Günter Oesterle

Das ironisch witzige Widerspiel von Schriftbild und Bilderschrift im 19. Jahrhundert

I. Einstieg: Heinrich und Judith schauen in Gottfried Kellers *Der Grüne Heinrich* in einem Gasthausfenster auf eine alte, sie betreffende Inschrift

Gottfried Keller, einer der bedeutendsten Schriftsteller des poetischen Realismus, hat den Vorschlag seines Verlegers, eine Prachtausgabe der inzwischen berühmt gewordenen Novelle *Romeo und Julia* mit Illustrationen zu versehen, mit folgendem Argument strikt abgelehnt: »Ich fürchte, das große Lesepublikum werde zuletzt das selbständige innere Anschauen poetischer Gestaltung ganz verlernen und nicht mehr zu sehen imstande sein, wenn nicht ein Holzschnitt daneben gedruckt ist.«[1] Dieses Verdikt des aus der Schweiz stammenden Schriftstellers, die poetischen Innenbilder verfügten über eine eigene Evidenz, die die visuelle Wahrnehmung nicht erreiche, ja sogar schwäche, ist nicht neu. August Wilhelm Schlegel hat eine vergleichbare Überlegung schon um 1800 in seiner Abhandlung *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse* formuliert. Einzigartig und neu an Gottfried Kellers Reflexion über das Verhältnis poetischer Innen- und visueller Außenbilder dürfte hingegen sein, dass er nicht nur die poesiebeeinträchtigenden Nachteile des Siegeszugs des im 19. Jahrhundert allmächtig gewordenen Illustrationswesens beklagt, sondern nicht weniger die fatalen Folgen einer im Gegenzug gegen den offiziellen Bilderdienst sich herausbildenden Verinnerlichung des Wortes beobachtet, beschreibt und analysiert.[2] Er macht sogar den problematischen Kult des einsamen Wortes, das seine ihm eigene Sinnlichkeit, Materialität und Ikonizität vergisst und verdrängt, zum impliziten Thema seines Romans *Der grüne Heinrich*. Der

1 Gottfried Keller: Gesammelte Briefe, hrsg. von Carl Helbling, 4 Bde., Bern 1950–1954, Bd. 3.2, 315.

2 Vgl. die wegweisende Studie von Andreas Poltermann: Bilder und immer wieder Bilder. Mit dem einsamen Wort gegen den öffentlichen Bilderdienst: die unbebilderte Erzählprosa des poetischen Realismus, in: Regine Timm (Hrsg.): Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog der Herzog-August-Bibliothek, Bd. 54), Weinheim 1986, 29–44.

gleichnamige Protagonist des Romans, der sich zunächst als Maler versucht, um dann zum Poetenamt und autobiographischen Schreiber zu wechseln, scheitert in den verschiedenen Frauenbeziehungen. Offensichtlich ist er nicht in der Lage, diese Frauen in ihrer Einheit aus konkreter Sinnlichkeit und spiritueller Intimität wahrzunehmen. Er verwandelt sie flugs »in zarte Frauenbildchen«, um sie, wie es treffend heißt, »unverweilt in seinem Herzen aufstellen zu können«. Nachdem Heinrichs Flucht in eine derartige »objektlose Innerlichkeit« von einer Isolation zur anderen führt, trifft er gegen Ende des Romans in der zweiten Fassung eine der Jugendfreundinnen mit dem Namen Judith wieder. Anders als in der ersten Fassung des Romans, in welcher der »grüne Heinrich« mit »ausgeplünderter Seele«[3] schuldgeplagt stirbt, hat dieses Treffen kathartische Wirkung für den Protagonisten. Gleichwohl führt diese Befreiung nicht zu einer institutionalisierten Ehe. An die Stelle tritt ein verhalten zurückgenommenes Glück der beiden Liebenden. Symbol und Garant ist dafür ein Geschenk »das geschriebene Buch meiner Jugend« – als eine Erinnerung des »grünen Heinrich«.[4] Gottfried Keller gibt im Schlusskapitel seiner Zweitfassung des Romans dieser versöhnlicheren Schlusspassage eine historische Tiefenschärfung. Er parallelisiert und konfrontiert die zeitgemäße diffizile Balance aus Entsagung und Erfüllung im Buch der Erinnerung mit einer öffentlichkeitswirksamen frühneuzeitlichen Schriftbilddevise. Nach dem unverhofften Wiedersehen von Judith und Heinrich saßen sie, so wird im Schlusskapitel ausgeführt, »fröhlich und zufrieden [...] im Herrenstübchen des Gasthauses zum goldenen Stern« zusammen. Da stieß ihr Blick auf eine »in einem der Fenster« leuchtende »zweihundertjährige gemalte Scheibe mit den Wappen eines Ehepaares«. »Über den beiden Wappen stand die Inschrift: ›Andreas Mayer, Vogt und Wirt zum gülden Stern, und Emerentia Juditha Hollenbergerin sind ehelich verbunden am 1. Mai 1650.‹ Der Hintergrund, auf welchem die zwei Wappen standen, zeigte ein Gartenland mit einer Gesellschaft zechender Engelsfigürchen zwischen Rosenbüschen. Ein geschmücktes Paar, die Handschuhe in den Händen, sah den kleinen Trinkgesellen wohlgefällig zu.«[5] Dieses selbstbewusste und selbstgefällige impresenartige Schrift-Bild-Ensemble[6] erhält noch einen »Spruch« als

3 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Erste Fassung, hrsg. von Thomas Böning und Gerhard Kaiser, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1985, 895.
4 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Zweite Fassung. Leipzig o. J., 251.
5 Ebd., 248.
6 Carsten Peter Warncke: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder, Köln 2005, 33.

Unterschrift, der »quer über die Scheibe [...] auf einem breiten Bande« stand.[7] Seine beiden letzten Zeilen lauten: »Hoffnung senket ihren Grund / In das Herz, nicht in den Mund!«[8]

Den beiden Gasthausbesuchern war aus unterschiedlichen Gründen diese öffentlichkeitswirksame Devise fragwürdig oder zumindest interpretationswürdig. Uns gibt sie eine Steilvorlage für einen historisch dimensionierten Einstieg in die Frage der Schriftbildlichkeit nach 1800.

II. Svetlanas Alpers »Blick auf die Wörter« in der frühen Neuzeit und die Dominanzverschiebung einer von ihr skizzierten Konstellation um 1800

Der von Gottfried Keller mit Bedacht inszenierte Rückblick der beiden resignierten Liebenden, Judith und Heinrich, auf ihr Gegenbild in der frühen Neuzeit und die damals häufig gepflegte Form der eingelegten Inschrift kann als Einstieg dienen, das Thema Schrift im Bild in seiner historisch sich verändernden Dynamik zu betrachten und zu bedenken. Denn, wie Svetlana Alpers plausibel machen konnte, finden sich in der holländischen Malerei der frühen Neuzeit häufig Wörter und Texte auf Bildern, die nichts Erzählerisches, nichts Anekdotisches, nichts Bedeutungsvolles, nichts zur Introspektion Einladendes veranschaulichen, sondern allein Zeugnis ablegen und einen mnemotechnischen Verweis etwa auf einen Verstorbenen oder die Allgültigkeit eines Spruchs präsentieren wollen.[9] Und doch findet sich in der weitausgreifenden Darstellung von Svetlana Alpers auch schon der Hinweis, dass in der frühen Neuzeit, wenn auch noch vereinzelt auftauchend, etwa bei Rembrandt, diese mnemotechnische Praxis Wörter und Sprüche im Bild zu dokumentieren, auf selten verwendete hebräische Buchstaben reduziert und konzentriert wird: Damit einher geht eine neue Deutungsvorgabe. Die Verrätselung zeigt eine Tendenz an, die insbesondere in Rembrandts Darstellungsweise zunehmend eingesetzt wird. Die zentrale Bedeutung der Sprache im Bild wird dadurch verstärkt und intensiviert, dass die lesbaren Worte im Bild verschwinden und stattdessen indirekte Mittel zum Zuge kommen, etwa das Leuchten von Büchern.[10]

7 Keller, Zweite Fassung (Anm. 4), 248.
8 Ebd.
9 Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, Köln 1985, 287–367.
10 Ebd.

Diese von Svetlana Alpers im 17. Jahrhundert bemerkte, sich in Ansätzen herausbildende Tendenz, dass die ikonische Präsenz der Schrift durch ein nach Innen gekehrtes Leuchten ersetzt wird, steigert sich um 1800. Im Zuge einer Hermeneutik, die auf das Sinnverstehen ausgelegt ist, wird die Ikonizität der Schrift zum Mittel und Instrument degradiert. Dazu korrespondierend werden in der Frühromantik die erzählfreudigen Alltagsbilder von William Hogarth und Daniel Chodowiecki abgewertet. Die Frühromantik favorisiert im Gegenzug zum Genre die Umrisszeichnung, als geistiges und poetisches Inzitament für die produktive Einbildungskraft.[11] Die Frühromantik sprengt gleichsam das aus der bildenden Kunst der Schrift Nächste, den Umriss und die Linie heraus, um das gezeigte Wort umso sicherer aus dem Bildmedium zu verdammen. Ein Zitat von August Wilhelm Schlegel aus seinem programmatisch zu Beginn des zweiten Bandes der frühromantischen Zeitschrift *Athenäum* publizierten Essay mit dem Titel »Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse« kann diese Abwertung des Plastisch-Haptischen der bildenden Künste gut verdeutlichen. »Gerade das Bedeutendste kann oft in der äußeren Erscheinung am wenigsten mit Evidenz hervortreten. Der Roman ist bestimmt, die zarteren Geheimnisse des Lebens, die nie vollständig ausgesprochen« werden können, indirekt darzustellen.[12] Und doch gibt es auch in der romantischen Bewegung Gegenstimmen, die, zunächst noch in der Minorität, im Namen von Volkstümlichkeit und Popularität die Unverzichtbarkeit der auf Ikonizität und elementare Sinnlichkeit des Wortes beharrenden Einheit von Text und Bild behaupten und verteidigen. Clemens Brentano kann etwa hier als Vorreiter und Verteidiger der Materialität der Schrift genannt werden.[13] Diese innerromantische Differenz zwischen einer spirituellen Dominanz des Wortes bzw. des Umrisses über die erzählenden Bilder auf der einen Seite und der Insistenz auf der Plastizität und sinnlichen Konkretheit von Bild und Schriftbild im Namen einer populären Volkskunst auf der anderen Seite führte im Laufe des beginnenden 19. Jahrhunderts zu einer Dynamik und Austauschbewegung, die

11 Günter Oesterle: Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik, in: Gerhard Neumann, Günter Oesterle (Hrsg.): Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg 1999, 27–58.

12 August Wilhelm Schlegel: Ueber Zeichnungen zu Gedichten und Johann Flaxman's Umrisse, in: Athenaeum. Eine Zeitschrift, hrsg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Bd. 2, Zweites Stück, Berlin 1799, 193–246.

13 Vgl. etwa zur Vorreiterrolle Brentanos Bernhard Gajek: Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst, in: Wolfdietrich Rasch (Hrsg.): Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1970, 35–56.

mitten ins Zentrum der Fragestellung nach der zunehmenden Bedeutung der Schrift im Bild und einem Widerspiel von Bilderschrift und Schriftbild führt.

Derartige Beobachtungen zu divergierenden Tendenzen innerhalb der Romantik bleiben punktuell und ohne Zusammenhang, solange nicht vorab die sich verändernden Konstitutionsbedingungen im Verhältnis von Bild und Schrift um 1800 skizziert worden sind. Im Folgenden wird diesem Anspruch Rechnung getragen, in dem zwei der zehn Abschnitte die Neuausrichtung des Verhältnisses der Künste und Medien um 1800 eigens thematisieren. Es handelt sich um Abschnitt III über die Gleichwertigkeit der Künste und Medien und um Abschnitt VIII zum Siegeszug der Schrift-Bild-Beziehung im Komischen Feld.

