sie verschärfte die Teilung zwischen Elite- und Volksaufklärung. Der Staat setzte, um nur eines der Teilungsfelder zu nennen, das Recht auf das Bildungs- und Wissenschaftsideal der 'Autonomie' scharf ab von der Pflicht zur konformen Indoktrination in der Volksschulbildung. Innerhalb der vom Volk abgesonderten Elitebildung tat sich die Kluft zwischen 'humanistischer' und 'technischer' Bildung auf. Allerdings hatte diese Differenz von 'Natur' und 'Geist' verschiedene Funktions- und Institutionalisierungsschicksale. Auf der Ebene der Schulpolitik konnte der Staat mit seiner Beamtenrekrutierung den Vorrang der 'Humanisten' vor den ökonomisch relevanteren 'Realisten' bis ins 20. Jahrhundert aufrechterhalten. Hingegen kehrten sich im Bereich relativer Autonomie der Wissenschaft die Prioritäten schon früh um: es waren die Methoden, die 'Vernunft' der Naturwissenschaften, die die Geisteswissenschaften unter Legitimationsdruck setzten.

Diese zerklüftete Bildungslandschaft des Staats war aber erst die halbe 'Bildung'. Die deutschen Bürger des 19. Jahrhunderts mußten ihre schwierige Doppelidentität von Staatsbürgern und Mitgliedern der bürgerlichen Öffentlichkeit auch als *Bildungs*-bürger austragen, als Teilhaber an *zwei* 'Bildungen', die sich als eigene Systeme über den Teilungen der Kulturen aufbauten, wobei die Probleme der *dritten* Kultur, der 'Avantgarden', ganz außer Betracht bleibt. Eine Alternative zum staatlichen Bildungsbetrieb definierte sich über den Versuch, die geteilten Kulturen in der Öffentlichkeit der Vereine und der Presse wieder zusammenzuführen. Die 'Bildungsvereine' etwa setzten auf eine Verschleifung der Elite-Volk-Differenz; viele Periodika der 'Bildungspresse' versuchten zusätzlich, der 'Natur'-'Geist'-Trennung entgegenzuwirken. Der Titel der *Revue des deux mondes* wurde für viele deutsche Zeitschriften zum Programm. Wo die Integration ausdifferenzierter Kulturen nicht mehr möglich war, sollte wenigstens die Zusammenschau, der Überblick über die geteilten Kontinente möglich gemacht werden. Im Medium diskursiver Konsensbildung, das besagt der zweite Leitbegriff der Bildungspresse, die *Konversation*, würde das Geschaute in die Einheit der 'Vernunft', besser wohl des 'gesunden Bürgerverstands' zurückfinden. Das 'Konversationslexikon', ehemals 'Zeitungslexikon' genannt und von den Verlegern der Bildungspresse geschaffen, ist das exemplarische Produkt dieser Bildungsvorstellung. Das Wissen der geteilten Kulturen wird zusammengeführt und nach Kriterien der Benutzbarkeit 'überschaubar' geordnet. Der Titel allein erinnert von ferne noch an das aufklärerische Ideal dialogischer Vernunft, das aus diesem Vorrat erst die Einheit einer 'vernünftigen Bildung' erzeugen könnte.

Die Einheits- oder besser Entdifferenzierungsprogramme der Vereine und der Presse haben in einer Welt der 'funktionalen Ausdifferenzierung' keine Einheit

geschaffen, sondern haben die Vielzahl der Teilungen und ihrer Einheitsbegriffe nur vermehrt. Die Bürger mußten eben in zwei Bildungen, der staatlich offiziellen und ihrer 'populären' leben. Man kann dieses doppelte Bildungsschicksal am Umgang mit Literatur beobachten. Schule und Wissenschaft waren verpflichtet auf den der 'Bildung der Persönlichkeit' komplementären 'Werk'-begriff und auf die ästhetischen Normen eines in den humanistischen Fächern ausgebildeten 'Klassizismus'. Der Kanon auch der neueren deutschen Literatur wurde strukturiert als historische 'Individuenkette', ihr Zusammenhang wieder als Bildungsgeschichte einer großen 'Persönlichkeit', derjenigen der 'Nation' erzählt. Die Quellen- und Einflußforschung entsprach als wissenschaftliche Methode dieser auf den Einzeltext und auf die teleologische Reihe der Literaturgeschichte angewandten Vorstellung von der 'gebildeten Persönlichkeit'. In der Presse stand dem Einheitskonzept der 'Persönlichkeit' das der Entdifferenzierung gegenüber und ihre Praxis war gerade auf entindividualisierende *Durchlässigkeit* abgestellt. Durchlässigkeit galt in vielerlei Hinsicht. Sie betraf die Abbildbarkeit aller bürgerlichen Kulturaktivitäten nebeneinander ('Goethe neben dem Turnfest'), sie betraf die arbeitsteilige Betreuung unterschiedlicher Bildungsniveaus durch verschiedene Zeitschriftentypen innerhalb der Bildungspresse. Durchlässigkeit galt gegenüber den Nationalgrenzen. An keiner anderen Stelle haben die deutschen Bürger einen so intensiven Kontakt mit der *europäischen* Moderne gehabt. In diesem Durchlässigkeitsraum bilden die literarischen Texte keine Individuenketten mehr. Sie sind Elemente der Berührungs- und Beziehungsvielfalt innerhalb des Mediensystems. Daß sich aus solcher offenen Zugehörigkeit zu einem flexiblen Textsystem nicht schon eine wissenschaftliche Methode der 'Intertextualität' entwickeln konnte, versteht sich von selbst: der Wissenschaftsbetrieb war auf die individualisierenden Modelle der 'anderen' Bildung festgelegt. Für die literarischen Texte der 'Realisten' aber, die außerhalb der schulischen Kanonreihe standen (wie ihre Autoren meist in direkter Gegnerschaft zur institutionellen Bildung), blieb die Wahl des Einheitsprinzips zumindest offen. Das entsprach dem Medienkontext der entdifferenzierenden Durchlässigkeit. Die Zeitschriften mußten, ihrem Auftrag zum 'Überblick' gemäß, ja auch über das offizielle Literaturkonzept der Einzelwerke und der nationalen Bildungsgeschichte berichten, das Einheitsprinzip der Pressebildung mußte, um konsequent zu bleiben, auch seine eigene Opposition reproduzieren.

Die spärlichen Hinweise mögen genügen, um eine allgemeinste Strukturformel für die 'Bildungspresse' plausibel zu machen: eingehüllt in das aufklärerische Ideal des 'Dialogischen' wird in die hochgradig ausdifferenzierte Kulturvielfalt die Spezialfunktion des 'Überblicks' eingeführt. Es entsteht dadurch nicht wirklich Einheit, sondern eine die Differenzen der Bildung vermehrende, alternative Presse-Bildung. Dieses ihr, 'systemisch' ausgedrückt, *Umweltverhältnis* reproduziert die Bildungspresse in ihrem Innern: indem sie sich vornimmt, alle Bildungserscheinungen abzubilden, muß sie gleichzeitig die Differenzen zu ihrem eigenen Entdifferenzierungskonzept mitabbilden. Möglich ist also nur ein *Arrangement* des Differenten zusammen mit Entdifferenzierungsvorschlägen, möglich ist von Anfang an nur das Prinzip 'Differenz von

Differenz
lung. Wie
Programm
alte Techn
Charakter
ihren indi
dächtnis, c
geradezu n
Gedächtni
Differenz
rung' aufh

II

Wie die m
Illustri[e]n
Mediums,
Illustrierte
Universitä
tionen de
Wissens' v
metaphori
Suggestion
Bibliothek
Sparte "[p
umgestalte
schichte"
Bildberich

Die termin
der avancie
wobei das
sondern ein
Fremdrefer
innerhalb v
Generalisie
Luhmann
ment" wür
einer spez
sinnvoll ist
rückprojiz
unterhalb
nungen, be
tik 8, Mün

Differenz und Einheit'³ und gerade nicht 'dialogische' oder gar 'dialektische' Vermittlung. Wie beim Konversationslexikon zieht sich das 'Dialogische' zurück in die Programme der Titel oder Vorworte. Für die Herstellung des Arrangements stehen alte Techniken zur Verfügung, zum Beispiel die Technik der memoria, und gerade ihr Charakter als *Technik* zieht noch einmal die Grenzlinie zur 'anderen' Bildung mit ihren individualisierten und psychologisierten Konzepten von Erinnerung und Gedächtnis, die sich, wenn man das so sagen kann, des Vergessens der memoria-*Technik* geradezu rühmen. Die Bildungsbürger des 19. Jahrhunderts haben auch ein doppeltes Gedächtnisschicksal: Nur durch Parteinahme für eine der 'Bildungen' lassen sich Differenz und Koexistenz von technischer 'memoria' und psychologischer 'Erinnerung' aufheben.

II

Wie die memoria der Bildungspresse funktioniert, sei am Beispiel der (*Leipziger Illu[st]rierte Zeitung* (IZ)) vorgeführt, einem frühen, modellgebenden Exemplar des Mediums, 1843 entstanden, gleichzeitig mit *L'Illustration*, der ersten französischen Illustrierten. Die Titelvignette (Abb. 9a) mit der Ansicht der noch neuen Leipziger Universitätsgebäude am Augustusplatz suggeriert Vergleichbarkeit mit den Institutionen der 'anderen' Bildungskultur. Zugleich wird der Topos vom 'Haus des Wissens' wachgerufen, der mit dem Schatzhaus, dem Speicher oder Magazin zum metaphorischen Repertoire der memoria gehört. Daß in Übereinstimmung mit der Suggestion der Titelvignette die Seiten und Spalten der Zeitschrift wie Magazine oder Bibliotheksregale verstanden werden, belegt ein kleines Detail: die Vignette, die die Sparte "[politischer] Wochenbericht" markiert (Abb. 12), wird nach einiger Zeit umgestaltet und zwar nach dem Vorbild eines allegorischen Gemäldes der "Geschichte" vom "Plafond der *Bibliothek*" im Palais Luxembourg, das zuvor in einem Bildbericht über die Pairskammer in Frankreich (Abb. 10) abgezeichnet worden war.

³ Die terminologischen Anleihen bei der Systemtheorie sind heuristischer Natur. Systemtheorie stellt eine der avanciertesten Beschreibungstechniken für Kommunikationssysteme wie 'Bildung' und 'Presse' dar, wobei das Theorem von der 'funktionalen Differenzierung' nicht Eigentum der Systemtheoretiker, sondern eine soziologische *communis opinio* ist. Mit dem Gebrauch der Strukturformeln 'Selbstreferenz – Fremdreferenz', 'Systemdifferenzierung als Wiederholung der Differenz von System und Umwelt innerhalb von Systemen', 'Differenz von Identität und Differenz' ist aber gerade nicht eine 'systemische' Generalisierung gemeint, die den Analysetechniker zu universalistischen Folgerungen zwingt. Die von Luhmann selbst beschriebene "Hypostasierung funktionaler Primare" "über ein pars-pro-toto-Argument" würde auch dann für die Universalisierung des "System"-Paradigmas gelten, wenn "der Primat einer spezifischen Funktion, der bei funktionaler Differenzierung auf der Ebene eines Teilsystems sinnvoll ist" (hier der Bildung, der Presse und ihrer Texte) auf die Ebene 'systemischer' Gesamtaussagen rückprojiziert würde. Die partielle 'systemische' Beschreibung solcher Teilsysteme bleibt absichtlich unterhalb solcher Generalisierungen. Vgl. N. Luhmann, "Identitätsgebrauch in selbstsubstitutiven Ordnungen, besonders Gesellschaften", in O. Marquard/K. Stierle (Hgg.), *Identität*, Poetik und Hermeneutik 8, München 1979, S. 315–345; S. 338.

Das Einbringen der Wochenereignisse in diese imaginäre *Bibliothek der Geschichte* vollzieht sich in drei Schritten. Zunächst werden in den einzelnen Zeitschriftennummern die Depositorien der Geschichte mit Material gefüllt. Danach werden diese Wochensegmente zu Halbjahresbänden zusammengefaßt und über Register zu überschaubaren Archiven geordnet. So werden die Hefte lesbar als 'Gedächtnisbücher', das Material in den Magazinen schließlich aus der Distanz konstruierbar zur "Geschichte". Diese drei Schritte der Umwandlung des Nachrichtenmaterials in Geschichte bezeichnen die drei aufeinanderfolgenden Titelvignetten des Halbjahrgangsbandes der IZ in umgekehrter Reihenfolge (Abb. 9a-c). Der *Buchtitel* zeigt eine völlig konventionelle Allegorie der Wissenschaften. Das architektonische Detail des Hintergrunds allerdings schafft die Beziehung zur 'realistischen' Universitätsansicht auf dem *Heftitel*. Der beiden Vignetten gemeinsame Turm des Observatoriums auf der Pleißenburg stellt die ganz direkt lesbare Beziehung her: was im Wochenabschnitt realistische Materialaussicht ist, wird in der Distanz des Halbjahres verallgemeinerbar zum *Begriffsbild*, wie "Geschichte" zum Begriff wird des Nachrichtenarchivs. Die mittlere Vignette mit der Darstellung des Zeitschriftenbandes bezeichnet unmißverständlich die Grenze dieser Übertragung, die Verwandlung des Wöchentlichen ins 'Haus-Buch' der Erinnerung. Daß das Vorwort des Halbjahresbandes mit "Hausbuch" nur meint, dies sei 'im Hause' und im Familienkreise zur Erinnerung an Geschehenes zu lesen, ändert nichts daran, daß solche Bücher auch wie 'Häuser der memoria' organisiert sind. *Memoria* als Buch-Prinzip, perfektioniert in den Encyclopädien der *topica universalis* ist Prinzip auch noch der journalistischen Gedächtnisbücher. Die in der Vignettenfolge verbildlichten Übertragungsgrenzen finden ihre Äquivalente in den Übertragungsvorstellungen der traditionellen *memoria*-Metaphorik⁴: wie werden *res* zu *res memorantes*, wie *res memorantes* zu *res memorandae*? Oder: wie werden die Dinge in Erinnerungsbilder verwandelt, und wie gelangen diese Bilder ins Erinnerungstheater? Auch für die Zeitschrift, wie für alle *memoria*-Typen, sind dies Fragen der *Raumordnungen*, die sich studieren lassen an den Raumbildern und Raumordnungen der Nachrichtenselektion.