III. Die Behauptung von Gleichwertigkeit und Einzigartigkeit der Künste und Medien um 1800 und ihre Folgen: Dynamisierung des Verhältnisses der Künste

Die erste Voraussetzung für eine Neuausrichtung des Verhältnisses der Künste und Medien zueinander bestand darin, dass jede und jedes von ihnen Eigenständigkeit und Gleichwertigkeit beanspruchen konnte. Keine Kunst und kein Medium sollte als zweitrangiger Dienstleister begriffen und missbraucht werden.[14] Illustration von Texten wurde infolgedessen genauso abgelehnt wie eine schlichte Beschreibung einer malerischen Vorgabe. Diese Autonomieerklärung jeder Kunst fördert das Verschwinden der Schrift aus den Bildern und die Delegierung an die Ränder. Die Stellung der Schrift an der Peripherie eröffnet zugleich Lizenzen für innovative Experimente.[15] Sie sollten in der späteren Romantik an Bedeutung zunehmen und sogar im Komischen Feld

14 Clemens Brentano, Philipp Otto Runge: Briefwechsel, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt a.M. 1994.

15 Philipp Otto Runge hat in seinem in der Hamburger Kunsthalle befindlichen frühromantischen Programmbild »Die Lehrstunde der Nachtigall« ein Beispiel für den innovativen Einsatz der Schrift im Bild und doch zugleich am Rande ausgeführt. In dem ovalen Binnenring der Rahmenarabeske ist nicht nur der Name des Malers und das Datum der Entstehung eingetragen, sondern auch Verse aus Friedrich Gottlieb Klopstocks »Lehrstunde der Nachtigall« in Frakturschrift. Vgl. Johannes Grave: Runges Poetologie der bildlichen Darstellung. Überlegungen zur »Lehrstunde der Nachtigall«, in: Markus Bertsch, Hubertus Gaßner u. Jenns Howoldt (Hrsg.): Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik (Ausst.-Kat. Hamburg 2010/11), München 2010, 159–167, Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, 79–82.

wieder das gesamte Bildfeld erobern. Die Aufmerksamkeit jeder Kunst und jeden Mediums auf die Eigenständigkeit und spezifische Einzigartigkeit leitete einen Paradigmenwechsel in der Verhältnisfindung der Künste und Medien, in ihrer Kooperation und gegenseitigen Grenzziehung ein. Da die Voraussetzung die Gleichwertigkeit war, entfiel jedwede Hierarchiedebatte nach der Art eines *paragone*.[16] An die Stelle einer noch in Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei* versuchten statisch gedachten Differenzsetzung der Künste trat eine Dynamik der Künste und Medien untereinander. Der Wettstreit der Künste und Medien erhielt eine gänzlich andere Funktion: Jede Kunst war gleichsam aufgefordert, ihre bisher von der Kunsttheorie und Kunstpraxis gesetzten Grenzen zu überschreiten, um das eigene Potenzial in der Anverwandlung der Fähigkeiten anderer Künste zu erweitern, immer unter der strengen Vorgabe bei diesem »Wildern« in anderen Medien und Künsten die ihr genuin zukommende Eigenheit und Einzigartigkeit auszutesten und zu legitimieren.

Dieser Grenztest, wie weit die Anverwandlung bisher fremder Fähigkeiten anderer Künste in die eigene möglich und zuträglich ist, eröffnete neuartige originelle Spielräume in der Kooperation der Künste und Medien. Denn der Aushandlungsprozess der eigenen Möglichkeiten und Grenzen war nicht auf die Künste begrenzt, sondern erfasste alle Medien. Beispielsweise lässt sich dies an dem dynamisch sich gestaltenden Austauschprozess zwischen Oralität und Schriftlichkeit plausibilisieren. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein waren Oralität und Schriftlichkeit weitgehend statisch abgegrenzt und bestimmt. Erst als Mitte des 18. Jahrhunderts, zur Sattelzeit, Literaten und Schreiber/innen (besonders Briefschreiber/innen) sich anschickten, die bislang der Oralität zugesprochenen Stärken wie Gestik, Improvisation, Situativität und Präsenz Stück für Stück dem Schriftlichen anzuverwandeln, sah sich die so geplünderte Oralität im Gegenzug gleichsam gezwungen, ihrerseits sich an den bislang der Schriftlichkeit vorbehaltenen Präzisierungsinstrumenten partizipierend zu beteiligen.

16 Vgl. Sabine Heiser, Christiane Holm (Hrsg.): Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen, Göttingen 2010.

IV. Die Ausdifferenzierung des Schriftlichen

Ein derartiger Abgrenzungs- und Austauschprozess fördert notwendigerweise die Selbstreflexivität der Künste und Medien um 1800. Ein Nebeneffekt dieser Reflexion ist die Ausdifferenzierung jeder Kunst und jedes Mediums in zahlreiche Untergattungen. Im Falle der Schrift führt dies zu einer Präzisierung und Pluralisierung von Schriftlichkeit. Neben der Handschrift wird das Potenzial des Kritzelns entdeckt. Die Aufmerksamkeit auf verschiedene Arten von Chiffren, z.B. Hieroglyphen wächst. Die um 1800 sich zuspitzende Kontroverse um Antiqua versus Fraktur erhöht die Sensibilität für die Differenzqualitäten im Bereich der Schriftdrucktypen. Fortan wird das Stichwort »Schrift im Bild« sofort die Gegenfrage provozieren, welche Art von Schrift denn gemeint sei: Handschrift oder Druckschrift, Kritzeln oder Hieroglyphe. Welche Bedeutung der spezifizierenden Frage nach Art und Form der Schrift im Feld intermedialer Kooperation zukommt, soll im Folgenden exemplarisch an der verschiedenen Vorgehensweise von zwei Zeichnern des 19. Jahrhunderts erörtert werden: zunächst an Adolph Menzels innovativem Umgang mit dem Potenzial der Fraktur, danach an Rudolph Töpffers genialer, methodisch durchdachter artistischer Vervollkommnung des Kritzelns. Als Vorspann zu Menzels virtuoser Verwendung der Fraktur bedarf es einer Zusammenfassung der rezeptionspsychologischen Aspekte der Antiqua-Frakturdebatte.

V. Die Antiqua-Frakturkontroverse im Blick auf eine wahrnehmungsphysiologisch fundierte und rezeptionspsychologisch relevante Drucktypenmodernisierung

Der Streit um den Vorzug oder Nachteil der Antiqua- oder Frakturdrucktype bzw. die Versuche, eine Synthese zwischen beiden Arten zu erreichen, befördern eine das Lese- und Rezeptionsverhalten reflektierende Beobachtung.[17] Selbst in diesen elementaren Reformen der Schreib- und Druckschrift wird das extravagante Postulat der Romantiker, einen neuen Leser und einen neuen Kunstbetrachter zu schaffen, reflektiert, erprobt und auf die Probe gestellt.

17 Susanne Wehde: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 69), Tübingen 2000.

Beobachtet man die Reformversuche, die um 1800 sich aus dem schon fast das gesamte Jahrhundert andauernden Antiqua-Frakturstreit ergaben, speziell unter einem rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt, kann man erstaunt feststellen, wie sehr hier neben technologischen[18], pädagogischen[19], nationalpatriotischen[20] und ästhetischen Aspekten wahrnehmungsphysiologische und kognitionstheoretische Argumente eine Rolle spielen. Als gesichert gilt inzwischen in der Forschung, dass in der Reformdebatte um eine moderne Druckschrift eine »hochreflexive Gestaltungsarbeit an der typographischen Zeichenkonfiguration«[21] am Werk ist. Der Vorwurf gegenüber der Fraktur lautet, sie sei bestimmt von eckiger Gotik und Schnörkelhaftigkeit.[22] Demgegenüber gelten die Antiqua-Lettern als klar, licht und hell. In ihrer reformierten »Didot«-Form schienen sie den modernsten Wahrnehmungstheorien etwa eines Frans Hemsterhuis angemessen: Ihre gerundeten Formen erlaubten es dem Auge, flüssig und schnell zu lesen. Es deutet sich an, was die neuesten Sprach- und Verstehenstheorien um 1800 einfordern, nämlich dass Materialität und Ikonizität des Wortzeichens möglichst zum Verschwinden gebracht werden muss, damit der Leser großräumig ausgreifend und flüssig lesen und verstehen kann.[23] Die von verschiedenen Seiten versuchte Reform der Frakturschrift machte dieser Entmaterialisierung des Sprachzeichens durch die Entgegensetzung von notwendigem Strukturzeichen und preiszugebendem Beiwerk Zugeständnisse. Sie verblieb aber bei einem wahrnehmungsphysiologisch fundierten Gegenargument, das über die häufig vorgebrachte Lesegewohnheit hinaus ging: Die deutschen reformierten Frakturtypen seien erstens dem »Sehorgan« »angenehmer als die lateinischen«, denn die »gebrochenen Charaktere der deutschen Lettern« seien erstens »nicht so ermüdend, wie das runde gradlinige der lateinischen Lettern«[24], zweitens erzeuge der Kontrast zwischen Klein- und Großschreibung eine größere Lebendigkeit«[25] und drittens sei die Nähe von Hand- und Frakturschrift als Erleichterung einzuschätzen.[26]

18 Ebd.
19 So legte der Buchhändler Johann Friedrich Unger beispielsweise die von ihm reformierten Frakturdrucktypen Schülern vor. Vgl. Frithjof Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland 1770–1800, Diss. München 1981, 175.
20 Wehde (Anm. 17), 238.
21 Ebd., 240.
22 Ebd., 245.
23 Ebd., 243.
24 Vgl. die Argumentationen, die im Neuen Teutschen Merkur 1793 vorgebracht werden. Vgl. Lühmann (Anm. 19), 219.
25 Ebd., 187.
26 Ebd., 45 f.

VI. Adolph Menzels virtuose Nutzung der Frakturtypen in seiner Initial- und Vignettenkunst: *Geschichte Friedrichs des Großen*

Die überraschende Pointe ist, dass die von den Lesehermeneutikern stark gemachten Vorteile der Antiqua und gleichzeitig vorgebrachten Nachteile der Fraktur sich aus der Perspektive der bildenden Kunst ins Gegenteil verkehren konnten. Die »Ruhepunkte«[27], die die Fraktur bot, waren für den Zeichner (und Holzstecher) spielraumfördernd. Die Nähe der Fraktur zur damals geläufigen Handschrift konnte er für geniale Einfälle nutzen. Die der Fraktur vorgeworfene Lesehemmung eröffnete bildkünstlerische Möglichkeiten, den Blick, statt ihn in den Text lesend zu vertiefen, auch visuell auf den Text zu richten.[28]

Ein hervorragendes Beispiel für den innovativen Einsatz des Frakturpotenzials stellt Adolph Menzels Kunst der Initiale und der kapiteleröffnenden Buchstabenvignetten dar.[29] Adolph Menzels in Holzstiche überführte Zeichnungen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* lassen sich als Demonstration von immer wieder überraschenden Einfällen bestaunen, die Lesewahrnehmung zu stören, um zum Innehalten zu verführen und sich auf die Suche zu machen, eine in der Bildvignette versteckte Initiale herauszufiltern.[30] Im Unterschied zum französischen Vorbild, Horace Vernets *Geschichte des Kaisers Napoleon*, in der die lateinische Antiqua-Versalie jeweils vereindeutigend vor die dahinter platzierte Szene gesetzt ist[31] (Abb. 1), spielt Menzel virtuos mit den von

27 Wehde (Anm. 17), 242.

28 Sabine Groß: Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks, in: Georg Christoph Tholen, Michael O. Scholl (Hrsg.): Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990, 231–246, hier: 234.

29 Vgl. die These von Wolf Stubbe: »Für ihn, den großen Zeichner, gehört zum Wesen des Grafischen dessen Verwandtschaft zu Schrift und Hieroglyphe.«, Wolf Stubbe: Illustrationen und Illustratoren, in: Ernst L. Hauswedell, Christian Voigt (Hrsg.): Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850, 2 Bde., Passau 1977, Bd. 1, 137. Zu Menzels innovatorischer Gestaltung der Schrift vgl. Christina Grummt: Adolph Menzel zwischen Kunst und Konvention. Die Allegorie in der Adressenkunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 2001, 196 f., 199, Anm. 96.

30 Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler gezeichnet von Adolph Menzel, 2. Druck der ersten Ausgabe, Leipzig 1842. Im Folgenden werden die Bildzitate aus diesem Band unter der Sigle Menzel 1842 direkt im Text nachgewiesen.

31 Geschichte des Kaisers Napoleon von P.M. Laurent. Illustriert von Horaz Vernet, Leipzig 1840. Zur intensiven Auseinandersetzung Adolph Menzels mit der französischen Kunst des Holzstichs vgl. seine Briefe vom 23. April 1839 und 31. Mai 1839. Françoise Forster-Hahn: Adolph Menzel's »Daguerreotypical« Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History, in: The Art Bulletin 59 (1977), 242–261. Dorothee Entrup zitiert in einem Abschnitt über die »Initialen« in Adolph

Abb. 1: Geschichte des Kaisers Napoleon von P. M. Laurent. Illustration von Horaz Vernet. Leipzig 1839, 39.

der Frakturtype gegebenen Möglichkeiten des Verhüllens und Enthüllens von Schriftbild und Sinnbild, von ›buchstäblicher‹ mimesisnaher Aussage und allegorischer Anspielung.[32]

Menzels Geschichte Friedrichs des Großen aus einem Manuskript des Verlegers Lorck folgenden einschlägigen Vergleich von Menzels Vorteil in der Verwendung der Fraktur gegenüber Vernets Verwendung der Antiquadrucktype: »Doch müssen wir bei dieser Gelegenheit einen Vorteil erwähnen, den wiederum Menzel (Vernet gegenüber) voraus hatte: die gothische (altdeutsche Schrift der Kapitel-Anfangs-Buchstaben mit ihren runden, ovalen und geschlängelten Zügen, die sich für sinnige, künstlerische Umbildung zu Bildchen, wie sie in Prachtausgaben üblich sind, vortrefflich eignen, während die hauptsächlich aus Lang-Quer- und Schrägbalken gebildeten lateinischen (antiqua) Versalien sich nicht gut für Umwandlung ins Bildliche benutzen lassen. Hieran strandete Vernet...«, Dorothee Entrup: Adolph Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen«: ein Beitrag zur stilistischen und historischen Bewertung der Kunst des jungen Menzel, Weimar 1995, 159 f.

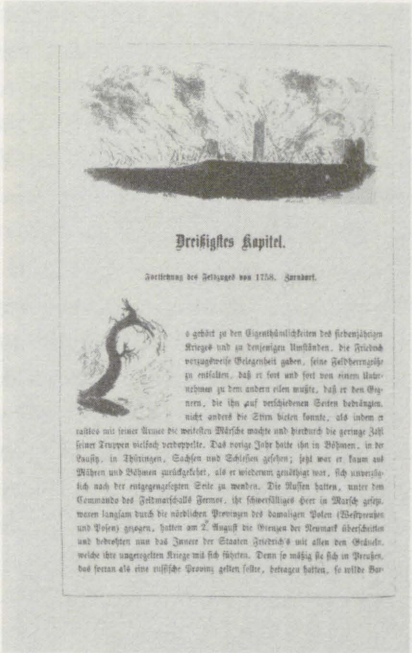
32 Franz Kugler, der Textschreiber der Geschichte Friedrichs des Großen, hat weitsichtig die Chance Menzels, das französische Pendant zur Geschichte Napoleons zu übertreffen, prognostiziert : Menzel würde »hier viel Geistreicheres, viel mehr Poetisches liefern können, als die Franzosen und selbst H. Vernet [...] geliefert haben, bei denen der große Buchstab mit den umgebenden Dingen nur ziemlich ungeschult und ohne allen arabeskenhaften Sinn in Verbindung gebracht ist.«, Brief Franz Kuglers an den Verleger Johann Jakob Weber, Februar 1839, zit. nach: Franz Kugler: Briefe über die Geschichte Friedrichs des Großen, in: Die neue Rundschau 1911, Bd. 2, 1726. Vgl. die Beobachtung von Claude Keisch: »Alles zeichnen« und kein Ende. Blicke nach außen und Blicke nach innen in Adolph Menzels Zeichenwerk, in: Iris Lauterbach, Margaret Stuffmann (Hrsg.): Aspekte deutscher Zeichenkunst, München 2006, 149–160, hier: 154.

Achtzehntes Kapitel.

Ausbruch des zweiten schlesischen Krieges. Feldzug des Jahres 1744.

Schon hatten die französischen Armeen den Doppelfeldzug begonnen. Die Nordarmee, bei der sich König Ludwig XV. selbst befand, war in die österreichischen Niederlande eingerückt und hatte in kurzer Zeit glückliche Fortschritte gemacht. Die zweite Armee am Oberrhein aber war nicht so glücklich. Ihr Band an der Spitze der österreichischen Hauptmacht ein einfichtsvoller Feldherr, Graf Traun, gegenüber. Traun war in das Elsaß eingedrungen, seine Truppen streiften bereits nach Bethingen, und es ward nöthig, die französische Nordarmee zu schwächen, um im Süden nicht wesentliche Verluste zu erleiden. Hierdurch ward Friedrich genöthigt, seine Unternehmung auf Böhmen schleunigst ins Werk zu richten, als es seine Absicht gewesen war.

Das preußische Heer machte sich marschfertig, um in drei Colonnen in Böhmen einzurücken; zwei von diesen sollten durch Sachsen, die dritte durch Schlesien gehen, während zwei Armeecorps zum Schutze der Mark Brandenburg und Oberschlesien



Dreißigstes Kapitel.

Fortsetzung des Feldzuges von 1758. Zorndorf.

Es gehört zu den Eigenthümlichkeiten des siebenjährigen Krieges und zu denjenigen Umständen, die Friedrich vorzugsweise Gelegenheit gaben, seine Feldherrngröße zu entfalten, daß er fort und fort von einem Unternehmen zu dem andern eilen mußte, daß er den Gegnern, die ihn auf verschiedenen Seiten bedrängten, nicht anders die Stirn bieten konnte, als indem er rastlos mit seiner Armee die weitesten Märsche machte und hierdurch die geringe Zahl seiner Truppen vielfach verdoppelte. Das vorige Jahr hatte ihn in Böhmen, in der Lausitz, in Thüringen, Sachsen und Schlesien gesehen; jetzt war er kaum aus Mähren und Böhmen zurückgekehrt, als er wiederum genöthigt war, sich unverzüglich nach der entgegengesetzten Seite zu wenden. Die Russen hatten, unter dem Commando des Feldmarschalls Fermor, ihr schwerfälliges Heer in Marsch gesetzt, waren langsam durch die nördlichen Provinzen des damaligen Polen (Westpreußen und Posen) gezogen, hatten am 7. August die Grenzen der Neumark überschritten und bedrohten nun das Innere der Staaten Friedrich's mit allen den Gräueln, welche ihre ungezügelten Kriege mit sich führten. Denn so mäßig sie sich in Preußen, das sonst als eine russische Provinz gelten sollte, betragen hatten, so wilde Bar-

Abb. 2: Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolphe Menzel, Leipzig 1842, 208.

Abb. 3: Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolphe Menzel, Leipzig 1842, 380.

Einige Beispiele können dieses Verstrickungsspiel verdeutlichen. Im 18. Kapitel mit dem Titel »Ausbruch des zweiten schlesischen Krieges« wird der Blick zunächst auf zwei Varianten von Flucht gelenkt, Viehaustrieb und Auszug der Bewohner aus dem Hause. Erst der Wechselblick zwischen dieser vorgelagerten Bildvignette und dem im Folgenden einsetzenden amputierten Schrifttext (»chon hatten«) lässt das suchende Auge die Initiale S als verstärkter Kontur der Außenlinie des verlassenen Hauses entdecken (Abb. 2).

Die Eröffnungsvignette des 30. Kapitels mit der Titelüberschrift »Fortsetzung des Feldzugs von 1758 Zorndorf« nimmt die anekdotisch-narrativen Möglichkeiten zurück (im Hintergrund sind reitende Soldaten zu erahnen), um in markierter Druckschwärze den Umriss eines knorrigen verstümmelten Baumstammes sinnbildlich vorzuführen (Abb. 3).

Die Aufmerksamkeit wird auf diese Weise stärker auf die visuelle Gestalt der Zerstörung als auf die versteckte Initiale E gelenkt. Zugleich ist dies ein treffendes Beispiel für Menzels Nutzung der Möglichkeiten der »gebrochenen

Achtunddreißigstes Kapitel.

Wiederherstellung der heimischen Verhältnisse im Frieden.

riedrich hatte während des ganzen Krieges — und in den letzten Jahren mit nicht geringerem Eifer als in den ersten — dafür gesorgt, daß jederzeit die Mittel zur Bestreitung der Kriegsbedürfnisse, wenigstens auf den Zeitraum eines Jahres, vorräthig seien. Dies war einer der wichtigsten Umstände, die es möglich machten, daß er mit seiner kleinen Macht so lange Zeit hindurch den höchst überlegenen Feinden widerstehen konnte. Auf gleiche Weise hatte er auch am Schluß des Jahres 1762, um auf alle Fälle nicht ungerüstet dazustehen, die nöthigen Summen zusammengebracht; und als nun der Friede eintrat, so konnte er diese Schätze alsbald mit rüstiger Hand auf die Pflege all der Wunden verwenden, welche der Krieg seinem

Abb. 4: Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolphe Menzel, Leipzig 1842, 517.

Fraktur«, Sinnbild, Initiale und graphisches Gesamtbild zu einem komplexen Bild-Text-Arrangement zu verbinden.

Solche Verfremdungseffekte versteckter Initialen in der abgebildeten Natur werden nämlich noch gesteigert durch die Bildkorrespondenz einer über der Kapitel- und Titelangabe platzierten Illustration und der dazu passenden Initiale. Die Themenvorgabe des 38. Kapitels »Wiederherstellung der heimischen Verhältnisse im Frieden« (Abb. 4) zeigt oben auf der Seite einen pflügenden Bauern, um dieses Motiv in der Initiale unten aufzugreifen, in dem der Frontbuchstabe Friedrichs des Großen F als Figurenspalt in der Ackerkrume Gestalt annimmt. Durch eine derart virtuos angelegte »flächensyntaktische«[33] Bilder- und Druckbildanordnung entsteht ein »Totaleindruck«. Einer der bekanntesten Pädagogen seiner Zeit, Friedrich Gedicke, hat in der erwähnten Antiqua-Frakturdebatte den aus der Landschaftsmalerei geläufigen Begriff »Totaleindruck«[34] auf den Gesamteindruck eines bedruckten Blattes übertragen.[35] Dieser Begriff ist geeignet, die Choreographie von verschiedenen Textsorten und Bildarten auf einem Buchblatt bzw. – noch komplexer – auf den durch ein aufgeschlagenes Buch ermöglichten Blick auf ein Doppelblatt zu beschreiben.[36] Dabei lässt sich im Falle von Kuglers/Menzels *Geschichte Friedrichs des Großen* die fünf-

33 Wehde (Anm. 17), 85.

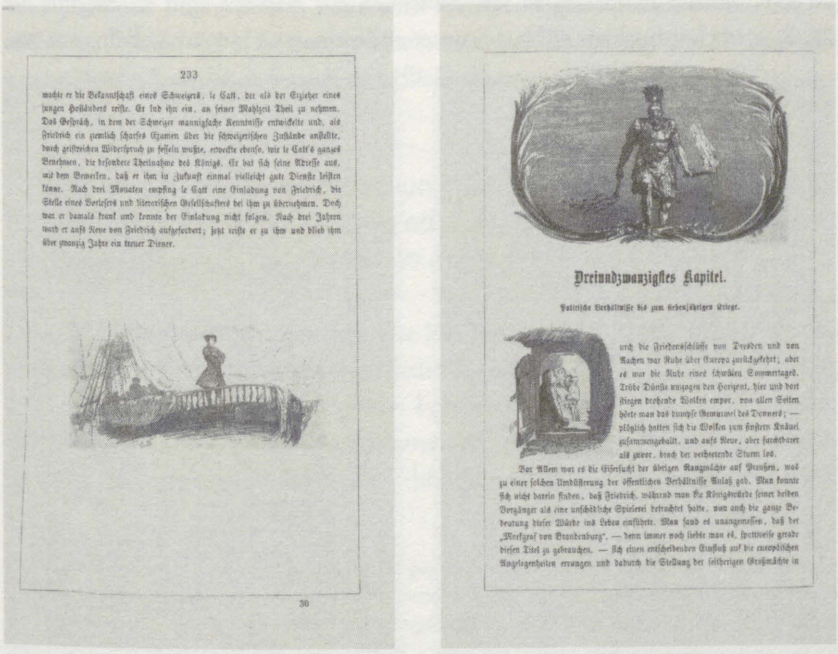
34 Gerhard Hard: Der »Totalcharakter der Landschaft«. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt, in: Gerhard Engelmann, Gerhard Hard, Herbert Wilhelmy: Alexander von Humboldt. Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt (Erdkundliches Wissen, Bd. 23), Wiesbaden 1970, 49–73, hier: 51.