'Differenz' ist auch für Nachrichten die allgemeinste Grenze ihrer Definition: Differenz zum Vorausgehenden oder Erwartbaren, Differenz vor allem zum 'Geräusch' der nicht in Nachrichten gesonderten Welt. Unter den Nachrichten schafft die Selektion eine weitere Differenz, und eine der elementarsten Selektionskategorien ist die Spezifizierung der formalen Differenzgrenze zu einer konkreten: 'dies' und das 'Andere', 'innen' und 'außen', 'daheim' und die 'Ferne' werden vom Mittelpunkt eines 'souveränen Blicks' aus in gestaffelten Zonen geordnet. Das Weltbild ist das der alten Meilenscheiben (Abb. 1): die auf die 'Zentrismen' bezogenen 'Exotismen' ordnen die

⁴ Vgl. R. Herzog, "Mnemotechnik des Individuellen - Überlegungen zur Semiotik und Ästhetik der Physiognomie", in A. Haverkamp/R. Lachmann (Hgg.), *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift - Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M. 1991, S. 165-188. Zur *memoria*-Metaphorik außerdem: H. Weinrich, "Typen der Gedächtnismetaphorik", in *Archiv für Begriffsgeschichte* 9 (1964), S. 23-26.

geographisc
'feinen Unt
Zeitung ma
bezeichnen
viel wird fü
Nachrichten
nosum des '
ropäischen
der Entfernu
der Industr
'Unterwelt'
tenlaube rei
lassen sich k
sellschaftlich
'Renaissanc
Südlich-Ital
getragen hat
tierung der
sondern in
Dorf-, Kri
schließlich d
Exotismen
Amerikanis

Das Zentr
Mitte, ist es
'Bildung' au
den neuen V
gleich wird
Funktion d
großen Aus
zimmer. Ins
ist. In dieser
eine *zweite*
sie Nachrich
alte memori
bildliche Da
und dem G

Diese zw
der ersten
Nachrichten

⁵ IZ, 34 (1862)

Geschichte
 rittenum-
 erden diese
 er zu über-
 nisbücher',
 r zur "Ge-
 ials in Ge-
 jahrgangs-
 t eine völlig
 des Hinter-
 cht auf dem
 ms auf der
 enabschnitt
 gemeinerbar
 rchiv. Die
 unmißver-
 ntlichen ins
 mit "Haus-
 nnerung an
 Häuser der
 en Encyclo-
 dächtnisbü-
 finden ihre
 a-Metapho-
 memorandae?
 angen diese
 oria-Typen,
 aumbildern

Definition:
 1 zum 'Ge-
 n schafft die
 tegorien ist
 es' und das
 punkt eines
 las der alten
 ordnen die

geographischen oder kulturellen, die sozialen oder religiösen Topographien nach 'feinen Unterschieden' oder nach 'feinen Entfernungen'. Die *Leipziger Illustrierte Zeitung* markiert ihr Zentrum geographisch, die *Gartenlaube* oder das *Daheim* bezeichnen ihr Zentrum als soziale Vereinigungsräume. Das Zentrum ist nicht leer, viel wird für seine eigene Erkundung und Beschreibung getan, doch dominant im Nachrichtenmaterial bleibt das vielgliedrige *Exotische*, ein undifferenziertes Faszinosum des 'Neuen' oder auch das buchstäblich Exotische, das schon vor der mitteleuropäischen Haustür im romanischen Süden oder im slawischen Osten beginnt und mit der Entfernung sich steigert. Soziale Exotismen sind den Zeitgenossen und Akteuren der Industrialisierung das 'Dorf', die 'Straße' des großstädtischen Proletariats, die 'Unterwelt' des antibürgerlichen Verbrechens. Die protestantischen Leser der *Gartenlaube* reizt der Exotismus des Klosteridylls oder der Jesuitenschrecken. Exotismen lassen sich kombinieren: das 'Jüdische' wird als innereuropäischer Orient, als innergesellschaftliches Ghetto, als innerchristliche Andersheit in einem wahrgenommen. Der 'Renaissancismus' projiziert das Andere der bürgerlichen Moral ins gegenwartsferne Südlich-Italienische, wie es der Topos vom 'guten Wilden' in ferne Kontinente getragen hatte. Die hier angeführte Auswahl sondert aus der allgemeinen Raumorientierung der Nachrichten schon solche *Romantemen* aus, die sich nicht nur in der IZ, sondern in der ganzen Bildungspresse zu literarischen Stoffen verfestigt haben: die Dorf-, Kriminal- und Ghettoesgeschichten, die zahllosen Renaissancestoffe oder schließlich die Exotismuscollagen wie Fontanes *Gartenlauben*-Roman *Quitt*, der vier Exotismen kombiniert, das Kriminelle, das Dörfliche, das Freikirchliche und das Amerikanische.

Das Zentrum ordnet die Differenzzonen des Fremden, zugleich ist es verbindende Mitte, ist es der Ort, an dem alles Fremde, alles Wissenswerte, als das, was schließlich 'Bildung' ausmacht, zusammengeführt werden soll. Viele Nachrichten handeln von den neuen Verbindungstechnologien, Dampfschiff, Eisenbahn und Telegraphie. Zugleich wird reichlich aus solchen Verbindungsräumen berichtet, die eine analoge Funktion des Zusammenführens haben, aus den Theatern und Museen, aus den großen Ausstellungspalästen oder den Raritätenkabinetten der bürgerlichen Wohnzimmer. Ins Zentrum wird geholt, was durch seinen Abstand vom Zentrum definiert ist. In dieser generellen Raumorientierung aller Nachrichten treffen die Illustrationen eine zweite Auswahl. Sie übersetzen Nachrichten in Bilder oder zeigen Bilder, denen sie Nachrichtentexte folgen lassen. In jedem Falle übernehmen die Illustrationen die alte memoria-Funktion der *imagines rerum*: "Die Erzählung wird beständig durch bildliche Darstellungen, durch Karten und Pläne begleitet, um den Begriff deutlicher und dem *Gedächtnis* zugänglicher zu machen."⁵

Diese zweite illustrierte Nachrichtenauswahl verdichtet die Raumorientierungen der ersten Auswahl zu *Raumthemen*; zugleich konfrontieren die Holzschnitte die Nachrichtentexte mit dem Repertoire traditioneller Bildtypen. Die zentralperspekti-

l Ästhetik der
 ild - Schrift -
 rik außerdem:
 4), S. 23-26.

⁵ IZ, 34 (1860), Vorwort (S. 2).

vischen Landschaften bevorzugen die 'zentrierten', also 'Heimat' oder 'Exotik' suggerierenden Bildgegenstände. Mit Vorliebe verdoppeln die Abbildungen den zentralperspektivischen Blick im Bildgegenstand und stellen auf eine Mitte oder einen Fluchtpunkt hin organisierte Raumtypen dar: Denkmalplätze, Guckkastenbühnen oder historische Szenen mit Zentralhelden. Für diese im Abbilden und Abgebildeten doppelte Zentrierung des Blickes werden im ersten Jahrgang der IZ immer wieder architektonische Idealtypen angeboten: der halbe Rundblick in der Pairskammer, von den Abgeordneten auf den Präsidenten, vom Präsidenten auf die Abgeordneten (Abb. 10); oder der halbe Rundblick des Wärters im Zentrum des Gefängnisses, der freilich die Umkehr der Blickrichtung ausschließt (Abb. 11).

Ebenso häufig akzentuiert das Illustrationsangebot die Verbindungsmittel und Verbindungsräume, die das Entfernte ins Zentrum holen: Schiff, Eisenbahn, Straßen, Passagen, Tunnels, Bahnhöfe und Ausstellungshallen. Eine Doppelseite der IZ (Abb. 13) führt direkt vor, wie die Vegetation aus der exotischen Landschaft, doppelt exotisch als Natur- und Kulturlandschaft, in das Passagen-artig angeordnete Gewächshaus übertragen worden ist. Die Doppelfunktion des 'Zentrums', Orientierung für die Differenzzonen und Vereinigungsraum für das Different zu sein, wird in kombinierten Raumtypen thematisch. Das Innere von Schiffen und Eisenbahncoupés (Abb. 14) läßt den 'Vereinigungsraum' Distanzen überwinden. Die allseits geschätzte 'Gartenlaube' (Abb. 22a-c), ein halbgeschlossener Grenz- und Verbindungsraum zwischen Haus und Natur, ist zugleich Ausgangspunkt für Promenaden nach draußen. Der intellektuellen Unverträglichkeit ungeachtet gehört die Benjaminische 'Passage' zum gleichen kombinierten Raumthema: auch dieser Grenz- und Verbindungsraum zwischen Straße und Interieur ist zugleich Linie für die Distanz überwindende Promenade. Die Kulturphysiognomik der 'Passage' und 'Straße' (Benjamin, Schlögel), des 'Panoramas' oder des 'panoramatischen Gefängnisses' (Sternberger, Foucault)⁶ bestätigt die Wirkung der Illustrationen, sie haben nicht nur literarische Stoffe erzeugt, sie haben das Nachrichtenmaterial einer ganzen Epoche zu wenigen symptomatischen und damit deutbaren Raumbildern verdichtet.

In der Metaphorik der memoria gesprochen, wäre somit das schon immer topographisch geordnete Informationsmaterial auf ein vergleichsweise schmales Typenrepertoire von Raumbildern reduziert. Die imagines rerum sind Generalisierungen, Ordnungssparten für Dinge, die schon aus einer geordneten Landschaft stammen. Diese ordnenden imagines rerum des Geordneten müssen abermals geordnet werden, in die Raumordnung der Gedächtnisarchitektur oder der Gedächtnislandschaft. Für die Zeitschrift gilt auf dieser dritten Ordnungsebene die Raumordnung des Buches und seiner Seiten. Alles was in den Nachrichten und Bildern zentrierter, dreidimensionaler

⁶ Vgl. W. Benjamin, "Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus", in *Gesammelte Schriften*, hg. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Bd I, 2, Frankfurt/M. 1974, S. 509–691. – K. Schlögel, *Jenseits des Großen Oktober – Petersburg 1909–1921*, Berlin 1988. – D. Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburg 1938. – M. Foucault, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. 1976.



er 'Exotik'
ngen den
oder einen
enbühnen
gebildeten
ner wieder
mmer, von
geordneten
nisses, der

mittel und
n, Straßen,
te der IZ
ft, doppelt
dnete Ge-
orientierung
n, wird in
ahncoupsés
geschätzte
dungsraum
nach drau-
nische 'Pas-
erbindungs-
rwindende
nin, Schlö-
rger, Fou-
sche Stoffe
en sympto-

er topogra-
ypenreper-
ngen, Ord-
men. Diese
rden, in die
ft. Für die
Buches und
ensionaler

n Gesammelte
- K. Schlögel,
anorama oder
- Die Geburt

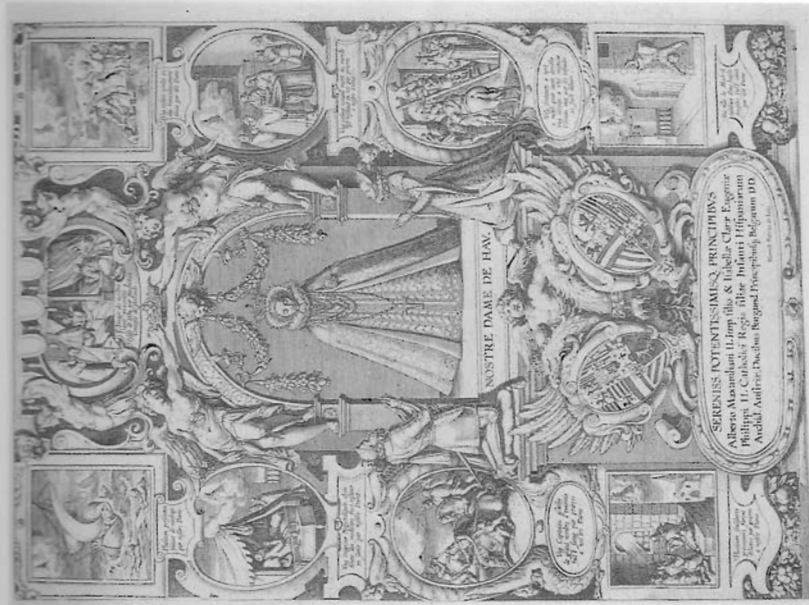


Abb. 2
Nostrre Dame de Harv, Kupferstich von Pieter I. de Jode,
Anfang 17. Jh. (Antwerpen). Aus: Harms, *Deutsche Illu-
strierte Flugblätter* S. 71 (Abb. III,33).

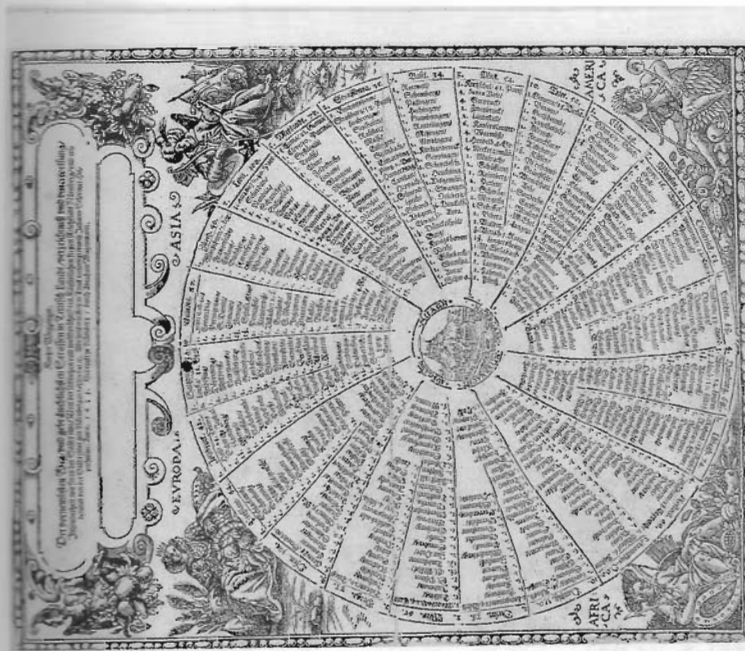


Abb. 1
Küntzer Wégzeyger. *Der vommebsten Weg* (...). Holz-
schnitt, Nürnberg, 1613. Aus: W. Harms (Hg.), *Deutsche
Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd III,
Tübingen: Niemeyer 1989, S. 467 (Abb. III,239).

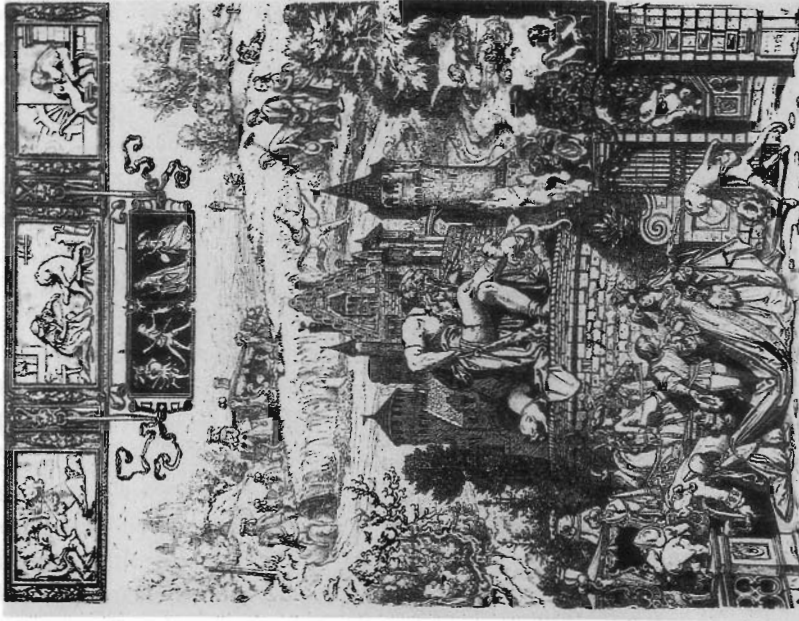


Abb. 4
Moritz von Schwind, *Der gestiefelte Kater* (1850).