35 Vgl. Lühmann (Anm. 19), 188.

36 Vgl. Günter Oesterle: Dialogizität und Paragone zwischen verschrifteter und bebilderter Geschichtsdarstellung: Franz Kugler / Adolph Menzel: Geschichte Friedrichs des Großen, in: Fabio Crivellari u.a. (Hrsg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive (Historische Kulturwissenschaft, Bd. 4), Konstanz 2004, 263–295, hier: 281.

teilige Bild-Text-Korrespondenz, die supraportartige Eingangsvignette, die fettgedruckte Kapitelangabe, die kursiv gedruckte Themenangabe, die Initialgestaltung und der Text des neuen Abschnitts gut unterscheiden.

Das aufgeschlagene Buch zur Geschichte Friedrichs des Großen bietet mit seinem Angebot des Abschlusses eines Kapitels links und dem Neueinsatz des nächsten Kapitels rechts eine Vielzahl von Schrift-Bild-Möglichkeiten in unterschiedlicher Druckstärke, zumal im Falle von Franz Kuglers und Adolph Menzels 1840 geschriebenem und gezeichnetem Buch zum ersten Mal in Deutschland ein xylographisches Druckverfahren angewendet wurde, das bedingt durch den in einem Akt vorgenommenen Druck von Bild und Text ein punktgenaues Arrangement des Bildes »zwischen Schrift berechnet«[37] möglich macht. Zwei Beispiele mögen genügen, um die raffinierte Choreographie auf einem Doppelblatt zwischen Schrift und Bild in verschiedenen Druckschattierungen plausibel zu machen. Der Blick des lesehungrigen Betrachters, der gerade noch in der Schlussvignette des 22. Kapitels (284/285) (Abb. 5) die Inszenierung einer kollektiv-



233

mochte er die Bekanntschaft eines Schweizers, le Catt, der als der Erzieher eines jungen Prinzen treffe. Er lud ihn ein, an seiner Mahlzeit Theil zu nehmen. Das Gespräch, in dem der Schweizer mannigfache Kenntnisse entwickelte und, als Friedrich ein gewisses scharfes Urtheil über die schweizerischen Zustände äußerte, durch geistreichen Widerspruch zu fesseln wußte, entwickelte ebenso, wie le Catt's ganzes Benehmen, die besondere Theilnahme des Königs. Er bat sich seine Adresse aus, mit dem Versprechen, daß er ihm in Zukunft einmal vielleicht gute Dienste leisten könne. Nach drei Monaten empfing le Catt eine Einladung von Friedrich, die Stelle eines Vorlesers und literarischen Gesellschafters bei ihm zu übernehmen. Doch war er damals krank und konnte der Einladung nicht folgen. Nach drei Jahren wurde er aufs Neue von Friedrich aufgefordert; jetzt reiste er zu ihm und blieb ihm über zwanzig Jahre ein treuer Diener.

30

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Politische Verhältnisse bis zum siebenjährigen Kriege.

Durch die Friedensschlüsse von Dresden und von Aachen war Ruhe über Europa zurückgekehrt; aber es war die Ruhe eines schwülen Sommertages. Trübe Dünste umzogen den Horizont, hier und dort flogen drohende Wolken empor, von allen Seiten hörte man das dumpfe Grollen des Donners; — plötzlich hatten sich die Wolken zum furchtbaren Gewitter zusammengeballt, und aufs Neue, aber furchtbarer als zuvor, brach der verheerende Sturm los.

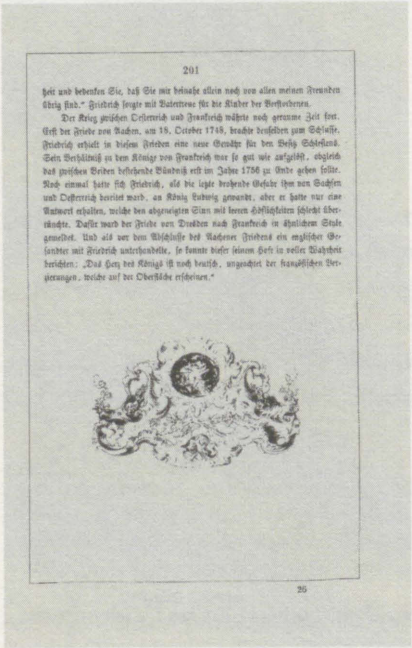
Vor Allem war es die Eifersucht der übrigen Kaiserlichen auf Preußen, was zu einer solchen Umwälzung der öffentlichen Verhältnisse Anlaß gab. Man konnte sich nicht darein finden, daß Friedrich, während man Sie Königswürde seiner beiden Vorgänger als eine unschädliche Spielerei betrachtet hatte, nun auch die ganze Bedeutung dieser Würde ins Leben einführte. Man fand es unangemessen, daß der „Markgraf von Brandenburg", — denn immer noch sieht man es, sprichwörtlich gerade diesen Titel zu gebrauchen, — sich einen entscheidenden Einfluß auf die europäischen Angelegenheiten erwangen und dadurch die Stellung der seitherigen Großmächte in

Abb. 5: Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolphe Menzel, Leipzig 1842, 284.

37 Ebd., 283.

symbolisch aufgeladenen Regierungsfähigkeit dargeboten bekam (Friedrich der Große als weitblickender Kapitän eines Staatsschiffs), wird auf der rechten Seite zunächst gefesselt von dem auffälligen Kontrast zwischen dem Sinnbild der Titelvignette in einer Kartusche (eine Furie des Krieges mit Peitsche und Fackel darstellend) und dem intimen Einblick in das Interieur einer betenden Familie zu Beginn des Textabschnittes. Dieser irritierende Bildkontrast wird durch den Blick auf den Untertitel des 23. Kapitels (»Politische Verhältnisse bis zum siebenjährigen Kriege«, 285) zwar nicht aufgeklärt, aber in eine bestimmte Richtung gelenkt, nämlich die Ahnung, dass es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Umschreibung einer prekären Vorkriegszeit handelt, einer Bedrohung, die auch nicht durch ein Gebet aufgehalten werden kann. Erst jetzt nach diesem Hin- und Herspringen zwischen Titelvignette, Untertitel und Interieurbild sieht sich der/die zur Lektüre entschlossene Leser/in aufgefordert, die in dem Architektur- und Fensterausschnitt versteckte Initiale D herauszufiltern.

Einer ähnlich komplexen Bildtextkonstellation sieht sich der/die Leser/in bzw. der/die Betrachter/in am Ende des 20. Kapitels und zu Beginn des 21. Kapitels konfrontiert (Abb. 6), unter anderem, weil hier zusätzlich noch ver-

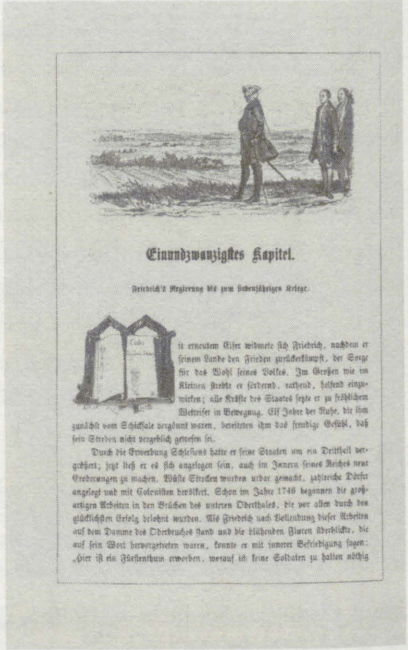


201

heit und behalten Sie, daß Sie mir beinahe allein noch von allen meinen Freunden übrig sind." Friedrich sorgte mit Vaterliebe für die Kinder der Verstorbenen.

Der Krieg zwischen Oesterreich und Frankreich währte noch geraume Zeit fort. Erst der Friede von Aachen, am 18. October 1748, brachte denselben zum Schlusse. Friedrich erhielt in diesem Frieden eine neue Gewähr für den Besitz Schlesiens. Sein Verhältniß zu dem Könige von Frankreich war so gut wie aufgelöst, obgleich das zwischen Beiden bestehende Bündniß erst im Jahre 1756 zu Ende gehen sollte. Noch einmal hatte sich Friedrich, als die letzte drohende Gefahr ihm von Sachsen und Oesterreich bereitet ward, an König Ludwig gewandt, aber er hatte nur eine Antwort erhalten, welche den abgeneigten Sinn mit leeren Höflichkeiten schlecht überräuchte. Dafür ward der Friede von Dresden nach Frankreich in ähnlichem Style gemeldet. Und als vor dem Abschlusse des Aachener Friedens ein englischer Gesandter mit Friedrich unterhandelte, so konnte dieser seinem Herr in voller Wahrheit berichten: „Das Herz des Königs ist noch deutsch, ungeachtet der französischen Verzierungen, welche auf der Oberfläche erscheinen."

26



Einundzwanzigstes Kapitel.

Friedrich's Regierung bis zum siebenjährigen Kriege.

Mit erneutem Eifer widmete sich Friedrich, nachdem er seinem Lande den Frieden geschenkt hatte, der Sorge für das Wohl seines Volkes. Im Großen wie im Kleinen strebte er fördernd, rathend, helfend einzuwirken; alle Kräfte des Staates setzte er zu sittlichem Wetteifer in Bewegung. Elf Jahre der Ruhe, die ihm zunächst vom Schicksale verglichnt waren, bereiteten ihm das freudige Gefühl, daß sein Streben nicht vergeblich gewesen sei.

Durch die Erwerbung Schlesiens hatte er seine Staaten um ein Drittheil vergrößert; jetzt ließ es sich angelegen sein, auch im Innern seines Reiches neue Eroberungen zu machen. Wüste Strecken wurden urbar gemacht, zahlreiche Dörfer angelegt und mit Colonisten bevölkert. Schon im Jahre 1749 begannen die großartigen Arbeiten in den Brüchen des unteren Oderthales, die vor allen durch den glücklichsten Erfolg belohnt wurden. Als Friedrich nach Vollendung dieser Arbeiten auf dem Damme des Oderbruches stand und die blühenden Fluren überblickte, die auf sein Wort hervorgetrieben waren, konnte er mit innerer Befriedigung sagen: „Hier ist ein Fürstenthum erworben, worauf ich keine Soldaten zu halten nöthig

Abb. 6: Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolphe Menzel, Leipzig 1842, 284 f.

schiedene Stilarten und Manieren ins Spiel gebracht werden. Die auf der linken Seite des Doppelblattes platzierte Schlussvignette stellt eine textnahe sinnbildliche Visualisierung des Schlusssatzes des 20. Kapitels dar (»Das Herz des Königs ist noch deutsch, ungeachtet der französischen Verzierungen, welche auf der Oberfläche erscheinen«, 244). Als Bildbeschreibung lässt sich festhalten: Eine extravagante mit leichtfüßigen frivolen Luftgeistern und Schmetterlingen bestückte Rokoko-Kartusche wird überstrahlt von einem leuchtenden Diamanten. Einen anderen Kontrast als den zwischen französischer Politesse und deutschem Herzen bietet der Doppelblick auf der rechten Seite, dem Beginn des 21. Kapitels mit dem Titel »Friedrichs Regierung bis zum siebenjährigen Kriege« (245). Während die Titelvignette oben auf dem Blatt die militärische Wachsamkeit des preußischen Königs in Form eines *coup d'œil*-Blicks demonstriert,[38], zeigt die Vignette zum Textbeginn mit dem in lateinischer Antiqua-Aufschrift kenntlich gemachten »Codex Friedericianus« dessen juristische Reformtätigkeit. Erst jetzt mit Beginn der Lektüre wird die Buchstabenarchitektur der Initiale, ein gotisierend gestalteter Buchhalter in Form eines spitzgiebeligen Frakturbuchstabens M, erkennbar.[39] Und »M it erneutem Eifer ...«, so der Textanfang des 21. Kapitels, macht die/der Leser/in sich nach den Blickpausen an die Lektüre.

VII. Rodolphe Töpffers Entdeckung der Ellipse und Konturlücke in seinen bravourösen Bildskizzen oder das paragonale Spiel mit dem Lesetempo der Schrift

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Neujustierung der Medien und Künste um 1800, die die Gleichwertigkeit jeder Kunst und jeden Mediums betont, erstreckte sich bis in die elementaren Formen der Schriftarten. Die zu dieser Zeit heftig geführte Drucktypendebatte, die mit einer Leserreform verbunden war, hatte als Nebeneffekt eine Erhöhung der »Topossensibilität«[40] für die

38 Vgl. Günter Oesterle: Coup d'œil und point de vue. Korrespondenz und Kontrast des Feldherrn- und Soldatenblicks im stehenden Heer des Absolutismus, in: Kenneth S. Calhoon u.a. (Hrsg.): »Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht«. Über den Blick in der Literatur, Berlin 2010, 146–158.

39 Die historisch motivierte Wiederentdeckung der Randleistenkunst des Spätmittelalters und der Renaissance hat Menzels virtuose Reaktualisierung des ikonischen Potenzials der Initiale möglich gemacht. Vgl. Robert Massin: La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours, Paris 1970, vgl. Sabine Gross: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß, Darmstadt 1994, 54.

40 Vgl. Wehde (Anm. 17).

unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten der Schriftarten gerade auch in den bildenden Künsten. Aus dieser wahrnehmungsphysiologischen und rezeptionsästhetischen Diskussion konnten kreative Zeichner verschiedene, ja sogar anscheinend diametral entgegengesetzte Folgerungen für ihre Kunst ziehen. Adolph Menzel nutzt bei seiner akrobatisch zu nennenden Vignetten- und Initialkunst die gebotenen Möglichkeiten der Frakturdruckertype, um den Blick aus dem Text auf den Text zu lenken. Rudolph Töpffer hingegen konzentriert seine zeichnerische Innovation darauf, das Lesetempo der Schrift an Schnelligkeit, Flüssigkeit und Deutlichkeit zu übertreffen. Töpffer macht sich die Assoziationsenergie und Abstraktionskraft der Kinderkritzelzeichnungen zu eigen, um sie im Verbund mit dem reduzierten, treffsicheren Karikaturstrich und dem kalkulierten Einsatz von Seriensequenzen zur Meisterschaft zu entwickeln.[41]

Galt um 1800 die Übertragung des arabesken bildkünstlerischen Verfahrens in die Literaturtheorie und Narratologie als Ausweis kühnster Konzepte, so ist es in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts umgekehrt. Verfahren der Literatur und Schrift, ihre narrative Digression und Darstellung der Gleichzeitigkeit in der Ungleichzeitigkeit werden in eine gänzlich eigenständige zeichnerische Skizzenkunst übertragen. Der Meister dieser karikaturesken »spritzigen Skizzen« ist der Genfer Rodolphe Töpffer.[42] Er nennt seine improvisierende zugleich virtuos kritzelnde Schnellcharakteristik ein »autographisches Vorgehen«[43], das nicht Dinge penibel korrekt und mit Wissen ausgestattet[44] abzeichnet, sondern spontan abstrahierend, auf »Konturlücke«[45] und gezielte Inkorrektheit setzend, erfindet. Aus der virtuos beherrschten Verknappung des Striches, aus der Nutzung »enormer Ellipsen in Beiwerk und Details«[46] unter dem Schein naiven arabesken Kritzelns zaubert er die in Gesten sich verratende Charakteristik seiner Personen und Szenen hin. Töpffer betont nachdrücklich, diese Vorgehensweise habe er der geschriebenen und gesprochenen Sprache abgeschaut. Die graphisch ausgeführte Ver-

41 Vgl. zum Zusammenhang von Kinderzeichnung und Karikatur: Ernst H. Gombrich: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, New York 1960, 284 f.

42 Rodolphe Töpffer: Essay zur Physiognomonie (Essai de physiognomonie), übers. von Wolfgang und Dorothea Drost, mit einem Nachwort von Wolfgang Drost und Karl Riha, Siegen 1982.

43 Ebd., 131.

44 Ebd., 21.

45 Ebd., 17.

46 Ebd., 21.

kürzung und Reduktion, die eine »monströse Kontinuität«[47] ermöglichende Schnitttechnik und die serielle Sequenz gleichen sich, so Töpffers Selbstaussage, der »Geschwindigkeit einer geschriebenen oder gesprochenen Hyperbel«[48] an. Töpffers Kunst zielt auf die höchstmögliche szenische Präsenz und Performanz durch die virtuose Verbindung von zeichnerischen Graphem und Wortzeichen. Er selbst gibt selbstreflexiv über diese Verfahrensoptimierung durch schriftliche und zeichnerische Performanz in einem theoretischen Essay Auskunft. Einen windigen Weinhändler besuchen einige seiner politischen, sich fortschrittlich fühlenden Freunde, »die ihm helfen Bankrott zu machen«.[49] Sie beginnen zu trinken und bei jedem gefüllten Glas einen Toast auszurufen: zunächst auf die *Liberté*, dann die *Egalité*, dann die *Fraternité*, dann die *Vertu*, schließlich zum fünften Mal einen Toast auf den damals aktuellen Polenfreiheitskampf; Anlass um im sechsten und den folgenden fünf Toasts anzustoßen, erstens auf »à la haine des Tyrans« (Hass den Tyrannen), zweitens, schon schwer und nur verkürzt lesbar auf »de Metternich«; die letzten drei sind aus guten Gründen zunehmend nicht mehr entzifferbar (sie galten aller Wahrscheinlichkeit dem französischen, dem preußischen König und dem russischen Kaiser). Die künstlerische Hausaufgabe lautet nun: Wie kann die Sukzession der zehn Toastrufe aufs Kürzeste, mit Lessings Worten seiner »*Laokoon*-Studie« formuliert, in einem »prägnanten Augenblick« dargestellt werden? Antwort: Die Handlung wird, statt auf zehn ausgeführte Szenen, nur auf eine und neun Streifen mit einer zunächst mehrhändigen Toastgeste, schließlich ab dem Polentoast auf eine einzige Prost-Chiffre reduziert und konzentriert (Abb. 7).

Dabei wird bei der sich steigernden Reduktionsarbeit gezielt die gewohnte Leserichtung verschoben. Um die der *Liberté* folgenden Toastausrufe entziffern zu können, muss der/die Betrachter/in bzw. Leser/in das Blatt oder den Kopf verdrehen. Mit dieser auf das Wesentliche reduzierten Schnitt- und Montagetechnik werden gleich mehrere Effekte erzielt. Auf der einen Seite greift der Zeichner auf einen im 18. Jahrhundert favorisierten »prägnanten Augenblick« zurück, um in parodistischer Absicht eine mit einem Blick überschaubare Toastszene in neunfach variierter Wiederholung komprimiert sichtbar zu machen. Auf der anderen Seite nutzt der Zeichner die zeitlich gestreckte Dramatik der Sequenz, um die verschrifteten Toastausrufe Schritt für Schritt entsprechend

47 Ebd., 22.
48 Ebd., 23.
49 Ebd.

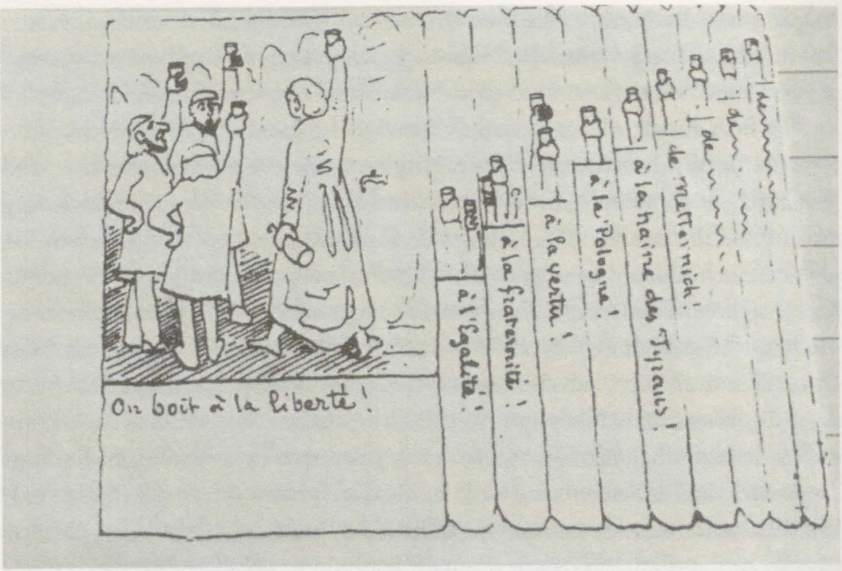


Abb. 7: Rodolphe Töpffer: Essai de physiognomonie, Genf 1845, 9.

ihrer Brisanz unleserlich werden zu lassen, um sie wiederum der ergänzenden Einbildungskraft zur Komplettierung anzubieten. Der konservativ ausgerichtete Rodolphe Töpffer stellt, angestachelt durch seine zeichnerische Virtuosität, das Modell einer Leerstellenstrategie vor: ein intermediales Modell vormärzlicher Zensurumgehung. Töpffers witziges Widerspiel von Bildsequenz und Schriftbildfolge endet im Leeren und eben deshalb in einer politisch aktuellen komischen Pointe.

Die vorgeführten unterschiedlichen Ansätze von Menzel und Töpffer, Schrift und Bild in eine dynamische Beziehung zu bringen – Menzel nutzt die durch die Fraktur vorgegebenen Möglichkeiten der Verlangsamung der Lesewahrnehmung, Töpffer versucht mit seinem Bilderalbum das Lesetempo zu überbieten – haben etwas gemeinsames: Beide Zeichner loten die Affinität und Differenz von Skizze und Schrift (als Druck und als Schriftzug) aus. Die Kritik des akademisch ausgerichteten Künstlers Johann Gottfried Schadow an Menzels ebenso eigenwilligen wie neuartigen Zeichnungen zu Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* liest sich überraschender Weise wie eine Charakteristik der zeichnerischen Skizzen Töpffers. Die »Griffonagen und Kritzeleien« sowie

die »fantastisch arabesken Windungen« erinnern den Kunstkritiker Schadow an ein »entreprisenartiges Pfennigmagazin«, für das kennzeichnend sei, dass der »Ungeduld [...] die Leichtfertigkeit willkommen« ist.[50]

VIII. Bildbeziehungen im komischen Feld und die Wiederkehr der Ikonizität der Schriftzeichen

Die Beobachtung, dass um 1800 eine Lesereform die Ikonizität und Materialität der Wortzeichen zurückdrängte zugunsten einer schnellen verstehenden Rezipierbarkeit der semantischen Aussage, führte im Verbund mit dem Autonomiepostulat jeder Kunst und jeden Mediums um 1800 tendenziell zu einem Rückzug der Schrift aus der Mitte der Bilder. Allein noch an den Rändern und in den Parerga konnte die Schrift im Bild sich entfalten.[51] Gleichwohl hat das Schrift-Bild-Spiel an diesen peripheren Orten, sei es als Vignette oder im Bilderalbum, eine derart virtuose Innovation entwickelt, dass vieles dafür sprach, dass dieses Potenzial von der Peripherie ins Zentrum sich verlagern könnte. Dieser ästhetisch-innovative Eroberungszug der Schrift-Bild-Beziehung sollte sich nicht ausschließlich, aber dominant im Feld der Komik austragen. Um diesen Vorgang der Rückkehr der Ikonizität und Materialität der Schrift in der Spätromantik richtig einschätzen und beschreiben zu können, empfiehlt sich erneut ein Rekurs auf die eingangs vorgeschlagene methodische Vorgehensweise: die Besinnung auf grundsätzliche Aspekte der Neujustierung der Künste und Medien um 1800.