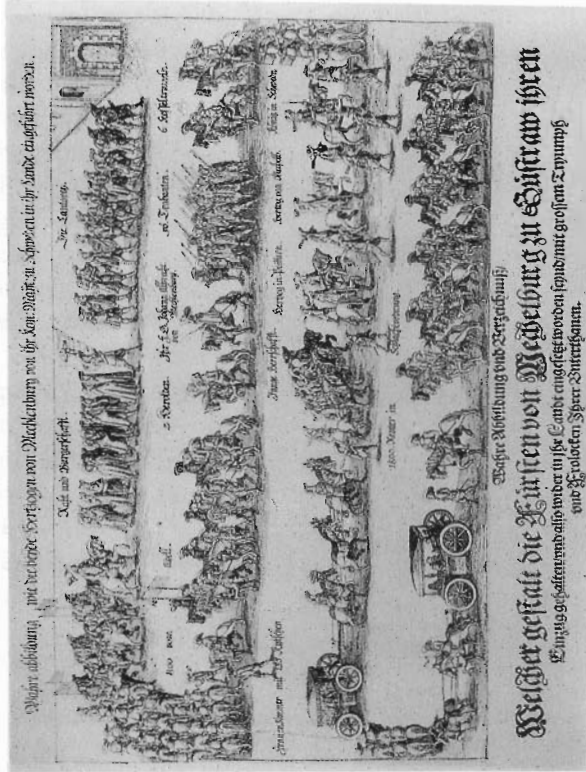


Abb. 3
Einzug Gustav Adolfs und der Fürsten von Mecklenburg in Güstrow am 5. Juni 1631, o. O. u. J. (Ausschnitt). Aus: W. Harms (Hg.), *Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd II, München: Kraus 1980, S. 434 (Abb. II, 249).

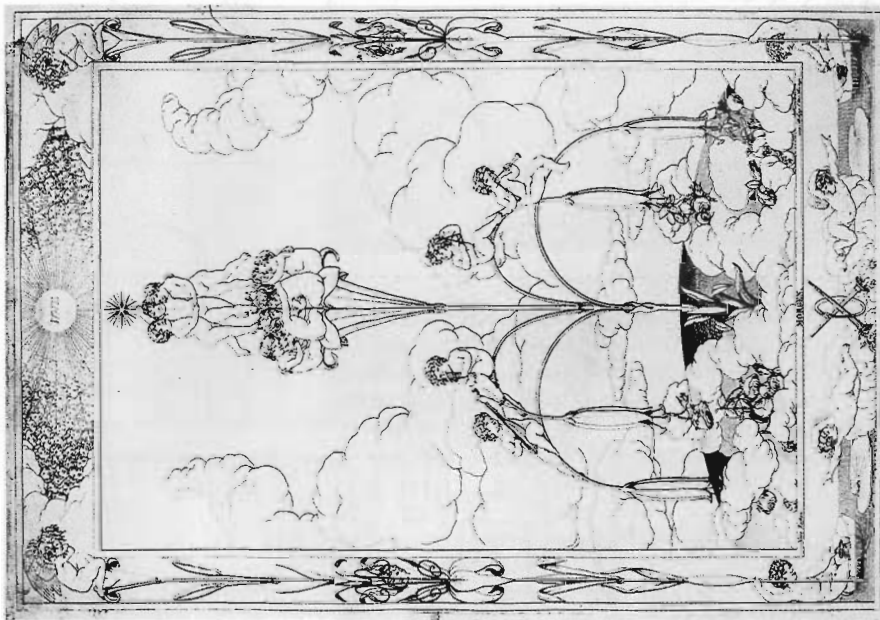


Abb. 5 a
Philipp Otto Runge, *Der Morgen* (1803).

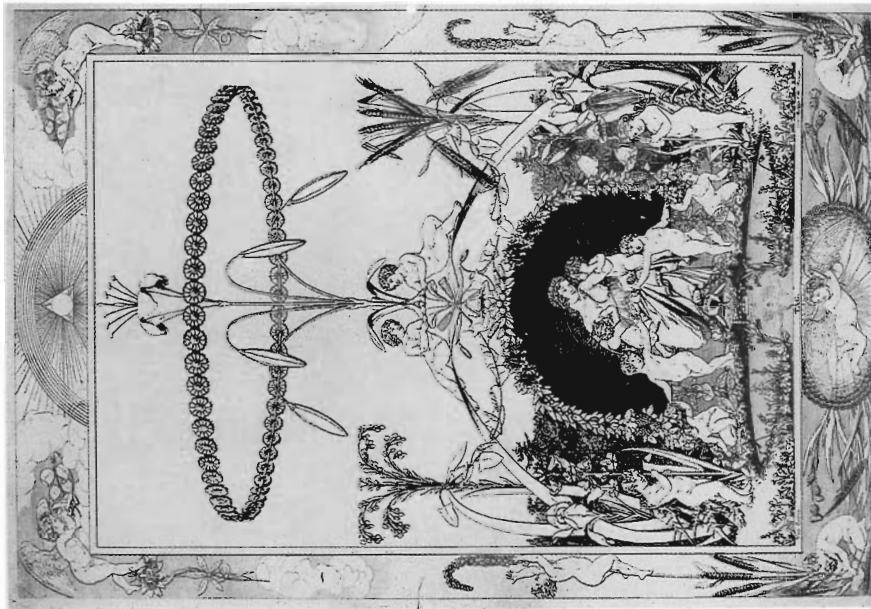


Abb. 5 b
Philipp Otto Runge, *Der Mittag* (1803).

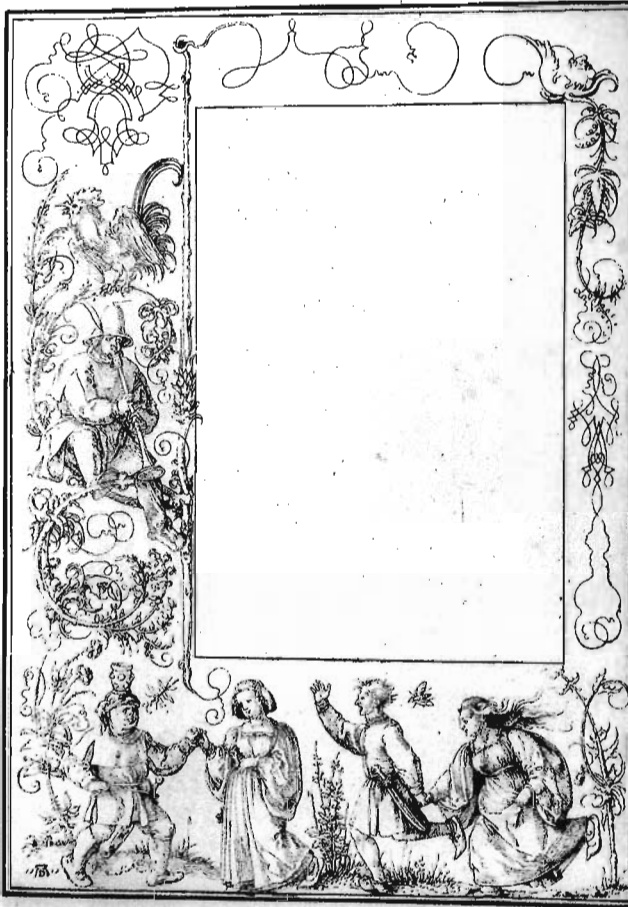


Abb. 6

Albrecht Dürer, Randzeichnung zum *Gebetbuch Kaiser Maximilians*, fol. 51 v. Aus: *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians: Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä.*, Rekonstruierte Wiedergabe, Einführung von H. Sieveking. München: Prestel 1987.

A
E
A
L

A
S
A

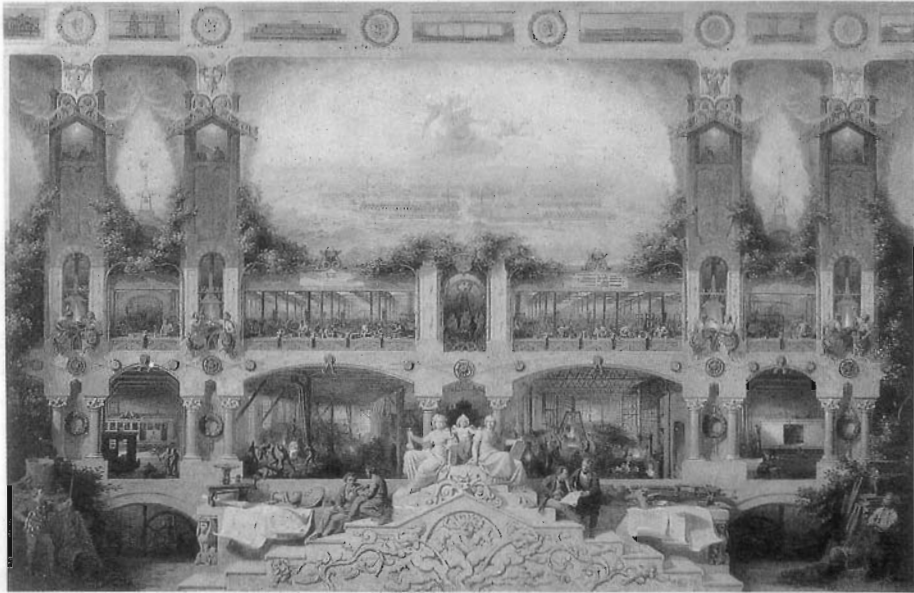


Abb. 7

Eugen Napoleon Neureuther: *Maschinenfabrik und Gießerei Klett & Co.* (1858); MAN Archiv Nürnberg. Aus: *Industrie und Technik in der deutschen Malerei*, hg. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg 1969, S. 61 (Katalog zur Ausstellung).

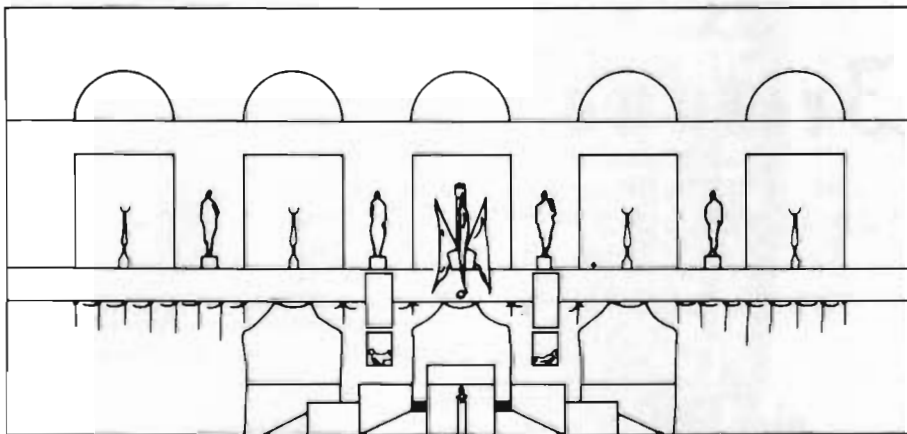
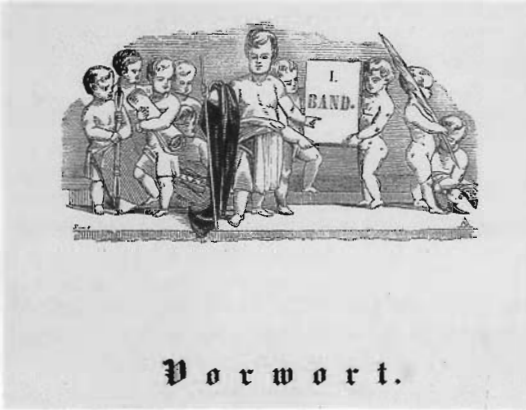


Abb. 8

Schema der Präsidiumswand im Nationalkonvent. Aus: J. Traeger, *Der Tod des Marat – Revolution des Menschenbildes*, München: Prestel 1986, S. 55 (Abb. 30).



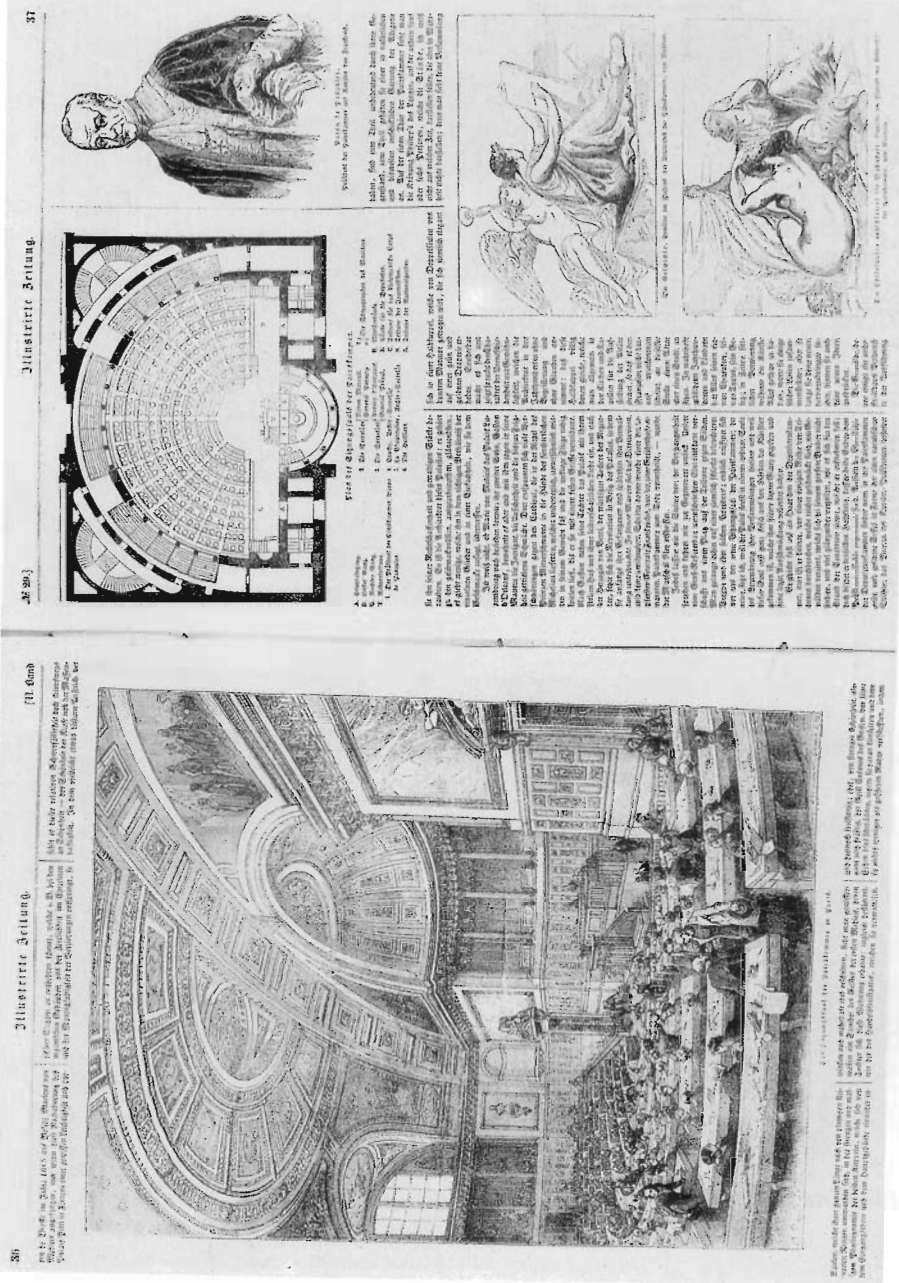
V o r w o r t .