Neben der bislang betonten Autonomiebehauptung der Künste und Medien lässt sich nämlich um 1800 ein zweites zentrales Problemfeld benennen: die durch technologische Reproduktion und museale Bereitstellung möglich gewordene allseitige Verfügbarkeit von Weltkunst. Sie erzwang um 1800 eine Neuausrichtung des genieästhetischen Ansatzes zu Gunsten genialer Virtuosität. Es ist die Geburtsstunde des ästhetischen Historismus. Zugleich spitzt sich damit die epochale Problematik der Kompilation und Reproduktion vor-

50 Götz Eckardt: Johann Gottfried Schadow und Adolph Menzel. Zur Kontroverse von 1840 und ihren Ursachen, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43/2 (1989), 36–46, hier: 41 f., Oesterle, Dialogizität und Paragone (Anm. 36), 267, Werner Busch: Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit, München 2015, 63.

51 Vgl. Georg Stanitzek: Paratextanalyse, in: Thomas Anz (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen, 3 Bde., Stuttgart/Weimar 2007, Bd. 2: Methoden und Theorien, 198–203.

handener Kulturmuster zu. Ins Zentrum tritt nun die kreative Hausaufgabe der Anverwandlung und Vergegenwärtigung historischer Kunstformvorgaben. Innovationen sind gefordert im technologischen wie bei der Umschmelzungsarbeit von Altbeständen.

Exemplarisch ließe sich an der Wiederbelebung des Holzstichs zeigen, dass es sich dabei keineswegs um einen Rückgriff auf Leistungen in der Renaissance handelt, sondern um neuartige Erfindungen. Wenn zum Beispiel Thomas Bewick ein neues Verfahren einführte, »in dem er das Holz, nicht wie früher auf das Jahr, sondern über Hirn anwendete, und andere als die üblichen Instrumente gebrauchte«.[52] Im Zuge der eigenständigen Anverwandlung und Umbildung historisch vorgegebener Muster kam subversiv ausgerichteten ästhetischen Verfahren ein enormer Bedeutungszuwachs zu. Parodie, Satire, Karikatur, Arabeske, Burleske und Groteske erhalten als Destruktions- und Umschmelzungshelfer von Traditionsvorgaben eine zunehmende ästhetische Aufgabe. Kunsttechnische Innovationen und der Reißwolf des Karnevalesken reichten allerdings nicht aus, den von den Romantikern angestrebten nicht kompilatorischen Neuschaffungsprozess zu vollenden. Es bedurfte einer »neuen Mythologie« bzw. eines »romantischen Pantheismus«[53] mit dem Ziel einer Einsenkung aller Formenvorgaben in den Rhythmus und die Bewegung des modernen Lebens. Die Hochkonjunktur der Rhythmusstudien bei Schriftstellern und Künstlern verschiedener Provenienz, Johann Heinrich Voss, Gustav von Schlabrendorff, Johann Wolfgang von Goethe und den romantischen Künstlern gilt diesem Übersetzungsversuch historischer Kulturmuster in die Gegenwart durch Verbindung mit deren Lebensnerv. Achim von Arnims ganz unterschiedliche Aufmerksamkeit auf Lebensrhythmen, z.B. einerseits auf den Rhythmus des Besenkehrens beim liedersingenden Gesinde, andererseits auf die so ganz anders geartete »Nervosität« der großen Stadt Paris,[54] ist dieser Su-

52 Albert Hämmerle: Die Anfänge des Holzstiches in Deutschland, in: Gutenberg-Jahrbuch 42 (1967), 228–231, hier: 228.

53 Friedrich Schlegel: Die Fichtesche Lehre im Verhältnis zum Zeitalter, in: ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler u.a., München/Paderborn/Zürich 1958 ff., Bd. 8, 61–85, hier: 72. Vgl. Günter Oesterle: Von der Peripherie ins Zentrum: Der Aufstieg der Arabeske zur prosaischen, poetischen und intermedialen Reflexionsfigur um 1800, in: Werner Busch (Hrsg.): Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske (Ausst.-Kat. Frankfurter Goethe-Museum), Petersburg 2013, 29–36, hier: 34.

54 Günter Oesterle: Tanz als »untergeordnete Kunst« oder als »Zentrum« und Erneuerer aller Künste. Zu einer kontroversen Konstellation in der Romantik, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 25 (2015), 17–40, hier: 23, 38.

che nach dem Lebensnerv verschiedener gleichzeitiger Gegenwarten geschuldet. Die Entzifferung der Rhythmen der Gegenwart erschließt sich allein durch die Aufmerksamkeit auf soziale Gestik und körperliche-leibliche Bewegung. Die romantische Bewegung, die einsetzt mit einer transzendental-hermeneutischen Ausdünnung der Leiblichkeit, stößt auf der Suche nach den Lebensrhythmen der Gegenwart auf Körpergesten, Naturrhythmen und materielle Lebensvoraussetzungen. Eine wiedererwachte Aufmerksamkeit auf die Materialität und Ikonizität der Schriftzeichen ist nur eine der Konsequenzen.

Aus diesem Gesichtspunkt wird auch plausibel, dass im Zentrum der romantischen Kreativitätstheorie zwei artistische Verfahren angesiedelt sind, zum einen der Witz als Ermöglichung der Zusammenfügung bislang heterogener Teile und Fragmente, und zum anderen die Arabeske mit ihren intermedial operierenden Bildmodi-Wechseln zwischen Rand und Zentrum, zwischen flächigem Ornament und plastischem Illusionsbild.[55] Die Pointierung von Text-Bildbezügen profitiert von dieser Neubewertung moderner Rhythmik und witzig arabesker Konstellationen. Der Bezug auf die karnevaleske, stärker körperbezogene Komik, die Integration arabesker Verfahren in die Literatur mit ihrem Potenzial gezielter Lesestörung und Zufallszerstreuung sowie die Entdeckung von Druckfehlern als kreative Inspirationsquelle zeugen davon, dass die Ikonizität der Schriftzeichen mehr und mehr ästhetische Innovationen begleitet oder anstößt. An der Schnittstelle zwischen Spätromantik und Frührealismus ist nicht nur eine höchst variantenreiche Kombinationslust zwischen Arabeske, Groteske, Karikatur[56] und anderen capriccioartigen Buffonerien verbunden mit einer Aufwertung des Genres und entsprechend des niederländischen Stils zu beobachten, sondern auch eine immense durch technische Innovationen beflügelte Intermedialität. Traditionelle Medien wie Flugblatt und Bilderbogen werden reaktualisiert, indem wirkmächtige Effekte der Annonce, der Reklame und Affiches genutzt werden. Es entsteht ein innovatives Spielfeld zwischen Bildschrift und Schriftbild.

Dabei kommt es zum Einsatz verschiedenster Schriftarten und Schreibmöglichkeiten. Sie reichen vom Kritzeln bis zu handschriftlichen Formen, von der gezielten Verwendung von Antiqua- oder Frakturlettern bis zur Hierogly-

55 Oesterle, Peripherie (Anm. 53), 29–36.

56 Günter Oesterle: Arabeske/Groteske/Karikatur, in: Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, 339–345.

phe oder exotisch anmutenden Schrifttypen.[57] Erprobungs- und Spielfeld für derlei Schrift-Bildexperimente stellen die neuen intermedial ausgerichteten Karikaturzeitschriften, von *La Caricature*, *Le Charivari*, dem *Punch* bis hin zu den *Fliegenden Blättern* und anderen Pfennigmagazinen dar.[58] Ihr Anregungspotenzial für Schriftsteller und Zeichner war immens. Eduard Mörike wäre unter den angeregten Schriftstellern exemplarisch zu nennen. Unter den spätromantischen Zeichnern bietet sich das virtuos betriebene Text-Bild-Spiel von Ludwig Richter und Otto Speckter an.

IX. Defizite in der Schriftbildforschung

Vergleicht man die Relation des Umfangs der Texte und Bilder in den verschiedenen Karikaturzeitschriften mit der ihnen gewidmeten Forschung, so ist nicht zu übersehen, dass die Analyse der Zeichnungen und Bilder bei weitem die Textanalyse überwiegt. Dieses Desinteresse an Schriftprodukten im Bereich intermedial agierender Zeitschriften wird durch einen Purismus in der kunstgeschichtlichen Vorgehensweise und eine Bedeutungsabwertung in der literaturwissenschaftlichen Forschung gestützt. Nicht selten trifft man auf Studien aus dem Bereich der Kunstgeschichte, die bei der Analyse und Darstellung von Karikaturen deren Schriftkontext ausklammern.[59] Selbst ein so profunder Kenner wie Werner Busch, der in seinem Kommentar zu Adolph Menzels Zeichnungen zeigen konnte, wie akribisch und punktgenau Menzel eine in Holzstich gestochene Zeichnung als Überraschungseffekt zwischen die Zeilen eines Ausrufs Friedrichs II. zu platzieren vermochte, konnte offensichtlich den Verlag nicht überzeugen, nicht nur den entsprechenden Holzstich, sondern auch seinen Textkontext mit abzudrucken.[60] Die im Wesentlichen an Wilhelm Buschs Text-Bildarbeit gewonnenen Thesen aus der Literaturwissenschaft sind nicht dazu geeignet, dem Part des Schrifteinsatzes in dem intermedialen Text-Bild-Verhält-

57 Vgl. Denkmal des Erfinders des Rebus, in: Fliegende Blätter 1844, 104.

58 Ursula E. Koch: Französische Revolutionen und plurimediale Kommunikation in Deutschland (1789–1848/49) unter besonderer Berücksichtigung der humoristisch-satirischen Bildpublizistik, in: Sven Grampp u.a. (Hrsg.): Revolutionsmedien – Medienrevolutionen (Historische Kulturwissenschaft, Bd. 11), Konstanz 2008, 277–323, hier: 291.

59 Die Ausmerzung der Texte auch bei der Initialenkunst setzt sich auch in Editionen fort. Vgl. Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, hrsg. von Wolf Stubbe, 2 Bde., 4. Aufl., Hamburg 1989.

60 Busch (Anm. 50), 82, 70.

nis besondere und nachhaltige Aufmerksamkeit zu sichern. Die These lautet: Die Innovationen im komischen Feld würden im 19. Jahrhundert einseitig bei den zeichnenden Künsten liegen. Die sprachliche Virtuosität falle dagegen eindeutig ab.[61] Eine Variante dieser Argumentation und zugleich eine zweite Stimme sei noch zitiert: »Die Wahrheit sei eher im Bild als im Wort zu suchen«.[62] Dieses kritische Urteil über das defizitäre Sprach- und Schriftpotenzial im Widerspiel von Bild und Schrift gilt es auf eine breitere Quellenbasis zu stellen. Allein schon die Tatsache, dass in den Karikatur-Werkstätten beide Praktiken gängig waren – die Bilder erhalten entweder nach der Herstellung[63] einen Untertitel oder sie entstehen im Blick auf eine vorliegende sprachliche Pointe –, verweist darauf, wie sehr hier Spracharbeit und bildkünstlerische Produktion gleichberechtigt Hand in Hand gehen. Es ist zwar nicht zu bestreiten, dass der sprachliche Witz sich häufig an dem phraseologischen Bildungsgehabe abarbeitete und dass hier nicht selten das Parodierte die Sprechweise des Parodisten infizierte. Ein Gegengewicht schaffen freilich nicht nur sublimere Formen von Pointen, sondern zugleich eine intermedial gestützte Virtuosität des Banalen, des Kalauers und des sarkastischen Witzes; es sind neuartige Sprechformen, die von den *Fliegenden Blättern* bis zum *Simplizissimus* eine Steigerung erfahren.[64] Arthur Eloesser ist einer der wenigen, der diese der Karikaturzeichnung ebenbürtige außergewöhnliche Sprachleistung Wilhelm Buschs treffsicher charakterisiert hat: »Der Vers hat den letzten Strich wie seine Karikatur [...], mit der letzten Phantastik des Realismus hat er das Genre des komischen Heldenepos zu Ende gebracht. [...] Busch hat einen eigenen Versbau, einen eigenen Satzbau und eine persönliche Grammatik, die mit der Unwiderleglichkeit von mathematischen Formeln arbeitete, alle stoffliche Schwere der deutschen Sprache auf eine lineare Leichtigkeit brachte.«[65] Die einsetzende Dynamik zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Publizistik des 19. Jahrhunderts dürfte in

61 Gert Ueding: Wilhelm Busch. Das 19. Jahrhundert en miniature, Frankfurt 1977, 247.

62 Gottfried Willems: Abschied vom Wahren – Schönen – Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne, Heidelberg 1998, 13.