Abb. 9a
Titelvignette der *Illustrierten Zeitung*, Bd 1 (Juli-Dezember 1843), Leipzig: J.J. Weber 1843, S. 36, 37.

Abb. 9b
Aus: *Illustrierte Zeitung* Bd 1, zweite, nicht nummerierte Druckseite.

Abb. 9c
Aus: *Illustrierte Zeitung* Bd 1, erste, nicht nummerierte Druckseite.

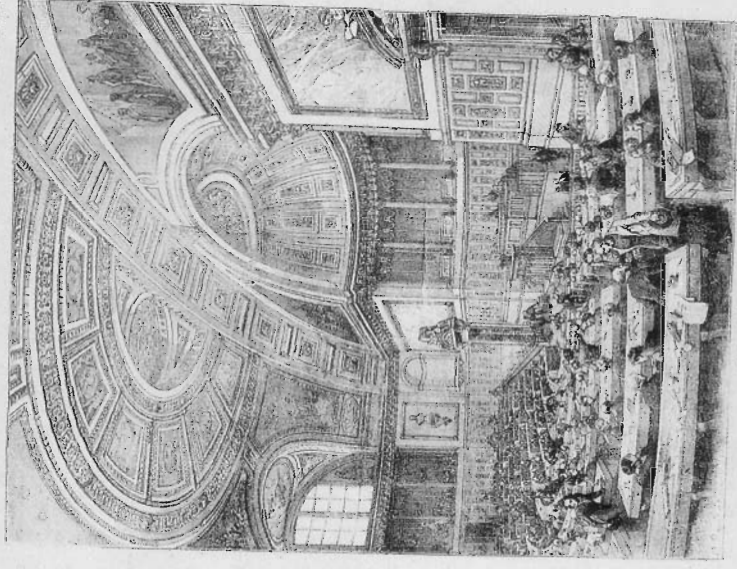


36

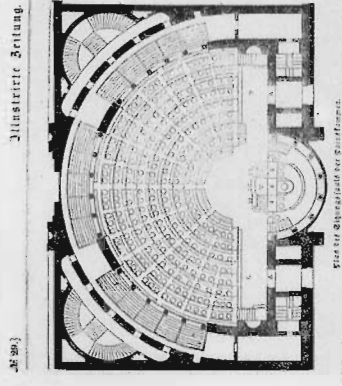
Illustrirte Zeitung.

17. Juni

Das Theater an der Wien, welches im Jahre 1810 erbaut wurde, ist ein sehr interessantes Beispiel der Architektur des 18. Jahrhunderts. Die Fassade ist von der Hand des berühmten Architekten Giovanni Battista Piranesi entworfen. Die Innere Ausstattung ist ebenfalls von ihm entworfen. Die Bühne ist von der Hand des berühmten Architekten Giovanni Battista Piranesi entworfen. Die Innere Ausstattung ist ebenfalls von ihm entworfen.



Das Theater an der Wien, welches im Jahre 1810 erbaut wurde, ist ein sehr interessantes Beispiel der Architektur des 18. Jahrhunderts. Die Fassade ist von der Hand des berühmten Architekten Giovanni Battista Piranesi entworfen. Die Innere Ausstattung ist ebenfalls von ihm entworfen. Die Bühne ist von der Hand des berühmten Architekten Giovanni Battista Piranesi entworfen. Die Innere Ausstattung ist ebenfalls von ihm entworfen.



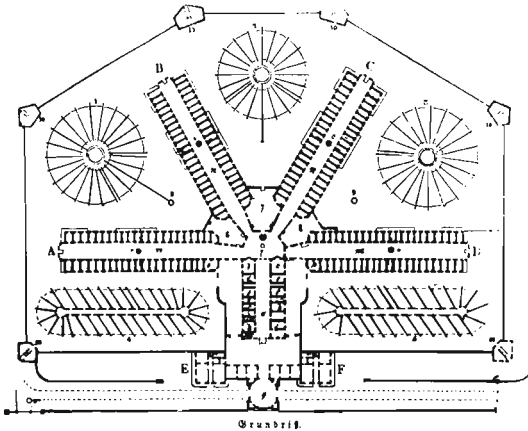
Das Theater an der Wien, welches im Jahre 1810 erbaut wurde, ist ein sehr interessantes Beispiel der Architektur des 18. Jahrhunderts. Die Fassade ist von der Hand des berühmten Architekten Giovanni Battista Piranesi entworfen. Die Innere Ausstattung ist ebenfalls von ihm entworfen. Die Bühne ist von der Hand des berühmten Architekten Giovanni Battista Piranesi entworfen. Die Innere Ausstattung ist ebenfalls von ihm entworfen.



Das Theater an der Wien, welches im Jahre 1810 erbaut wurde, ist ein sehr interessantes Beispiel der Architektur des 18. Jahrhunderts. Die Fassade ist von der Hand des berühmten Architekten Giovanni Battista Piranesi entworfen. Die Innere Ausstattung ist ebenfalls von ihm entworfen. Die Bühne ist von der Hand des berühmten Architekten Giovanni Battista Piranesi entworfen. Die Innere Ausstattung ist ebenfalls von ihm entworfen.



Abb. 10
Aus: *Illustrirte Zeitung* Bd 2 (Januar–Juni 1844), Leipzig: J.-J. Weber 1844, S. 36, 37.



A. B. C. D. Die Airlingsgebäude der Gefängnisse. — E. F. Wohnungen der Gefängnisse und des Directors. — 1. 2. 3. 4. 5. Räume zum Umdrehen. — 6. 7. 8. Höfe. — 9. 9. Schächte zum Herabführen von fetter Luft. — 10. 10. 10. 10. 10. Wärmehöhnen im Gewand. — a. Zweiter Eingang. — b. Zimmer des Directors. — c. Zimmer des Gefängniswärters. — d. Bureau. — e. Zimmer des Wächters. — f. f. f. Zimmer der Unterbeamten. — g. Kuchentisch des Gefängniswärters. — h. Zimmer der Oberaufseher der weiblichen Gefangenen. — i. Gefängniszimmer. — j. Zimmer des Oberaufsehers. — k. Speisezimmer für die Unterbeamten. — l. Die große Mittelhalle. — m. n. n. n. Corridor der Gefängnisse. — o. Schalter. — p. Schalter. — q. Das äußere Thor

Abb. 11
Aus: *Illustrirte Zeitung* Bd 1, S. 70.



Abb. 12
Aus: *Illustrirte Zeitung* Bd 2, S. 146.

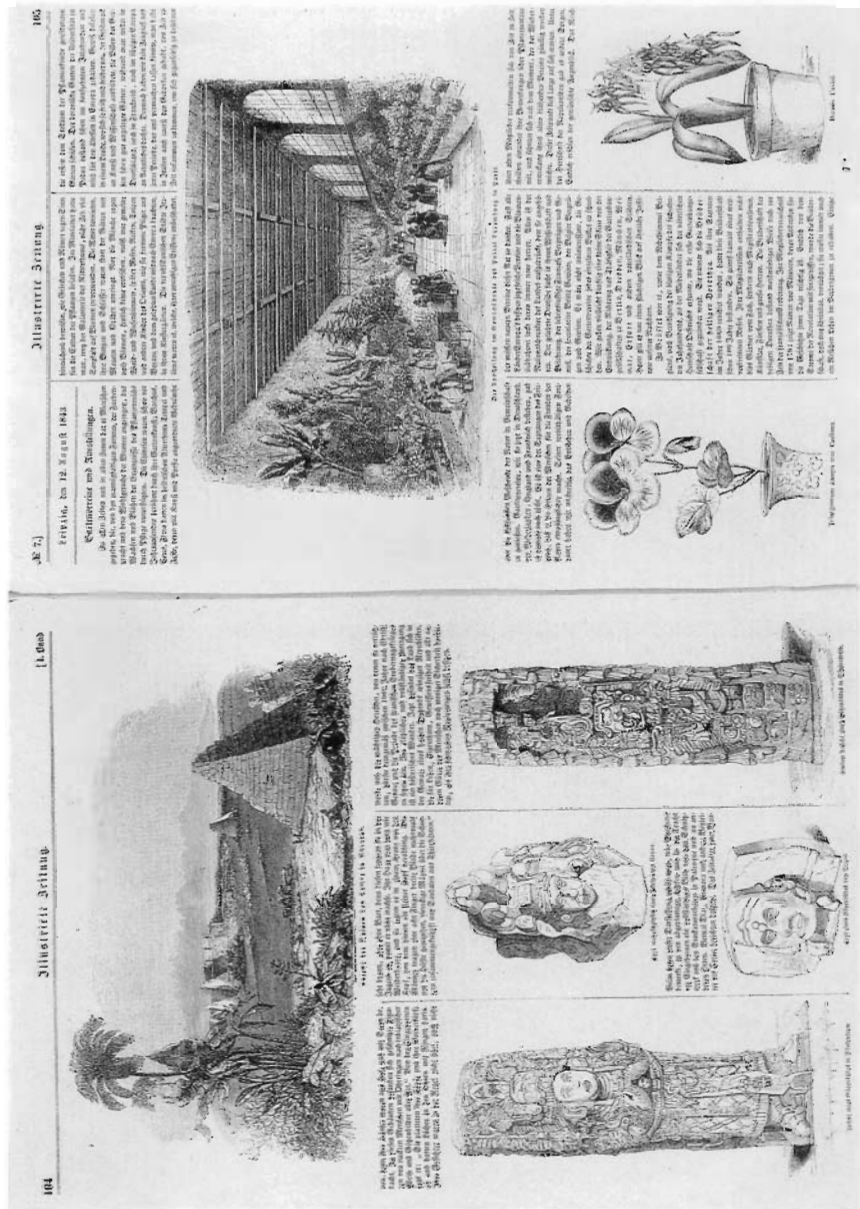
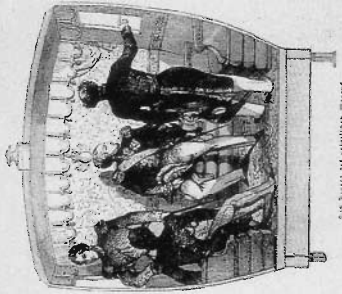


Abb. 13
Aus: Illustrirte Zeitung Bd 1, S. 104, 105.

11. Jahrgang

1871

Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.
 Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra ist eine wichtige Industriezweig, die in den letzten Jahren sehr bedeutend zugenommen hat. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.



Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.
 Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra ist eine wichtige Industriezweig, die in den letzten Jahren sehr bedeutend zugenommen hat. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.

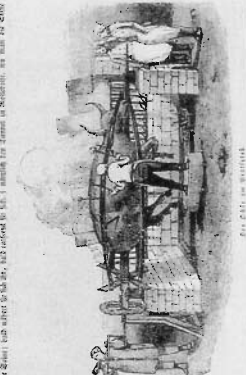


11. Jahrgang

1871



Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.
 Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra ist eine wichtige Industriezweig, die in den letzten Jahren sehr bedeutend zugenommen hat. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.



1871

Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.
 Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra ist eine wichtige Industriezweig, die in den letzten Jahren sehr bedeutend zugenommen hat. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.

Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.
 Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra ist eine wichtige Industriezweig, die in den letzten Jahren sehr bedeutend zugenommen hat. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.

Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.
 Die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra ist eine wichtige Industriezweig, die in den letzten Jahren sehr bedeutend zugenommen hat. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra. Die Gewinnung erfolgt durch die Gewinnung der Eisenstein von Borneo nach Sumatra.

Abb. 14 Aus: Illustrierte Zeitung Bd 1, S. 100, 101.

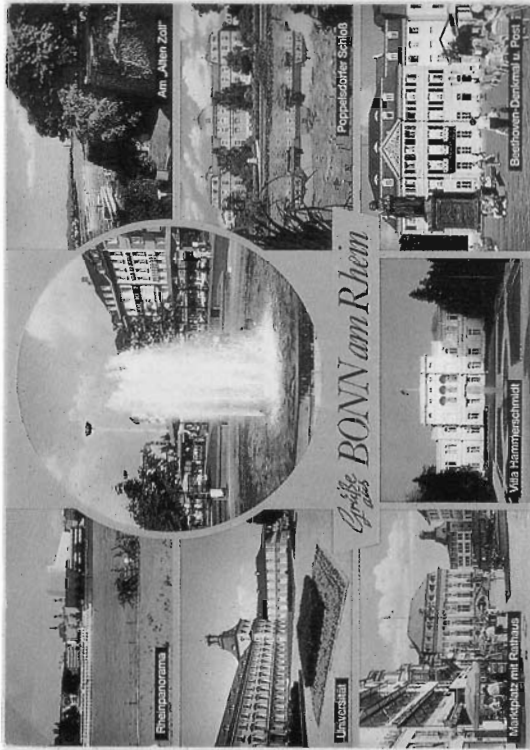


Abb. 16
Postkarte mit Motiven aus Bonn.

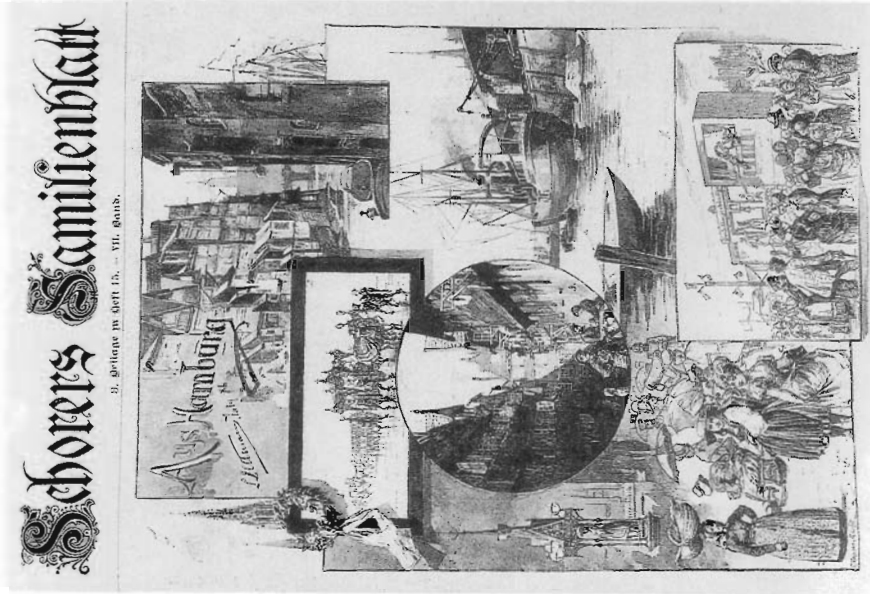


Abb. 17
Aus: *Schorers Familienblatt*, Bd 7 (1886), dritte Beilage zu Heft Nr. 15,
Berlin: J. H. Schorer 1886, sieben nicht nummerierte Druckseiten nach
S. 704.

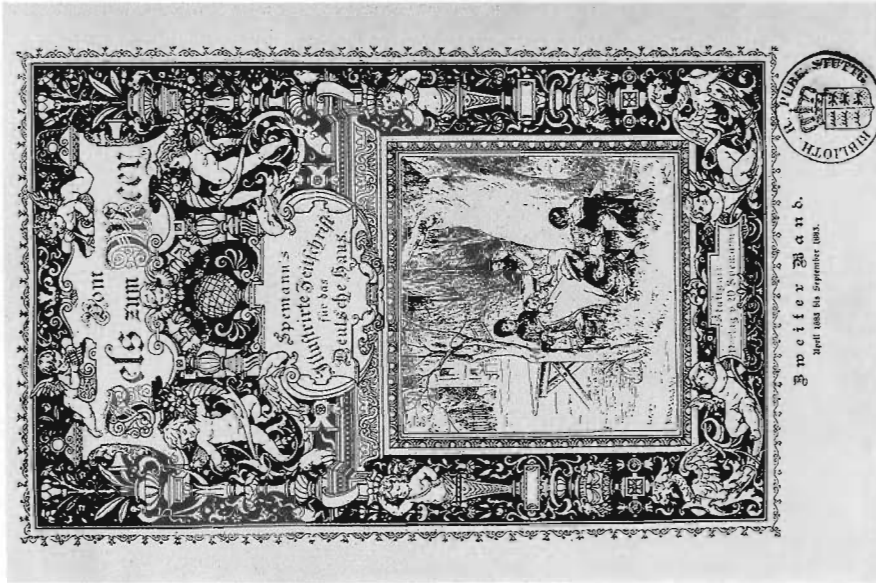


Abb. 18
Titelblatt der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer*,
Bd 2 (April–September 1883), Berlin: Scherl,
1883.



Abb. 19
Titelblatt von Westermanns *Jahrbuch der illustrierten deutschen Monatshefte*, Bd 29 (1870/71), Braunschweig: George Westermann 1870/71.

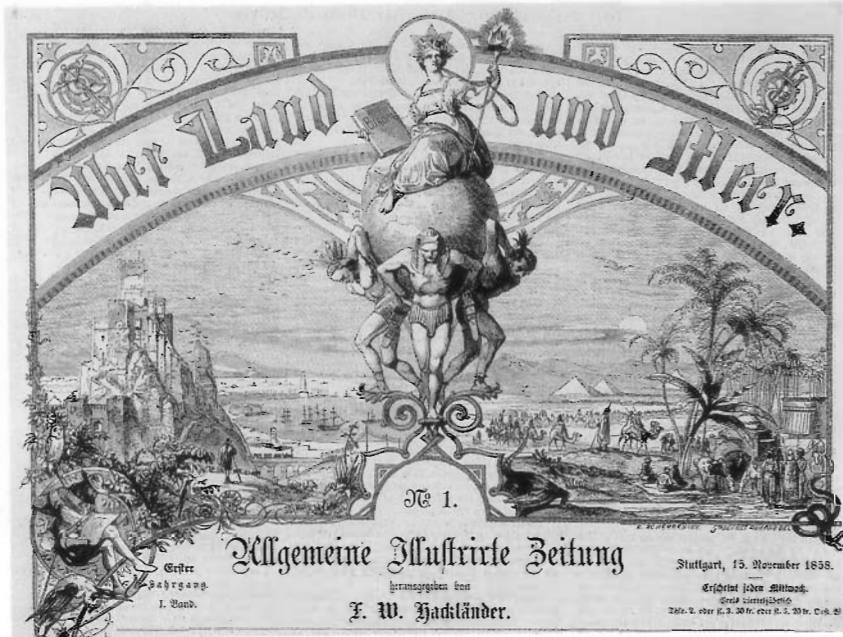


Abb. 20a
Titelvignette der Zeitschrift *Über Land und Meer*, Bd 1 (1859), Stuttgart: Eduard Hallberger 1859.



Abb. 21
Titelvignette der Münchener *Fliegenden Blätter*. Aus: M. Bernhard (Hg.), *Fliegende Blätter – Eine Auswahl aus dem ersten Jahrzehnt*, Dortmund: Harenberg Kommunikation 1979, S. 5 (entspricht: *Fliegende Blätter*, Bd 1, München: Braun & Schneider 1844, S. 1).



Abb. 20b
Jahrgangstitelblatt der Zeitschrift *Über Land und Meer*, Bd 23
(1870), Stuttgart: Eduard Hallberger 1870.



Abb. 22a
Titelvignette der *Gartenlaube*, Leipzig: Ernst Keils Nachfolger 1884.

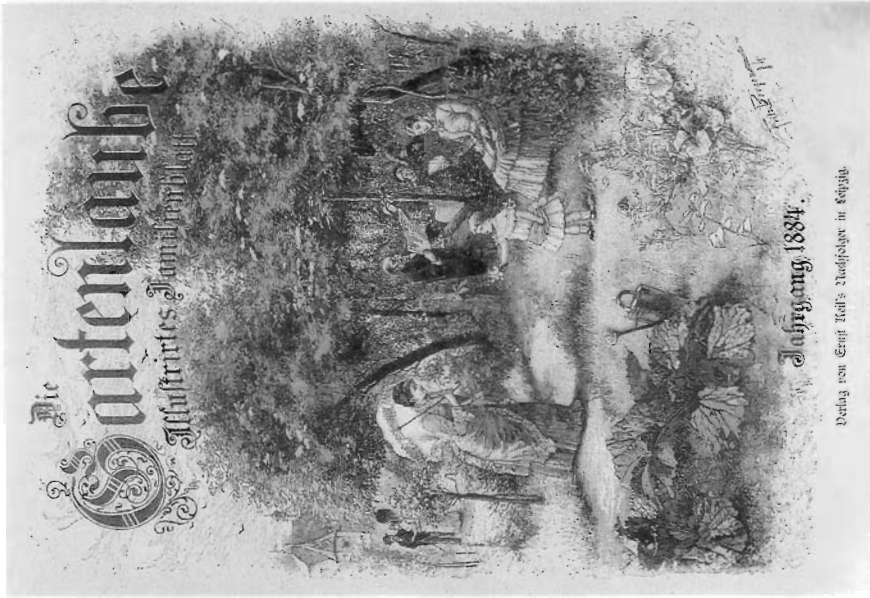


Abb. 22 c
Jahrgangstitelblatt der *Gartenlaube* (1884), Leipzig: Ernst Keil's Nachfolger, 1884.

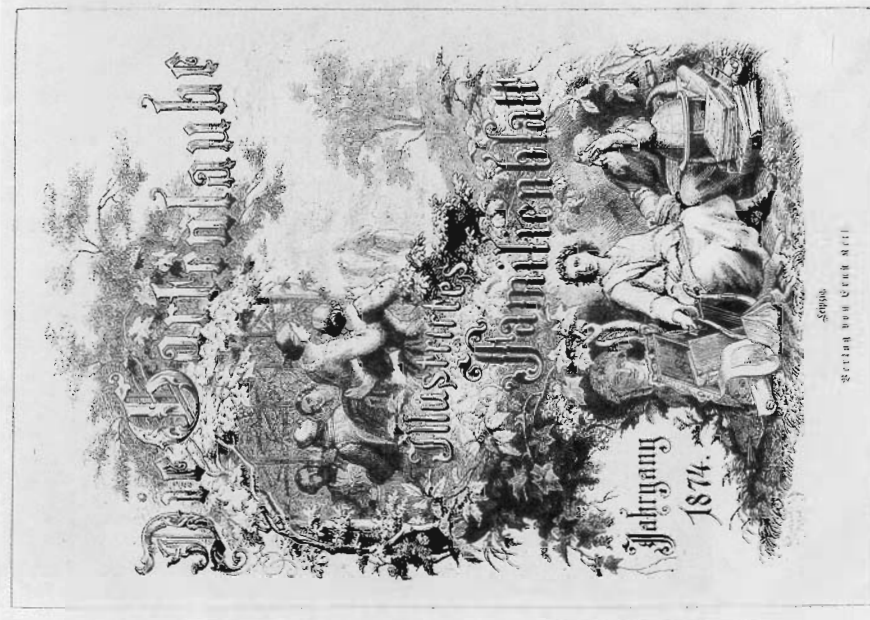


Abb. 22 b
Jahrgangstitelblatt der *Gartenlaube* (1874), Leipzig: Ernst Keil, 1874.

Raum ist, muß in oder auf die *Fläche* dieses speziellen Speichers 'eingestellt' werden. Diese Feststellung wäre angesichts der schwerlich anders denn flächigen Abbildungen eine Banalität, wenn die Zeitschrift nicht selbst diesen entscheidenden Schritt, die Übertragung der Raumbilder in den Speicher der Fläche, aufwendig inszenieren würde.

Ein großer Teil der Abbildungen in der IZ gibt ganz oder nahezu hintergrundslose Darstellungen von Personen und Objekten. Die 'Raumlosigkeit' dieser Gegenstände ist graduell abgestuft. Manche der Portraits und Objekte tragen gewissermaßen Reste ihrer dreidimensionalen Umgebung, andere sind in ihrer Dinglichkeit hart auf die Fläche gesetzt, wieder andere sind in gänzlich unperspektivischer Platitude oder in schematisierenden Skizzen und Karten direkt in Fläche übersetzt. Diese Übersetzung in Fläche wird gerade an den für zentralperspektivische Raumillusion besonders ergiebigen Darstellungen häufig geübt, Landschaften werden in Karten wiederholt, Innenräume ihren Grundrissen gegenübergestellt. Vollständige Übersicht, 'bessere Lesbarkeit' ist der Zweck dieser Doppelungen, wie es das archäologische 'Abrollen' eines Raumkörpers in Abb. 15 anschaulich macht. Mit der 'besseren Lesbarkeit' aber ist die Übertragung in den Buchspeicher vollzogen: erst neben ihrer flächigen Version sind die perspektivischen *imagines rerum* wirklich *lesbare* Bilder im *Gedächtnisbuch*.

Das Nebeneinander von Raumbild und Flächenübertragung ist Lay-out-Prinzip der großen Abbildungsdoppelseiten in der IZ. Das in die Fläche Übertragene wird zugleich in die symmetrische Ordnung der Buchreihe eingefügt. Dadurch kann eine neue Dimension von 'Lesbarkeit' entstehen, denn die *symmetrischen* Beziehungen erzeugen manchmal, gewollt oder nicht gewollt, *bedeutende* Beziehungen, wie sie zum Beispiel in Abb. 13 die Konfrontation der Exotismen bereithält. Die Ordnungsfunktion der Bildseiten reicht über die Blattsymmetrie hinaus in die Heft- und Buchsymmetrie. Stets angeordnet in der Mitte eines Hefts und gruppiert um die Grenze der *deux mondes* 'Realien' und 'Geist' verstärken sie die Spartengliederung des Magazins. Beim Durchblättern des memoria-Handbuchs suggeriert ihre stereotype Wiederkehr ein festes und dauerhaftes Gerüst aller kontingenten und ephemeren Nachrichten-Realität.

Drei Raumordnungen lassen sich also in der *memoria* der IZ unterscheiden: die schon immer zur zentrierten Kulturlandschaft geordnete primäre Nachrichtenauswahl, die Reduktion und thematische Verdichtung dieser Raumordnung durch ihre Übertragung in die traditionellen Bildtypen der sekundären Nachrichtenauswahl und schließlich das Arrangement beider Nachrichtenselektionen zur Ordnung des *Buchs* in den Symmetrien der Seiten, der Hefte und der Halbjahrgangsbände. Anders als es die traditionelle *memoria*-Metaphorik nahelegt, ist also nicht zu beobachten, wie Dinge in Bilder übersetzt, die Bilder dann in die Erinnerungsräume eingestellt werden. Sondern es ist zu sehen, wie von vornherein topographisch geordnete Repräsentationen durch wiederholtes Re-arrangement zum *memoria*-Hausbuch ausgebaut werden. Die Arrangements und Re-arrangements löschen einander nicht aus, sondern überlagern sich. Die reduzierte Bildauswahl koexistiert mit der breiteren primären Nach-

richtenauswahl. Im einzelnen Bild selbst verschränken sich die Ordnungsbezüge; es steht im Repertoire der Raumthemen, in der Flächenordnung der Seite und in der Systematik der Heft- und Buchgliederungen. Jedem Übertritt in einen anderen Ordnungsbezug, jedem Re-arrangement wohnt ein reduktiver Zug inne: die Bildauswahl ist enger als die primäre Nachrichtenauswahl, und sie verstärkt dadurch typisierend deren Raumorientierungen. Die Lay-out-Symmetrien der Einzelseiten reduzieren sich in der Phrasierung des Halbjahresbandes zu stereotypen Spartenschemata. Solche Reduktionen in den Re-arrangements bedeuten *Thematisierungsgrenzen*. Das eigentlich Interessante an den Zeitschriften ist der hohe Grad ihrer Selbstbeobachtung und Selbstthematisierung: die reduzierten Raumthemen konsolidieren sich als literarische Stoffe, die Ordnungsgrenze zwischen Bild und Buch wird in den inszenierten Flächenübertragungen thematisch. Solche Selbstbeobachtungen und Selbstthematisierungen finden in eigens dafür erzeugten Bildtypen statt; so erscheinen Flächenübertragung und Lay-out-Symmetrien als Produktionsregeln für das *Simultanbild*. Der heute noch auf Ansichtskarten (Abb. 16) abgeschwächt fortlebende Arrangementstyp zeigte ursprünglich eine mindestens dreifache Raumordnung: (1) die Perspektivierung der Einzelszenen, deren Arrangement in der (2) Symmetrie der Fläche und (3) die illusionistische Perspektivierung dieses symmetrischen Arrangements. Das Beispiel aus *Schorers Familienblatt* (Abb. 17) wählt für die Vermittlung der beiden Perspektivanordnungen eine für die memoria-Thematik produktive Stelle und hängt den Gedächtniskranz ans Begräbnisbild.

Nach all diesen Beobachtungen wäre die memoria der Zeitschriften auf folgende Formel zu bringen. Sie besteht in der Überlagerung von Re-arrangements immer schon arrangierter Elemente. Selbstthematisierungen der Zeitschriften-memoria richten sich dabei auf die Unterscheidbarkeit der simultanen Arrangements, das heißt, sie stellen die Grenzen dar, die den Übertritt schon immer arrangierter Elemente ins neue Arrangement markieren, und sie müssen das Abgegrenzte so darstellen, daß es zugleich im Bezug seiner simultanen Geltung sichtbar wird. Prominentester Platz für solche Selbstthematisierungen der memoria-Struktur sind die Titelblätter: die drei Titelvignetten der IZ zeigten ja, rückwärts gelesen, wie an der Übertragungsgrenze zum Buch das architektonische Ensemble zu einem 'bedeutenden' Ensemble allegorischer imagines umgewandelt wurde. Die Titelvignetten der IZ aber müssen noch nacheinander gelesen werden. Andere Titelblätter organisieren das Nacheinander der Arrangements zu Simultanbildern und benützen dafür Bildrepertoires, die auch für literarische Thematisierungen von Interesse sind.