63 Bei Wilhelm Busch hatte das Bild Priorität vor dem Text, letzterer wurde erst nachträglich hinzugefügt; umgekehrt verfuhr zum Beispiel der französische Karikaturist Cham. Vgl. Michel Nathan: Cham – Ein Polemiker, in: Raimund Rütten, Ruth Jung, Gerhard Schneider (Hrsg.): Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?, Marburg 1991, 200–210.

64 Burkhard Meyer-Sickendiek: Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne, München 2009.

65 Arthur Eloesser: Die Deutsche Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart, Bd. II, Berlin 1931, 382–383.

Abb. 8: Ludwig Richter: Christmarkt, in: Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, hrsg. von Wolf Stubbe, 2 Bde., 4. Aufl., Hamburg 1989, 39.

seiner ganzen Bedeutung und Reichweite erst angemessen eingeschätzt werden können, wenn die Sprachanalyse sich nicht allein auf die Semantik der Aussagen bezieht, sondern zugleich die Artistik der Schriftartenverwendung mit Aufmerksamkeit verfolgt.[66] Der folgende Versuch hat die Absicht, an dem Beispiel zweier spätromantischer Zeichner, Ludwig Richter und Otto Speckter, zu zeigen, mit welcher innovativen Kreativität dort die Möglichkeiten des Widerspiels von Schriftbild und Bildschrift genutzt werden, um die Intensität und Komplexität ihrer Blätter zu steigern.

X. Ludwig Richters und Otto Speckters virtuoses Widerspiel von Bild und Schrift

Ausgerechnet Ludwig Richter, dem Zeichner des 19. Jahrhunderts, dem man mit Nachdruck unterstellt hat, sich auf anthropologisch zeitlose »Grundsituationen des Familienlebens«[67] spezialisiert zu haben, gelingt es durch ein mediales Kontrastspiel von Schrift im Bild den scheinbar zeitlosesten Gattungen

66 Susanne Strätling, Georg Witte (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Schrift, München 2006. Vgl. Sybille Krämer, Rainer Totzke: Einleitung. Was bedeutet ›Schriftbildlichkeit‹?, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Trotzke (Hrsg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, Berlin 2012, 13–35.

67 Timm (Hrsg.) (Anm. 2), 166.

wie Idylle, Genre, Märchen einen spezifischen Temporalitätsindex, den Nerv seiner Zeit, einzuprägen.[68]

Abb. 9: Ludwig Richter: Pax Vobiscum, in: Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, hrsg. von Wolf Stubbe, 2 Bde., 4. Aufl., Hamburg 1989, 220.

Eine scheinbar idyllische Situation, ein Christmarkt mit Kindern, wird durch ein auf einem Auslagetisch postiertes Schild mit der in reformierter Fraktur handschriftlich eingetragenen Aufschrift »Ausverkauf wegen Geschäftsaufgabe« derart mit einer neuartigen, gerade erst im Sprachschatz eingeführten ökonomischen Geschäftssprache konfrontiert, dass das Ganze eher die Pa-rodie einer zeitlosen Idylle genannt werden kann (Abb. 8). Nicht weniger witzig, ja fast schon ein bisschen blasphemisch, offeriert ein Bild den Kontrast eines mit singenden Engeln drapierten Tores mit der Aufschrift »PAX VOBISCUM« mit einem kleinen Anbau, einer Hundehütte mit der Aufschrift »Ich beiße« (Abb. 9).

Solch witzig kontrastives Nebeneinander wird in ein zeitliches Nacheinander transformiert, wenn z.B. in Anspielung an die Meditationspraxis der »occasional meditations«[69] aus dem Rauch einer von einem Greis bedienten Tabakspfeife ein in eine Arabeske gehülltes, mit schwungvoller Handschrift

68 Vgl. Davide Giuriato, Stephan Kammer (Hrsg.): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur, Frankfurt a.M./Basel 2006. Vgl. Walter Brudi: Das Abenteuer der Handschrift. Jahresgabe für die Mitglieder der Vereinigung von Freunden der Akademie der bildenden Künste e.V., hergestellt in der Klasse für Buchgraphik und Typographie an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste, Stuttgart 1959.

69 Vgl. Udo Sträter: Sonthom, Bayly, Dyke und Hall. Studien zur Rezeption der englischen Erbauungsliteratur in Deutschland im 17. Jahrhundert, Tübingen 1987, 96 f.

Abb. 10: Ludwig Richter: Dämmerstunde, in: Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, hrsg. von Wolf Stubbe, 2 Bde., 4. Aufl., Hamburg 1989, 176.

Abb. 11: Ludwig Richter: Märlein vom Rothkäppchen, in: Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, hrsg. von Wolf Stubbe, 2 Bde., 4. Aufl., Hamburg 1989, 182.

eingetragenes »Jetzt« einer jugendfrischen Alternativszene mit der Überschrift »Sonst« entgegengesetzt wird (Abb. 10).

Ein solches kurzes Narrativ wird weiter ausgestaltet, wenn etwa drei Szenen der Rotkäppchen-Geschichte in *ein* Landschaftsbild komprimiert werden (Abb. 11). Gezeigt wird oben im Bild, in winzigem Format, die Verabschiedung von Rotkäppchen durch ihre Mutter; mittig im Bild pflückt es Blumen am Waldesrand, um schließlich sichtbar durch eine »Schauöffnung« eines Interieurs von dem als Großmutter verkleideten Wolf gepackt zu werden, just in dem Moment, so zeigt es das Bild, als der Jäger ahnungslos unten am Haus der Großmutter mit seinem Hund vorbei marschiert. Die Pointe dieses szenisch angelegten Landschaftsbildes findet sich im Bereich der Sockelkonsole, auf der das Landschaftsbild aufruht. Statt einer Schauöffnung kann man nun hier einen Blick in einen Guckkasten werfen.

Zwei historisch zu unterschiedlichen Zeiten ausgebildete Sehweisen, oben Schauöffnung, darunter Rahmenschau, werden also gezielt miteinander kombiniert. Der Sockelrahmen ist von einer Groteskornamentik dekoriert und setzt damit ein Signal, dass es sich hier um eine Fabelweltdarstellung handelt. Die im unteren Sockelrand angebrachte Bildinschrift annonciert in mit Druckbuchstaben geschriebener Handschrift, dass hier nicht das seit der Grimmschen Fassung von 1812 aufgewertete »Märchen vom Rotkäppchen« gemeint ist. Als Textvorgabe ist an ein im 18. Jahrhundert noch abschätzig zitiertes »Märlein« zu denken, eine Lesart, die durch die antiquierte Schreibweise des »Rothkäppchens« mit einem ›h‹ noch unterstrichen wird. Der Guckkastenblick, die Schriftart, die Groteskornamentik, die Gattungsbezeichnung »Märlein« und, besonders verräterisch, der Zopf des Jägers deuten als Spielzeit der dargestellten Geschichte auf die vorrevolutionäre Zeit des Ancien Régime. Im Guckkasten wird folgende Szene präsentiert: Während Rotkäppchen mit einem frugalen Mahl aufwartet, stößt der Jäger mit einem Sektglas auf das Wohl der Großmutter an, auf eine gerade zurückliegende, glücklich beendete Geschichte – oder ist er gerade dabei, in gutem Jägerlatein mit erhobenem Zeigefinger eine Warngeschichte zu erzählen? Man weiß es nicht so genau. Man sieht nur, dass bei dieser Rekomisierung des Märchens der kreative Zeichner, sich den vom Rotkäppchen gepflückten Blumenstrauß zueignend, signiert, und zugleich respektvoll im Zwischenfeld von Bildfiktion und Rahmenübertritt positioniert.[70]

Wurde im »Märchen vom Rotkäppchen« eine ›Bildmoduswechselgeschichte‹ vorgeführt, in der sich landschaftliche Szenen, Schauöffnung und Guckkastenrahmenschau ablösen und die Bildinschrift nur den ironischen Rezeptionsblick verstärkt, so haben wir es im folgenden Bild mit einem Medienwechselspiel zwischen dem dargestellten oralen Inhalt und einer komplexen Text-Bild-Form zu tun (Abb. 12). Der verregnete, halb entlaubte, den Rahmen überlappende Baumstrauch wie der Rauch der schon gut gebratenen Äpfel gibt den Zeitindex des dargestellten Herbstabends an und zeigt zugleich eine intime und höchst angespannte Atmosphäre der Großmuttererzählung, die offensichtlich mit ihrem Vortrag den spannendsten Teil erreicht hat. Dass sie aus einer Sequenz von »Grusliche[n] Geschichten« erzählt, wird auf einem Band am Kopf des Blattes in handschriftlicher Schönschrift verraten. Das wie ausgeschnitten wirkende schräg oben lose angeheftete und noch ein

70 Vgl. allgemein zu diesem Thema Karin Gludovatz: Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poietische Referenz, München 2011.

Abb. 12: Ludwig Richter: Gruselige Geschichten, in: Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, hrsg. von Wolf Stubbe, 2 Bde., 4. Aufl., Hamburg 1989, 233.

Stückchen eingerollte Papierband gibt bei genauerer Hinsicht eine gekritzelt skizzierte Bildsequenz wieder, die offensichtlich verrät, was die Großmutter gerade erzählt.

Der kundige Betrachter muss freilich diesen in der Bildschrift versteckten Titel selbstständig erraten: Es ist der Erlkönig. Derartig artistische Kombinationen von verschiedenen Medien und Künsten, von simulierter Oralität, von Schrift und von virtuosen Zeichnungen finden sich auch außerhalb des Komischen Feldes. Vor allem im Bereich der Parerga[71] stößt man auf Kunststücke des verspielten Verhüllens und Enthüllens. Es boten sich dabei an die Gestaltung des

71 Vgl. Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1987.

Abb. 13: Ludwig Richter: Legenden von Rübezahl. Titelbild und Initiale A (Rübezahl auf dem Berggipfel), in: Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, hrsg. von Wolf Stubbe, 2 Bde., 4. Aufl., Hamburg 1989, 443.

Frontispizes, der Initiale bei Textillustrationen sowie das Nischenfeld der Signatur.

Ludwig Richter kapriziert seine Artistik in diesen Fällen vorzüglich aufs Minutiöse. So findet sich im Frontispiz der *Legenden von Rübezahl* ein Arabeskenversteck (Abb. 13).

Der Leseeinsatz der ersten Legende beginnt mit einer Suche; das Auge muss die Versalie A im unterirdisch arabesken Wurzelgeflecht der Wichtel erst herausfiltern. Um dieses Wichtelarabeskendreieck A gruppiert sich ein Ensemble von drei Virtuosen, die sich um die Legenden vom Rübezahl verdient gemacht haben. Dabei ist jedem von den dreien ein Medium bzw. eine Kunst zugeordnet. Da tritt rechts der Erstbearbeiter auf, der zum Klang seines Leierkastens mündlich die moritatenhafte Legende von einem Blatt vorträgt; da deutet auf der anderen Seite des Balkens der Initiale A ein Wichtel deiktisch auf ein Wappenschild mit der abgekürzten Signatur des Zeichenmeisters L. R. Schließlich macht sich am Schrägbalken der Initiale A ein Wichtelkönig mit Krone zu schaffen: Er zieht an einem Faden[72] aus der Tiefe zwei umschnürte Bücher in die Höhe, eines davon mit der gerade noch entzifferbaren Rückseitenaufschrift »Musäus«, die auf den Buchschriftsteller und Märchensammler Johann Karl August Musäus hinweist.