III

Die Titelblätter der Zeitschriften benützen die für die Gebrauchsgraphik des 19. Jahrhunderts geläufige Form der 'Arabeske', eine Verquickung von Traditionen der populären Massengraphik mit Vorbildern aus der romantischen Kunst. W. Buschs

grundlegende Studie zu diesem Gegenstand⁷ hat gezeigt, daß vor allem an Runges "Tageszeiten"-Zyklus von 1805 (Abb. 5 a, b) und an Strixners Reproduktionen der Dürerschen Randzeichnungen von 1808 (Abb. 6) diese spezielle Form von 'Arabeske' sich orientiert. Die wichtigsten Elemente der durch massenhaften Gebrauch schnell stereotyp gewordenen Arabesken-Struktur sind folgende:

(1) Die scharf markierte Differenz zwischen Zentralbild und Rahmen, die als Deutungsbezug lesbar ist. Auf Runges "Tageszeiten"-Blättern gibt die Symbolik des Randes einen deutenden Kommentar zum Zentralbild. Die entsprechende Differenz von Text und Randzeichnungen bei Dürer hat Strixner durch Freilassen der Textfläche nur scheinbar gelöscht. Da in Anmerkungen Hinweise auf die Inhalte der Texte gegeben werden, dreht sich das ursprüngliche Deutungsverhältnis um: die gewissermaßen verdeckte Textmitte wird zum Kommentar für den Bildrand.

(2) Die *Differenz* zwischen Mitte und Rand wiederholt sich als Strukturprinzip der Differenz *in* den Darstellungen selbst, am offensichtlichsten in der Verbindung von Pflanze und Figur, sowohl bei Dürer-Strixner als auch bei Runge. Dürer verstärkt das Differenzprinzip durch den Stil der Grotteske, Runge durch sichtbares Abreißen innerhalb der Rahmenkonstruktionen und durch direkte *Thematisierung* der Differenzgrenze in den Mittelbildern. Er zeichnet den Ausgangspunkt seiner symmetrischen Kompositionen als Übertrittsgrenzen: die Grenzen zwischen Erde, Wolken und Himmel im "Morgen", die *Quelle* im "Tag" als Übergang zwischen Erdinnerem und Außenwelt, zwischen unsichtbarer Unterwelt und dem Sichtbaren.

Die sehr spezifischen Vorbilder Runges und Dürer-Strixners werden nun verquickt mit populären Typen der Bild/Rahmen-Konstruktion, wie sie in der religiösen Erbauungsgraphik (Abb. 2) von jeher üblich waren⁸ und wie sie in der Graphik der Französischen Revolution für die Massenpropaganda säkularisiert und aktualisiert worden sind. Musterfall einer solchen Kontamination der romantischen Vorbilder mit den populären Bildformen stellten die Produktionen Eugen Napoleon Neureuthers dar. An einem seiner Hauptwerke, der Industriellegorie "Maschinenfabrik und die Giesserei Klett & Co." (Abb. 7), läßt sich die Verbindung anschaulich machen, die die Rungesche *Arabeske* eingeht mit dem *Altarblatt*, dem Leittyp erbaulich-revolutionärer Simultanbilder. 'Altar' ist dabei wörtlich zu nehmen, denn die Präsidiumswand im Nationalkonvent (Abb. 8)⁹ war als *Altar* der Revolution konzipiert. In dieser Altarwand besaßen die Erbauungsbilder der revolutionären Massengraphik ihr rituelles Bezugszentrum, zahlreiche Parlamentsbauten des 19. Jahrhunderts ihr strukturelles Vorbild. Der Kommentator der IZ spricht angesichts der Pairskammer des Bürgerkönigtums (Abb. 10) direkt vom "Altarraum" des Präsidiums; in der Paulskirche von 1848 war die Altar- und Kanzelassoziation ohnehin unumgänglich. Charakteristisch

⁷ W. Busch, *Die notwendige Arabeske – Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

⁸ Sie haben auch schon für Runge als Traditionshintergrund zu gelten. Vgl. E. Stopp, "Brentano's 'O Stern und Blume': Its Poetic and Emblematic Context", in *Modern Language Review* 67 (1972) S. 95–117.

⁹ J. Traeger, *Der Tod des Marat – Revolution des Menschenbildes*, München 1986, vgl. S. 54 ff.

für die Präsidiumswand des Nationalkonvents ist ihre dreifache Abstufung: *Vor* der Wand das Präsidiumspodest mit Treppe, *an* der Wand plastischer Schmuck dazu, in symmetrischer Anordnung, die *Schriftkolumnen* der Verfassung und Davids Andachtsbild "Marat" und "Le Peletier"; *in* der Wand schließlich Logen für das Publikum, die leibhaftige Öffentlichkeit der Revolution. Neureuther, der zur Revolution von 1830 in Paris selbst Andachtsgraphik hergestellt hatte¹⁰, malte seine Industriallegorie nach dem Schema dieses Revolutionsaltars: Präsidiumstreppe und -podest sind allegorisiert, tragen auf der Stirnwand einen Rungeschen Arabesken*ursprung*, die vom stereotypen Pflanzenwerk eingerahmte Entstehung und *Quelle* des Dampfes. Auf dem Podest, gewissermaßen als 'Präsidentinnen' über die 'realistischen' Ingenieure, thronen die Allegorien der Physik und der Mathematik, vereinigt durch einen Rungeschen Kindergenius. Die Architekturfläche schafft Nischen für Detailansichten. Ideologiegeschichtlich pikant daran ist, daß den Platz der revolutionären Öffentlichkeit die Ansichten von Fabrikhallen eingenommen haben. Der Architekturrahmen trägt wie sein Vorbild plastischen Schmuck, vor allem aber als Runge-Reminiszenz blühende Vegetation. Die 'Natur', in den Verfassungstafeln des Konvents noch harter philosophischer Begriff, treibt nur noch das Verschleierungsgewächs der Rosenhecke hervor. Die 'Natur' des Dampfes soll, trotz ihrer Umleitung in die Maschine, noch immer zum Reich des Schönen gehören. Im Mittelstück der Ansichten thematisiert das Gemälde schließlich sein Strukturvorbild: die Flügelwagenallegorie über der Fabriklandschaft ist direkte Kontrafaktur barocker Altarbilder.

Die Kontamination von Rungescher Arabeske und populärem Altarprinzip gilt auch für einen Haupttyp unter den Zeitschriftentitelblättern. Das Titelbild zu *Westermann's Jahrbuch der illustrierten deutschen Monatshefte* (Abb. 19)¹¹, 1856, also kurz vor Neureuthers Industriallegorie zum ersten Mal erschienen, zeigt die charakteristische Dreistufigkeit von Prosenium, Architekturwand und vertieftem Ausschnitt. Die Elemente sind, wenn auch in anderer Anordnung, dieselben wie bei Neureuther. Der rechte Baum repräsentiert eine 'halbe' Rungesche Pflanzenarabeske mit 'exotischem' Gegenstück und mit genauer Benennung von Quelle und Ursprung des ganzen Gebildes, dem Namen und Sitz des Verlegers. Die 'arabesk' gezeichneten Aktienpapiere werden an dieser Ursprungsstelle ebenso lapidar die Quelle allen Reichtums benennen, die Höhe des Zinssatzes¹². Neureuthers allegorische Proseniumstreppe ist im Westermann-Titel in die Funktion der Architekturwand gerückt, nicht Mathematik und Physik, sondern das allegorisierte Einheitspostulat der geteilten Kulturen präsidiert. *In* der Wand, an der Stelle der revolutionären Öffentlichkeit oder der Neureutherschen Fabrikhallen, erscheint 'Natur',

¹⁰ Eugen Napoleon Neureuther, "27, 28, 29 Juillet 1830" (1831); W. Busch, *Die notwendige Arabeske* S. 66-75; Abb. 16-19.

¹¹ Wiedergegeben ist hier die geringfügig veränderte, in einzelnen Details eindeutigere spätere Version des Titelblatts.

¹² Vgl. W. Busch, *Die notwendige Arabeske* S. 129, Abb. 42.

eine im Topos der 'erhabenen Landschaft' für die Kontemplation und die ästhetische Reproduktion zuggerichtete 'schöne Natur'.

Im Funktionskontext der Zeitschrift gelesen ist dieses Titelblatt paradigmatische Verbildlichung von *Gedächtnisarchitektur*. Seine Dreistufigkeit führt die drei Vignetten der IZ zur simultanen Ordnung von 'realistischer' Aussicht, Übertragungsgrenze des Buches und allegorischer imago zusammen. Der Architekturbogen mit den allegorischen imagines, durch den hindurch der Betrachter auf eine immer schon topisch geordnete Welt blickt, verbildlicht das zu seinen Häupten benannte "Jahrbuch", die Ordnung also des memoria-Hausbuches, durch die hindurch der Leser einer geordneten Welt der Nachrichten begegnet. Memoria der Zeitschriften, darauf deutet die Gedächtnisarchitektur des Westermann-Titels, ist Doppelung von Arrangement und Re-arrangement der Welt. Die Übertrittsgrenze zwischen den Arrangements verdient dabei die meiste Aufmerksamkeit und wird darum durch den Architekturbogen in der Bildmitte akzentuiert. Denn solche Grenzen sind thematisch produktiv: so hat z. B. die Bebilderung der Nachrichten die Raumorientierung verdichtet zu Raumthemen. Genau genommen stellen die Titelblätter sich selbst als eine thematisch produktive Übertragungsgrenze dar: durch die Einführung eines speziellen Bildtyps, der *Arabeske*, tritt aus der Arrangement-Ordnung aller Nachrichtenvermittlung das Thema 'Arrangement' hervor. Es wird nichts benannt, es wird nur neu gruppiert. Titelblätter sind die zum Thema re-arrangierten Ordnungen des Re-arrangierens. Diesen selbstreflexiven Zusammenhang der Re-arrangements inszeniert die Abfolge von Heftvignette und Titelblatt in *Über Land und Meer* (Abb. 20a, b). Die Heftvignette ordnet das Exotismusthema zum Simultanbild, dem als zweite Raumordnung eine ins Plastische übersetzte 'Akrobatenpyramide' aus den Runge-schen Zentralbildern (vgl. Abb. 5a) vorgeschaltet ist, eine allegorische Arabeske, die in frappierender Direktheit die Bildungsgöttin auf den Schultern ihrer exotischen Sklaven präsentiert. Zwischen Exotismusbild und allegorischer imago markiert der Titeltbogen, den der gegenläufige Tierkreisausschnitt als *Jahresbogen* ausweist, die Übertragungsgrenze zwischen Exotismuslandschaft und Allegorie, zwischen Topographie der primären Nachrichtenauswahl und memoria-Ordnung. Das Titelblatt des Jahrgangsbandes dramatisiert dieses Arrangement zum Altarblatt. Der Drache der Finsternis, besiegt von den Göttinnen der Bildung – die mittlere mit zwei Fackeln für die *deux mondes* –, ist ikonographisches Stereotyp spätestens seit den Erzengel-Michael-Altären der Gegenreformation. Darunter, ebenso stereotyp die Weltlandschaft, ein naturalisiertes Simultanbild der Exotismen, mit der ägyptischen Pyramide als Hintergrund für die heimatliche Burg, mit Schiff und Eisenbahn als den Techniken ihrer Vermittlung. Wieder markieren die Schriftbänder die Beziehung der Ordnungen. Der Haupttitel zitiert den *Jahresbogen* aus der Vignette, der Untertitel zieht eine scharfe Grenze zwischen der allegorischen Ordnung dieses *Jahres-* und memoria-Himmels und der Erde der Nachrichten. Wie immer liegt dabei die Übertragungsgrenze zwischen der Wahrnehmung des einzelnen 'Zeitschriften'-Hefts und der des ganzen Jahrgangsbuches; es ist nicht die Grenze zwischen 'Dingen' und ihren imagines oder

zwischen den imagines und ihrer Einordnung in Erinnerungslandschaften, es sind die Wiederholungsgrenzen zwischen den Re-arrangements schon immer in Topographien geordneter Berichte.

Die *Gartenlaube*, in vielerlei Hinsicht Flaggschiff des ganzen Zeitschriften-Genres, verzichtet in ihren Titelbildern auf die dem Altarprinzip eigenen Pathosformeln. Sie greift auf einen anderen Bildtyp der Massengraphik zurück, der für die Darstellung öffentlicher Aufzüge benützten Banderole (Abb. 3), die, wo die Festzugsteilnehmer identifiziert werden, zugleich Figuren- und Schriftbanderole ist. Moritz von Schwind hat in seinem Bilderbogen zum *Gestiefelten Kater* (Abb. 4) die narrativen Möglichkeiten dieses Schemas genützt und für die Graphik des 19. Jahrhunderts aktualisiert: aus dem oberen Bildhintergrund werden entlang der Wegbanderole die Episoden durch eine Simultanlandschaft bis zur Sockelzone des Vordergrunds geführt. Die Schriftbanderole der *Gartenlaube* (Abb. 22 b, vgl. Abb. 21) führt in einer analogen Bewegung den Leser zum Arabesken-Ursprung, der in vertrauter Weise erscheint als Grenze zwischen Unter- und Oberwelt. Die imaginären Ordnungen sind getrennt durch die Schrift des Untertitels, die Allegorien der Künste und Wissenschaften ruhen am Wurzelgrund der Pflanzenbanderole, die den Leser gegenläufig zur Schriftbanderole wieder hinaufführt, hinauf zu der in Bild und Titel doppelten 'Gartenlaube', von dort hinaus auf den Weg der Spaziergänger, der Sonne entgegen, dem alten Licht der Aufklärung und Bildung. Im Rückweg der Betrachtung verknüpft also die Pflanzenbanderole, was die Schriftbanderole in zwei imaginäre Ordnungen geteilt hat: das Getrennte ist simultan und zwar als Simultanität wiederholter Arrangements, beide Gruppen, die 'allegorische' und die 'realistische', haben dieselbe Blick-anordnung. Das Spaziergängerpaar zitiert die Herkunft des Banderolenschemas aus der Darstellung von Festzügen, des kollektiven Abschreitens von Bedeutungsrörtern, übersetzbar ins mnemotechnische Abschreiten der Erinnerungsrörter. Wie die Erinnerungsarchitektur von *Westermanns Monatsheften*, die Erinnerungslandschaft von *Über Land und Meer* inszeniert auch der *Gartenlaubentitel* ein Stück memoria-Metaphorik.

Daß das permanente Re-arrangieren der gleichen Elemente auch selbstreflexive Ironie freisetzen kann, zeigt die spätere, illusionistisch 're-naturalisierte' Version des *Gartenlauben*-Titels (Abb. 22 c). Die *Quelle* am Rungeschen Arabeskenursprung wird mit der Gießkanne, einem Zitat aus der alten Heft-Vignette (Abb. 22 a) bezeichnet. Vor allem aber re-arrangiert das Titelbild das Prinzip des Re-arrangements, die Verdoppelung der imaginären Ordnungen wird als halb-ironische Verdoppelung des doppelten Titels inszeniert. Der Obertitel "Gartenlaube" steht buchstäblich auf deren Blätterdach, während der Untertitel *Familienblatt* getrennt bleibt von seinem Pendant, dem *Rhabarberblatt* am Arabeskenursprung.

IV

Auf drei Ebenen ist die Struktur einer 'Differenz von Differenz und Einheit' zu beobachten. Die Funktion der 'Bildungspresse' macht jede ihrer Zeitschriften zu einem Einheitsarrangement gegenüber der Vielfalt der ausdifferenzierten und geteilten Kulturen. Die Gesamtheit der Einheitsversuche erreicht nur das abbildende Re-arrangement der Differenzvielfalt, das eben diese Vielfalt um eine zusätzliche große Differenz, die der 'anderen Bildung', vermehrt. Dieses 'Umweltverhältnis' des Systems Bildungspresse wiederholt sich in seinem Innern. Verschiedene Bildungszeitschriften richten sich auf verschiedene Bildungsniveaus, was wiederum Zeitschriften auf den Plan ruft, die die 'Mitte' oder die 'Einheit' dieser Niveaudifferenzen repräsentieren wollen. Vor allem aber wiederholt sich dieses Umweltverhältnis der Bildungspresse in der Struktur ihrer Produkte selbst. Deren memoria-Ordnung besteht in der Ko-Existenz differenter Arrangements und Re-arrangements. Es kommt nicht zu einer 'vermittelten' Einheit des Differenten, sondern zur Überlagerung von Topographien des Differenten, wobei die Grenzlinien akzentuiert werden. Es gibt eben im Medium keine Bewußtseinsinstanz, in deren Horizont etwas zur Einheit von 'Erinnerung' oder 'Geschichte' verschmelzen könnte. Es gibt nur den harten Begriff von memoria-*Technik*, einer Variante der Selbstbeobachtungstechnik von Funktionssystemen, deren Basisstruktur in der internen Wiederholung von Umweltdifferenz besteht. In der Presse-memoria wurde diese Basisstruktur vor allem sichtbar in den sogenannten Übertragungsgrenzen, den Übergängen vom Arrangement ins Re-arrangement der Nachrichten. An diesen Grenzen werden jeweils andere Strukturrepertoires eingeführt, deren neue Ordnung thematische Produktivität freisetzt. Das memoria-Repertoire selbst setzt gegenüber der allgemeinen Systemfunktion der Zeitschriften schon eine differenzierende Grenze. Innerhalb der memoria erzeugte die Einführung des Bildtypen-Repertoires thematische Verdichtungen. Es entstand außerdem zwischen den verschiedenen Raumordnungen, zwischen perspektivischer Nachrichten-*Landschaft* und den Flächen im memoria-*Buch* eine Übertragungsgrenze, deren Inszenierung einen eigenen Bildtyp hervorbrachte, die Simultanbilder und, am Ende aller Re-arrangements und Selbstthematisierungen, das Jahrgangstitelblatt, in der umgekehrten Blickrichtung der Leser die zuletzt gekommene 'erste Seite'.

Auch sie führt ihr eigenes Strukturrepertoire ein, um auf einer dritten Ebene die 'Differenz von Differenz und Einheit' zu wiederholen. Die *Arabeske* als ornamentale Konstellation von Rand und Mitte, die in ihren Gebilden die Zusammenfügung des Differenten unendlich oft wiederholt, die dem Differenten, wie bei Runge, zwar einen Symmetrieursprung als Einheitspunkt zuordnen kann, die aber dann im anders konstruierten Rahmen eben diesen Einheitsbezug wieder relativiert, diese Art von Arabeske veranschaulicht wie kein anderer Bildtyp, was 'Differenz von Differenz und Einheit' als Arrangement-Regel bedeuten kann. Welchen Gebrauch die Titelblätter von der Arabeske gemacht haben, wurde gezeigt. Offen sind noch die Folgerungen aus der Tatsache, daß mit der *Bildseite* der Arabeske erst eine Hälfte ihres Repertoires

angesprochen worden ist. Denn spätestens seit Rabelais¹³ den Begriff benützt hat, ist das oder die Arabeske zwischen bildender Kunst und Literatur hin und her gereicht worden, wobei nicht allein in beiden Künsten getrennt das Problem von Einheit und Differenz, sondern gerade auch das Differenzverhältnis dieser beiden Künste zu ihren bevorzugten Themen gehörte.

Literatur, insofern sie für die Bildungspresse geschrieben worden ist, hat eine den Titelblättern vergleichbare Thematisierungsfunktion. Das wird schon an ihrer Stellung deutlich: in den meisten Zeitschriften, nicht allerdings in der IZ, ist der erste Beitrag literarischer Natur, meist eine Portion Fortsetzungsroman oder -novelle. 'Literatur im Pressekontext' macht noch einmal die spezifischen Funktionsprobleme des Mediums 'Bildungspresse' deutlich. Die literarischen Texte haben ja stets zwei Kontexte. Sie entstehen einerseits in dem mit hohem Autonomiebewußtsein ausgestatteten Subsystem der 'Literatur', einem Produkt der ausdifferenzierten Kulturvielfalt, und sie entstehen andererseits für ein Medium, das dieser Differenzfülle die Sonderfunktion 'Zusammenführung des Getrennten' zur Seite stellt. Diese doppelte Situation der Literatur wird im Medium als doppelte Präsenz abgebildet. Auf der Ebene der primären Nachrichtenauswahl erscheinen Artikel über das Literaturverständnis der offiziellen Kanonpflege, der autonomen Geschichte autonomer Werke; auf der Ebene des zusammenführenden Re-arrangements von Bildung und an seiner Thematisierungsspitze erscheint die eigens für das Medium produzierte Literatur. Doppelt ist darum schließlich auch die Erscheinungsweise solcher Literatur, zum einen in der Fortsetzungsserie der Hefte und der Jahrgangsbände, zum anderen in Buchform, in der 'klassischen' Erscheinungsweise von Literatur. Eine Folge dieser Doppelung der Zugehörigkeit ist, daß die Zeitschriftenliteratur nicht neue Text- oder Gattungsstrukturen erfinden will, sondern durch demonstrativen und hochgradig konventionalisierungsanfälligen Gebrauch 'klassischer' Merkmale ihre ebenso 'klassische' Literarizität unter Beweis stellen will. Zu erwarten, der veränderte Medienkontext der für die Presse geschriebenen 'realistischen' Literatur habe neue Textstrukturen erzeugt, wie bislang jeder Technologieschub die Erwartungen ans Unvordenkliche der Reaktionen geweckt hat, diese 'Ursprungsmythe' von medientechnisch erzeugter neuer ästhetischer Struktur verkennt sämtliche Funktionszusammenhänge dieser Literatur. Es müssen gerade etablierte Strukturrepertoires von Literatur sein, die als Übertragungsgrenze eines literarischen Re-arrangements in die Simultanordnung der Arrangements noch einmal thematische oder thematisierende Produktivität freisetzen. Wie die Titelblätter mit dem traditionellen Arabeskenrepertoire Funktion und Struktur der Presse-memoria darstellen, so inszeniert 'realistische' Literatur mit *alten* literarischen Strukturen ihre eigene Stellung im Gefüge der Arrangements und Re-arrangements der Presse-memoria. Neu ist dabei noch nicht einmal der Kontakt

¹³ L. Spitzer, "Besprechung von: Wolfgang Kayser, *Das Grotteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*" (1958), in O. F. Best (Hg.), *Das Grotteske in der Dichtung*, Wege der Forschung 394, Darmstadt 1980, S. 50–68, S. 68 Anm. 8.

von Presse-Struktur und *literarischer Arabeske*. Ihn hatte schon vor dem Realismus Heine in seiner Schreibweise hergestellt¹⁴.

Gilt die Wiedereinführung alter literarischer Strukturen in den Pressekontext als Produktionsregel von 'Realismus', dann schließt das von vornherein die Möglichkeit aus, die Pressegeschichte der realistischen Texte auf die Erneuerung eines naiven Mimesis-Begriffs hinauslaufen zu lassen. Denkbar wäre ja, daß die Unmöglichkeit von Abbildung *der* Wirklichkeit abgegolten würde durch den Verweis auf die Wirklichkeitsperspektivierung durch die Presse, daß ansonsten aber gegenüber einer solchen journalistisch vermittelten Realität die realistische Literatur sich wieder unmittelbar mimetisch verhielte. Dem steht die alte und unhintergehbare Erkenntnis entgegen, daß realistische Literatur nicht Wirklichkeit abbilde, sondern Wirklichkeitskonstitution darstelle. Als Darstellung von Wirklichkeitskonstitution erscheinen in der Bildungspresse die Arabesken, sei es in Gestalt von Titelblättern, sei es in Gestalt von erzählenden Texten. Durch die Übertragung des Re-arrangement-Prinzips in ein Strukturrepertoire eigener Herkunft und eigener Tradition vermehren und thematisieren, praktizieren und reflektieren sie die in der Presse herrschenden Regeln der Wirklichkeitskonstitution. 'Mimetisch' ließe sich dies Verfahren allenfalls nennen, weil es aus dem System dieser Wirklichkeitskonstitution nicht heraustritt, sondern ihren Typus mit ihren eigenen Mitteln herausarbeitet. Zu diesem Verfahren wie zu der Wirklichkeitskonstitution, auf die es gerichtet ist, gehört die Einführung ganz und gar a-mimetischer Strukturen. Sie steuern das Re-arrangement, das die Orientierungen des vorausliegenden Arrangements zu Themen verdichtet. Auf diese Vorgänge bezogen ließe sich von realistischer Literatur sagen, sie verfüge über ein zusätzliches Strukturrepertoire, um eine die besondere Wirklichkeitskonstitution in Kommunikationssystemen immer schon begleitende Selbstthematization zu verstärken. Die Überlagerung der Re-arrangements wirkt in realistischer Literatur nicht 'disseminativ', ihr Konstruktivismus tendiert zur Konsolidierung von Themen und Sinnkernen. Realistische Literatur legt *eine* in der Moderne dominante Spielart der Wirklichkeitskonstitution, die der Öffentlichkeitsmedien, offen, auch ihre Erkundung alternativer Möglichkeiten bleibt in diesem Horizont und überschreitet nicht die Grenze zur Negativität der Avantgarden.

Das Strukturprinzip der Presse-memoria, die Differenz zur Umwelt intern zu wiederholen als 'Differenz von Differenz und Einheit', trifft auf verschiedene Möglichkeiten seiner literarischen Verwirklichung. Am populärsten war vielleicht das Novellenschema. Das Modell 'Boccaccio' etwa inszenierte das Umweltverhältnis des Erzählens in der Rahmenfiktion, die zugleich benützt wurde als Arrangement-Regel für die Vielfalt des Ausdifferenzierten, für die Fülle der Erzählmuster von Exemplum, Kasus, Legende oder Mirakel, die mit anderen sich hinter dem Sammelbegriff 'No-

¹⁴ Dazu: W. Preisendanz, "Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine", in *Die nicht mehr schönen Künste – Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. H. R. Jauß, Poetik und Hermeneutik 3, München 1968, S. 343–374, bes. S. 352 ff.

velle' verstecken¹⁵. Wiewohl die klassizistische Gattungstheorie des 19. Jahrhunderts versuchte, in diese Vielfalt des Ausdifferenzierten die Einheit des 'Urtyps' einzuführen, blieb der 'realistischen Novelle' die charakteristische Doppelfunktion des 'Rahmens' erhalten, gerade auch dort, wo er nicht nur Novellenzyklen organisierte, sondern in die Einzeltexte hereingeholt worden war. Storms *Schimmelreiter* inszeniert den Rahmen als spezifisches Umweltverhältnis des Erzählens zur Presse-memoria und setzt denselben Rahmen als Ordnungsbezug für die Vielfalt der Erzählperspektiven und der erzählten Welten; zu letzteren gehört auch das Phantastische oder Wunderbare eines 'realistischen' Gespenstes.

Das Strukturprinzip einer internen Wiederholung der Umweltdifferenz durch Kombination von Differenzvervielfältigungen und ihren Einheitsarrangements gilt allgemeiner noch für das Konzept der *literarischen Arabeske*. In ihrem neueren, von Friedrich Schlegel eingeführten Gebrauch, bezeichnet sie das Ergebnis der Strukturgeschichte des mittelalterlichen Romans in der Ariostschen *fantasia* und deren Leitmetapher des *Gewebes*¹⁶. Grundlage dieser Strukturgeschichte¹⁷ war die prinzipielle Doppelung von 'Wahrheit' und 'Wunderbarem', von Historischem und Phantastischem, von Sage und Märchen, eine Doppelung, die im *Innern* des Erzählten die einfache Tatsache spiegelt, daß alles Erzählte seinem Modus nach von der 'Umwelt' des Wirklichen geschieden ist. *Fantasia* meint die Vervielfältigung dieser Grenze und die Verselbständigung des Geschiedenen ebenso wie die Verknüpfungsleistung des Erzählers oder des Lesers, die das Vervielfältigte kombinatorisch bewältigen muß. Romantische Arabeske, als Folgebegriff der *fantasia*, bezeichnet die literarische Utopie einer kombinatorischen Einheit für das von Teilung und Ausdifferenzierung geschlagene Leben der 'Moderne'. Der arabeske Roman wird zur Einheitsutopie aller literarischen Gattungen, zur Einheit einer 'Poesie', die über vordergründige Unterscheidungen wie die von Roman und Novelle hinauswächst. Wenn sich, wie ich behaupte, 'realistische' Romane und Novellen, anders als es die Romantikabwehr der 'programmatischen Realisten' wollte, dieses romantische Konzept der Arabeske aneignen, dann könnte sich die große Lücke zwischen 'romantischer Moderne' und 'klassischer Moderne des 20. Jahrhunderts' schließen und ein Kontinuum literarischer Moderne seit der Romantik auch den deutschen Realismus einschließen.

Solche allgemeinsten Überlegungen zu einer arabesken Struktur realistischer No-

¹⁵ H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle – Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Bd 8, München 1969.

¹⁶ Die hier nur angedeuteten Zusammenhänge habe ich ausführlich dargestellt in "Contextio und conjuncture, Gewebe und Arabeske – Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie", erscheint in *Fortuna vitrea*, hg. W. Haug/B. Waschinger, Tübingen 1992.