Die Initiale als eine Urform, die Schrift als Bild und zugleich im Bild vorzuführen in der Lage ist, wird zugleich genutzt, um unter diesem Dach die Kooperative von Poet, Zeichner und anonymem Sänger durch verschiedenartige Abkürzungszeichen zu markieren.

Eine solche potenzierte Bildschriftverschachtelung ließ sich noch steigern. Als Beispiel sei die im Holzstich dokumentierte Zusammenarbeit des Zeichners Otto Speckter, des Holzschneiders Hans Kesselmeier und des Dichters Klaus Groth genannt. Klaus Groth hatte in seinem damals vielbeachteten in plattdeutscher Sprache verfassten Lyrikband mit dem Titel *Quickborn* einen Abschnitt mit sechs »Priameln« eingerückt. Mit diesen sechs Gedichten stellt er eine Gattung von Kettenreimen vor, die einen Sittenspruch variantenreich auf eine Pointe bezieht. Der zur Kooperation eingeladene Zeichner Otto Speckter bringt das Kunststück fertig, in seinem die Abteilung der sechs Gedichte eröffnenden gezeichneten und gestochenen Frontispiz nicht nur den Titel und seine Struktur (Kettenreim) als Bildrahmen oben und unten aufzunehmen, sondern auch dessen Gattungsvorgabe ins Visuelle zu übertragen (Abb. 14).

72 Vgl. zur Geschichte von Faden, Text und Initiale, zu der nun die Arabeske hinzuzufügen ist, Michael Camille: Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992, 33.

Abb. 14: Priameln und Rimeln, in: Klaus Groth: Qickborn. Mit Holzstichen nach Zeichnungen von Otto Speckter, Hamburg 1856, 152 f.

Die Themen des ersten Leitgedichts (Zeit, Kette, Herz, Tod und Gott) werden von einem mitten im Bilde dominanten Mann gezeigt, der einen Zettel mit besagten gezeichneten Chiffren aus einem geöffneten Fenster herausreicht, die Motive der anderen Priameln werden hingegen auf Reliefbändern teils als kleine Bildgeschichten, teils als additiv angeordnete thematisch sortierte *›eye catcher‹* festgehalten. Diese gekonnte Umsetzung des Formprinzips der Priamel ins Bildlich-Schriftliche wird gekrönt durch eine Hommage an die drei das gesamte Ensemble zu verantwortenden Künstler: In den geöffneten Fensterscheiben sind rundumrandet links die Initialen des Dichters Klaus Groth (K G) und rechts hälftig die Initialen des Zeichners Otto Speckter (O S) und des Stechers Hans Kesselmeier (H K) eingraviert. Die zugleich gebotene Medien- und Materialitätsreflexion dieser Kooperative wird nicht nur an den ins Bild aufgenommenen Porträts des Poeten mit Brille und des Zeichners mit Feder ersichtlich, sondern auch durch den ostentativen Ausweis verschiedener Materialien: ein Tuchband, Ziegelsteine, Nägelköpfe, vor allem aber bearbeitetes Holz. Das ironisch-witzige Widerspiel von Schriftbild und Bilderschrift dürfte mit diesen in einem Blatt konzentrierten schriftlichen Formen (Titel, Verfahrensart der Kettenreime, Signaturkürzel) und der zeichnerischen Umsetzung der sechs Priamelgedichte fast ein wenig hybrid erscheinen. Otto Speckter gelingen aber auch in derselben Ausgabe des Lyrikbandes verblüffend plausible, ja evidente Darstellungen einer Verbindung von Schrift und Bild im Bild, sodass ebenfalls ein schon in Menzels Buchillustrationsgestaltung bemerkter »Totaleindruck« entsteht. Otto Speckter nutzt nämlich die Möglichkeit des Blicks auf zwei Seiten eines aufgeschlagenen Buchs, um den in der Spätromantik beliebten Randzeichnungen eine neue künstlerische Evidenz zu geben. Um das Korrespondenzblatt eines glücklichen Müllers, der seine Geliebte jeden Tag vom Fenster aus beobachten kann (Abb. 16 links), und eines melancholischen Müllers (Abb. 16 rechts), der die Tochter des Küsters vergeblich liebt, in seiner Choreographie und raffinierten Verbindung von Ornament und technischer Form einschätzen zu können, ist der Rekurs auf die im 19. Jahrhundert beliebten Randzeichnungen[73] von Gedichten unerlässlich. Besonders aufschlussreich als Vorlage für Speckters Gestaltung ist Eugen Neureuthers Teiltextrahmung einer ausgewählten Szene in Verbindung mit einem historistischen Einsatz von ornamentalem Initialschmuck (Abb. 15).

Der Vergleich der beiden Konzeptionen, der spätromantischen und frührealistischen, macht überdeutlich, wie auf Seiten Neureuthers die Dominanz

73 Jutta Reinisch: Poesie der Poesie. Die Randzeichnung des 19. Jahrhunderts seit Runge und Neureuther zwischen Arabeske und Groteske, 2 Bde., München 2013.

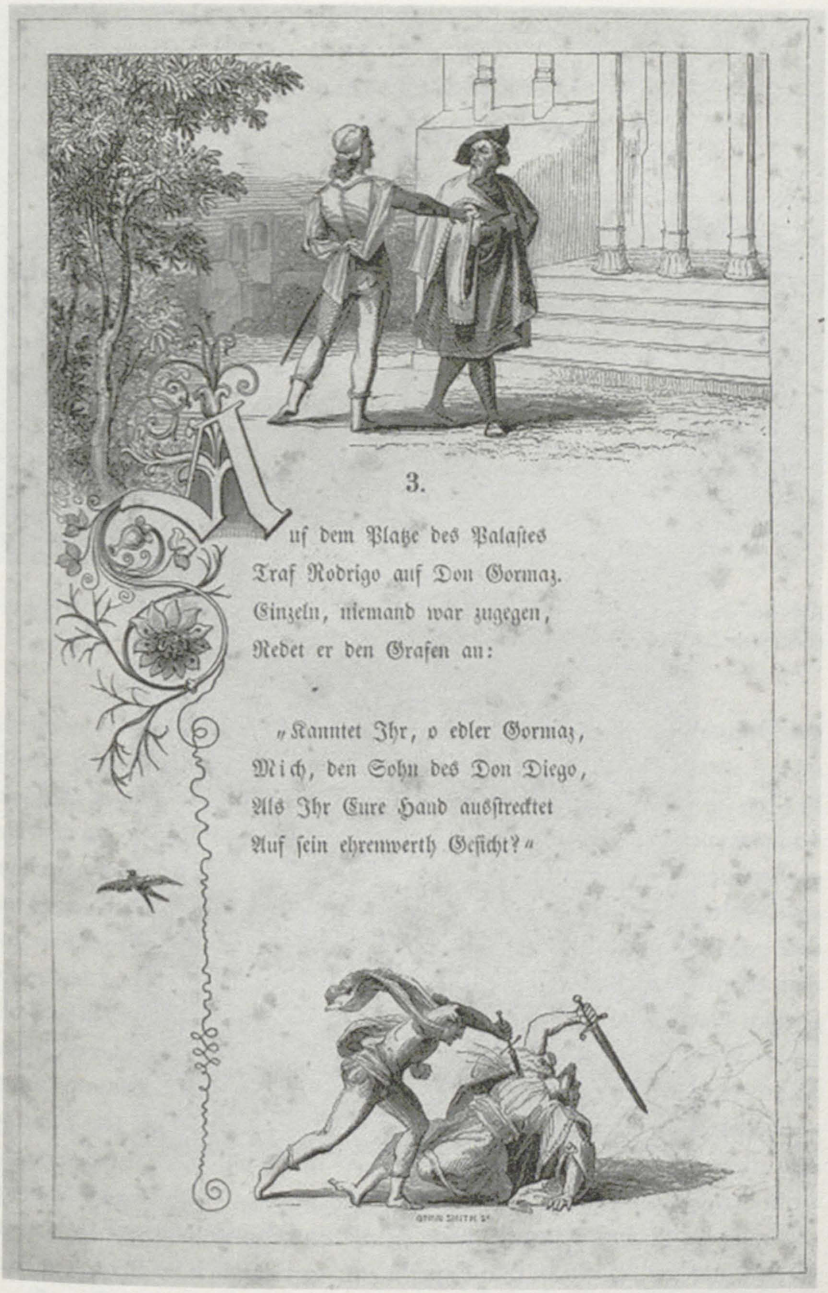


Abb. 15: Randzeichnungen von Eugen Neureuther, in: Der Cid nach spanischen Romanzen besungen durch Johann Gottfried von Herder, Stuttgart/Tübingen 1838, 6.

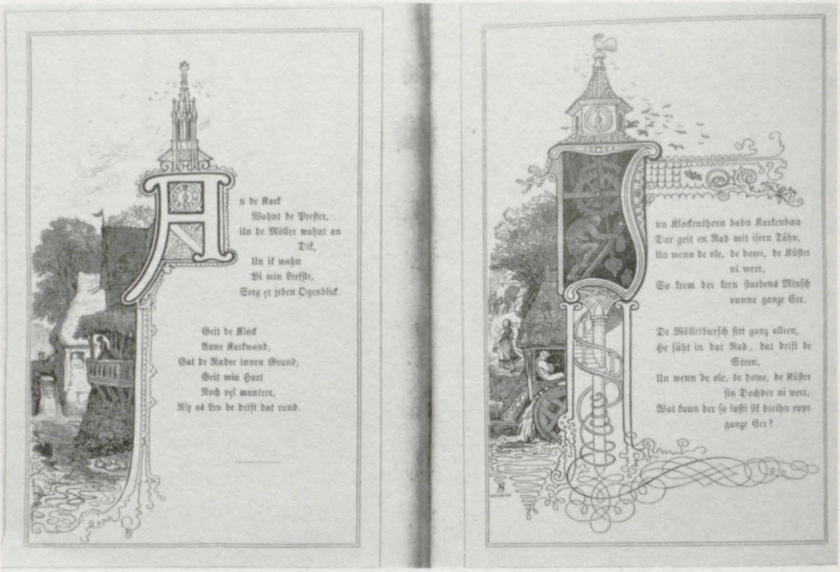


Abb. 16: »An der Kark« und »Inn Klockenthorn«, in: Klaus Groth: Qickborn. Mit Holzstichen nach Zeichnungen von Otto Speckter, Hamburg 1856, 328 f.

des Dekorativen spürbar ist, auf Seiten Speckters hingegen die Konzentration auf verschiedene Mediendifferenzen: Zeichnung, Ornament und Schrift. In Otto Speckters beiden Teiltextrahmungen (Abb. 16) ist die stark markierte ornamentale Trennung zwischen der zart ausgeführten Dorfszene und dem klar gegliederten Textgedicht unübersehbar. Die in die Ornamentlinie eingeschlossenen Initialen, links mit dem offenen onomatopoetischen A und rechts mit dem gellenden J, bilden das Scharnier zwischen beidem, dem Bildmedium und dem Schriftmedium. Nur angedeutet sei, mit welcher Raffinesse auf dem rechtseitigen Blatt das zum Klischee erstarrte Mühlrad als Zeichen der Melancholie in der Wendeltreppenwindung bis zur Schauöffnung des Uhrräderwerks eine Kreisbewegung zeichnerisch einholt, um sie in der Ambivalenz der rückwärtsgewendeten Körperhaltung der Geliebten ausklingen zu lassen. Die Tatsache, dass diese Art von Experimentierfreudigkeit in einem Abschnitt des Buches zu finden ist, der mit der Titelangabe »Dünjens«, ins Hochdeutsch übersetzt »Schnurren«, überschrieben ist, kann erneut als Hinweis dafür gelten, dass im 19. Jahrhundert Schrift im Bild-Experimente vornehmlich im Bereich des Komischen oder der Parerga aufzufinden sind.