¹⁷ Vgl. H. R. Jauf, "Epos und Roman – eine vergleichende Betrachtung an Texten des 12. Jahrhunderts" (1962), in ders., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur – Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, S. 310–326. K. Stierle, "Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit", in H. U. Gumbrecht (Hg.), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Begleitreihe zum *Grundriß der germanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 1, Heidelberg 1980, S. 253–313.

vellen oder Romane haben nur dann eine gewisse Aussicht auf Plausibilität, wenn konkrete und spezifische Textbefunde beigebracht werden können. Nach der Logik des bislang Dargelegten müßten vorzugsweise Romananfänge solche Befunde liefern. Wenn nämlich, wie behauptet wurde, literarische Texte eine den Titelblättern analoge Thematisierungsleistung vollbringen und in arabesker Wiederholung das Ordnungsprinzip der memoria darstellen können, dann ist dafür nicht nur am Anfang des Zeitschriftenheftes, sondern in interner Wiederholung, auch am Anfang des literarischen Textes der privilegierte Platz. Es läßt sich dann der spezielle Fall vorstellen, daß Roman- oder Novellenanfänge sich gewissermaßen ihrer funktionellen Verwandtschaft mit den Titelblatt-Arabesken besinnen und durch direkte Adaption solcher Titelblätter aus der funktionalen Verwandtschaft eine direkte strukturelle Analogie bildeten.

Für diesen sehr speziellen und vielleicht nicht allzu häufigen Fall einer literarischen Aktualisierung der romantischen Arabeske nach dem Titelblatt-Muster sind drei Fontanesche Beispiele anzuführen. Dabei ist *Effi Briest* schon aus Gründen der Forschungsgeschichte an erster Stelle zu nennen. P.-K. Schusters kunstwissenschaftliche Studie zu *Effi Briest*¹⁸ hatte für die von R. Brinkmann und seinen Schülern praktizierte Methode des literaturwissenschaftlichen 'Bilderlesens' den Durchbruch bedeutet, eines Lektüreverfahrens freilich, das vor allem im Falle Schusters strikt ikonographisch blieb und Panofskys 'disguised symbolism' als hermeneutische Universalregel überstrapazierte. Schusters *Effi Briest*-Lektüre ging aus von der Beobachtung, daß das erste Kapitel des Romans die Titelfigur in einer typischen Situation aus der Marienikonographie zeigt, als arbeitende und vom Verkündigungengel besuchte Jungfrau im 'hortus conclusus'. Effis 'hortus conclusus', so muß man ergänzen, formuliert aber zugleich ein bei Fontane stereotypes Raumbild, "ein einen kleinen Ziergarten umschließende(s) Hufeisen" aus "Fronthaus, Seitenflügel und Kirchhofsmauer", offen zu einem Rondell und zum Wasser hin, umrahmt von "Canna indica" und "Rhabarberstauden" (S. 7)¹⁹, ein Raumbild also, das alle Elemente der bildlichen Arabeske anführt, Rahmen und Mittelbild, "Quelle" und Symmetriezentrum, schließlich die vegetabilischen Randranken. Effi und ihre Mutter arbeiten auf dem Fließengang, dem Grenzstreifen zwischen Haus und Garten, einer Art 'Gartenlaube' also, dem halboffenen, doppelten Verbindungsraum zwischen Haus und Natur, der zugleich Ausgangspunkt ist für eine Promenade: der Kahn am Teichufer wird am Schluß des Kapitels zu einer symbolträchtigen Ausfahrt benützt werden. Die nach den Bildstereotypen der Arabeske geordnete Gartenlauben-Situation, die mit dem Gartenlauben-Titelblatt immerhin die "Rhabarberstauden" teilt, wird über die Marienikonographie ins Fach der *Altarbilder* hinüberspielt, ein im Kontext der Titelblätter

¹⁸ P.-K. Schuster, *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*, Studien zur deutschen Literatur, Bd 55, Tübingen 1978.

¹⁹ Theodor Fontane, "Effi Briest", in *Romane und Erzählungen in 8 Bänden*, hg. P. Goldammer/G. Erler/A. Golz/J. Jahn, Bd 7, bearbeitet von G. Erler, Berlin ³1984, S. 6–310.

nicht minder stereotyper Vorgang. Ein sehr knappes, thematisierendes Re-arrangement dieser Elemente öffnet das Titelbild-Arrangement dann zur *literarischen Arabeske*. Mutter und Tochter arbeiten in der Gartenlaube an "der Herstellung eines aus Einzelquadraten zusammensetzenden Altarteppichs" (S. 8). Jedes Wort zählt: die Einzelquadrate *wiederholen* den mit schwarzen und weißen Quadraten ausgelegten Fließengang, der *Altarschmuck* ist nach Art der Arabeske *zusammengesetzt*, der Teppich schließlich ist poetologische Metapher, die wie die Synonyme "Geflecht" oder "Gewebe" die Text-Vision der Arabeske bezeichnet. In einem sehr genauen Sinne ist dieser erzählte Altarteppich *mise en abyme* eines nach dem Muster der Altarblattarabeske erzählenden Titelkapitels.

Im *Stechlin* wird eine solche intrikate Verschränkung der Arabesken zur offenen Doppelorientierung an den Strukturen des Pressekontexts und denen des romantischen Romans. Die textkonstitutive *Konversation* des *Stechlin* ist zugleich Diskursprinzip der Bildungspresse und dialogisches Prinzip romantischer Poesie. Deren Fragmentarismus erscheint umgewandelt in das, "was man früher Miszellen nannte. Das ist mir immer das liebste gewesen und ist es noch"; Herr von Stechlin beschreibt den poetischen Dialog in Fragmenten und dessen romantische Idee von "Geselligkeit" vom "Zeitungsleserstandpunkt" aus (S. 363)²⁰. Eine Parodie von Friedrich Schlegels "Gespräch über die Poesie" – ein Kunstgespräch am Hochzeitsabend und gewiß ein Liebes-Symposion ganz eigener Art – reduziert die 'Novelle' als literarische Gattung auf ihre Produktionsbedingungen in Zeitung und 'Familienjournal', und zwar so, daß mit dem "Gespräch über die Poesie" zugleich dessen 'Arabesken'-Begriff parodiert wird. Die "ewig frischen Blüten der Fantasie"²¹ bei Schlegel, die so viele arabeske Novellen-Kränze hervorgebracht haben, sind heruntergekommen zum "Urkrantz",

²⁰ Theodor Fontane, "Der Stechlin", in *Romane und Erzählungen in 8 Bänden*, Bd 8, bearbeitet von G. Erler, Berlin 1984. Wichtig ist die *Doppelorientierung* der realistischen Texte. Wenn hier aus forschungsgeschichtlichen Gründen die Medienstruktur besonders herausgearbeitet wird, weil sie für die strukturelle Beschreibung realistischer Texte bisher nicht genügend beachtet worden ist, so ist eine Totalisierung dieses Aspekts gerade nicht gemeint. Heine oder die Realisten waren ja keine bewußtlosen Agenten des Mediums, sie haben indessen die *Autonomie* ihrer ästhetischen Position nicht jenseits des Pressekontexts, sondern als kritische Position zur Medialität gewissermaßen aus deren Mitte heraus artikuliert. Es ist wie mit dem Baudelaire-Benjaminschen 'flaneur', der nur *in* der hektischen Menge seine Gegenposition der Gelassenheit findet. Wie diese Gegenposition der ästhetischen Autonomie gegen die Strukturen der modernisierten Welt im realistischen Roman gerade mit der Figur des 'flaneur' dargestellt werden kann, habe ich gezeigt in "Der Dicke im schlafenden Krieg – Zu einer Figur der europäischen Moderne bei Wilhelm Raabe", in *Raabe-Jahrbuch* (1990), S. 1–21. Auch G. Neumanns Beitrag im vorliegenden Band verstehe ich als Explikation dieser doppelten Situation moderner Texte. Sie sind vom 'Rauschen der Medien' und von der ästhetischen Opposition zu diesem Rauschen gleichermaßen gekennzeichnet. C. F. Meyer hat offenbar die Reflexion auf diese moderne Dichotomie in seine Lyrik verlegt, während seine Erzählungen weitgehend medienkonform bleiben. Umgekehrt ist Fontanes Lyrik völlig konform. Die Dichotomie wird erst im erzählerischen Spätwerk sichtbar. Eine 'ausgewogene' Darstellung dieser Dichotomie müßte z. B. für *Effi Briest* der im 'Titel-Blatt' des 1. Kapitels aufgerufenen memoria-Struktur das psychologische Erinnerungsthema des Romans, repräsentiert z. B. in den entdeckten Briefen, gegenüberstehen.

²¹ Fr. Schlegel, "Gespräch über die Poesie", in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. E. Behler, 2. Band, Charakteristiken und Kritiken I, hg. H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 284–339; S. 335.

dem handelsüblichen Schema der "Urnovelle": "Die liegt fertig da wie der Urkranz; nichts fehlt als der Aufputz, der nunmehr freundschaftlich verabreicht wird. Bei Höchstbewilligung wird ein Verstoß gegen die Sittlichkeit eingeflochten. Das ist dann die große Orchidee, lila und gelb ..." (S. 321). Die Parodie ist zugleich Selbstbeschreibung eines Romans, der mit "Orchideen" aus dem romantischen Vorrat nicht geizt, der Undine-Figur Melusines oder der kindlichen Todesbotin Agnes. Die parodistische Novellenarabeske ist also zugleich Stechlin-Arabeske: die uralte Doppelung von Wirklichem und Wunderbarem im Roman, seine interne Wiederholung der Außengrenze des Erzählens, wird ins Zeitungsmäßige übersetzt. Die neue Doppelung, die dadurch entsteht, ist die von romantischer und journalistischer Arabeske, jede in sich schon eine komplexe Schichtung von Arrangements des Differenten.

'Romantisch' wie der 'Realismus' des *Stechlin* sich organisiert, zeigt sich auch sein *Titelblatt* in Gestalt des "Ersten Kapitels", eine recht direkte Adaption Rungescher Arabesken-Elemente. Runges Ursprungsstelle für die aufsteigenden Symmetriefiguren der Mittelbilder, die zugleich Übertrittsgrenze ist zwischen der Unterwelt und dem Sichtbaren, die Rungesche Arabeskenquelle erscheint als See, "rundum von alten Buchen eingefaßt, deren Zweige, von ihrer eignen Schwere nach unten gezogen, den See mit ihrer Spitze berühren". Das Übertreten ins Sichtbare, das Aufsteigen von 'bedeutenden' Bildern ist bekanntlich das Besondere an diesem See: "ein Wasserstrahl springt auf und sinkt wieder in die Tiefe ...", "wenn's aber draußen was Großes gibt, wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann brodelts hier nicht bloß und sprudelt und strudelt, dann steigt statt des Wasserstrahls ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein" (S. 7). Die Runge-Quelle ist Ausgangspunkt für den *Banderolentyp* der Arabeske: die Beschreibung folgt dem Weg von "See Stechlin" durch "Dorf Stechlin" zum "Schloß Stechlin". Am Schloß mit seiner rahmenden Hufeisenarchitektur wird das typische Rahmenornament der Arabesken wiederholt, die *zusammengesetzte* Vegetation: auf der Aloepflanze wächst der Wasserliersch. Mit diesem Rahmenmotiv bricht die Arabeskenproduktion zunächst ab, um im Text selbst Rahmenfunktion übernehmen zu können für das Mittelbild des Kapitels, das Porträt Dubslavs von Stechlin. Zum Rahmen im Text wird die abgebrochene Arabeske durch ihr symmetrisches Gegenstück im dritten Teil des Kapitels, nach Abschluß des Dubslav-Porträts. Noch einmal werden Topoi der Titelblatt-Arabesken zusammengedrängt. Dubslav sitzt an der Gartenlauben-Stelle zwischen Haus und Garten, wie Effi auf einer "mit weiß und schwarzen Fliesen gedeckte(n) Veranda", "ihm gegenüber ein Rundell, von dessen Mitte, *von Blumen eingefaßt*, eine kleine *Fontäne* plätscherte" (S. 15, Hervorh. G. v. G.). Die Fontäne ist nicht minder bedeutungsträchtig als der See. Wie sein Strahl aufsteigt, wenn Großes sich ankündigt, wird ihr Strahl versiegen, wenn der Tod sich anmeldet, Tod als Folge von "Hydropsie", 'aufsteigendes Wasser' in Gestalt von "Wassersucht": "Wenn ich so zwischen Hydropsie und Wassersucht die Wahl habe, bin ich immer für Hydropsie. Wassersucht hat so was kolossal Anschauliches" (S. 67). Diese Sorte kalauernder Wortverdoppelungen hatte sich die *Gartenlaube* auf ihrer Titelarabeske mit der Entsprechung Familienblatt-Rhabarberblatt geleistet, und nicht

anders ist die *Titelarabeske* des Ersten Kapitels zwischen *See Stechlin* und *Garten-Fontäne* konstruiert. Trug doch Heft 6 im 2. Band des Jahrgangs 1897 von *Über Land und Meer* statt aller Titelbilder die Überschrift: "*Stechlin*. Roman von Theodor Fontane."

Die Titelblatt-Paraphrasen der Ersten Kapitel unterstellen das Erzählte der doppelten Ordnung seiner Kontexte: Es folgt den literarischen Regeln der Roman-Arabeske unter den Strukturbedingungen der Presse-memoria, die in den Titelblatt-Arabesken thematisch sind. Diese doppelte Arabesken-Ordnung mit ihrer Übertragungsgrenze ist dabei nichts anderes als literarische Wiederholung der memoria-Struktur, ist Wiederholung einer im wiederholenden Arrangieren vollzogenen Wirklichkeitskonstitution. Die Presse-memoria kam durch Überlagerung von Re-arrangements zustande. Zwischen den Arrangements waren die Übertragungsgrenzen sichtbar als zusätzlich eingeführte Strukturrepertoires, die das Geordnete neu ordneten und die dadurch neue thematische Produktivität freisetzen. Ein Bild für solche Übertragungsgrenzen gab der mit allegorischen imagines besetzte Architekturbogen, durch den hindurch der Betrachter auf eine topische Landschaft schaute (Abb. 19). Fontane baut zu Beginn von *Irrungen, Wirrungen* eine solche Wahrnehmungsordnung auf. Er beschreibt eine "wie durch eine Kulisse versteckt(e)" Gärtnerei hinter dem kleinen Wohnhaus, deren Einzelheiten "sich freilich der Wahrnehmung (entzogen, G. v. G.), trotzdem die hart an der linken Ecke gelegene, von früh bis spät aufstehende Haustür einen Blick auf ein Stückchen Hofraum gestattete." Ein Architekturbogen, dessen allegorische imago versetzt worden ist zur Bekrönung des Verdeckten, "ein rot und grün gestrichenes Holztürmchen mit einem halb weggebrochenen Zifferblatt unter der Turmspitze (von Uhr selbst keine Rede)"²². Die zerbrochene Zeit über dem Torbogen – es ist das schönste Beispiel realistischer memoria-Architektur.

²² Theodor Fontane, "Irrungen, Wirrungen", in *Romane und Erzählungen in 8 Bänden*, Bd 5, bearbeitet von J. Jahn/P. Goldammer, Berlin ³1984, S. 6–171; S. 7.

IV G
E

CYNT
Die U
Ges
WOLF
In der
CARO
Forge
der

V G

WOLF
Mem
GERH
Mem
pro
GABR
Gedä
19

VI E

JÜRGE
Das
WOL
Mem
H
ALEX
Die

VII

STÉP
Eing
B