Journalliteratur

Herausgegeben von der Forschergruppe »Journalliteratur«

Band 1

Visuelles Design
Die Journalseite als gestaltete Fläche

Visual Design
The Periodical Page as a Designed Surface

herausgegeben von / edited by

Andreas Beck, Nicola Kaminski, Volker Mergenthaler, Jens Ruchatz

im Auftrag der Forschergruppe / on behalf of the research unit
»Journalliteratur«

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Forschergruppe
JOURNALLITERATUR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

1. Auflage 2019
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz und Umschlaggestaltung: Wehrhahn Verlag
auf der Basis eines Entwurfs von Julia Eckel
Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978–3–86525–696–6

Inhaltsverzeichnis

Andreas Beck, Volker Mergenthaler, Jens Ruchatz
Einleitung 9

I.
Technik- und Layoutgeschichte
History of Technology and Layout

Nikolaus Weichselbaumer
Linotype und Teletypesetter.
Satztechnologie als Taktgeber für die Entwicklung des Zeitungslayouts 37

Tom Gretton
Distributed, Immanent, and Synecdochal Authorship in the
Picture Pages of Magazines of the *Illustrated London News* Genre:
London, Paris, and Leipzig c. 1860-c. 1900 55

Vincent Fröhlich
A/Symmetry and Dis/Order: Data-based Reflections
on Balancing Stability and Change in Illustrated Magazines from 1906-1910 85

Hala Auji
Printed Images in Flux: Examining Scientific Engravings
in Nineteenth-Century Arabic Periodicals 119

Thierry Gervais
Photography: A Design Tool for the Nineteenth-Century Illustrated Press? 137

II.

Rezeptionskulturen: Journalgestaltung und Publika
Cultures of Reception: Design and Audiences

Zsolt Mészáros

L'élégance genrée. Étude comparative entre
le premier volume de *Monsieur* et de *Vogue français* (1920) 155

Kirsten Belgum

Challenging Visual Constraint:
How Popular Illustrated Magazines Revealed the World 169

III.

Typographische Strategien
Typographic Strategies

Marie-Ève Thérenty

Le magazine en miroir. Le dispositif des couvertures
des hebdomadaires illustrés français dans les années 1930 (*Vu*, *Voilà*, *Détective*) 197

Stephen Donovan

Indexicality and the Newspaper Crosshead in Late-Nineteenth-Century Britain 223

Carole O'Reilly

Satire and the City: Visual Representation
and Journalism in Nineteenth-Century Satirical Periodicals 235

IV.
Medienformatwechsel: zwischen Buch und Journal
Change of Media Formats: between Book and Journal

Gustav Frank / Madleen Podewski
»Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst«.
Was wird aus Mörikes »Auf eine Lampe« in Zeitung und Buch? 261

Felix Koltermann
Die *hybride Doppelseite*. Gestaltete Flächen beim Fotobuch im Zeitungsdruck 287

V.
Stofflichkeit, Räumlichkeit, Handhabung der Seite
Materiality of the Page

Christian A. Bachmann
Wenden, schneiden, falten, … Multimodalität, Materialität
und Performativität der illustrierten Satirezeitschrift des 19. Jahrhunderts 309

Andreas Beck
Einstürzende Textbauten, Lücken im Schriftsatz, schattierender
und durchscheinender Druck. Von der Produktivität des
Bedruckstoffs Papier in frühen illustrierten Journalen 333

Vance Byrd
Lese- und Handarbeiten:
Illustrated German Fashion Journals and Sewing in the Nineteenth Century 361

VI.
Ideologische Formatierungen
Ideological Implications of Formatting

Katharina Eck

Designed Pages of Habitation Politics and Subjectification:
Visual Strategies and Markers of the German *Journal des Luxus und der Moden* 385

Nicola Kaminski

Die Quartseite als »Kampfplatz«.
Der Dresdner *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*
als typographischer Gegenschauplatz zur »Bühne von Weimar« 403

Jennifer A. Greenhill

Selling Structures:
The Periodical Page and the Art of Suggestive Advertising c. 1900 427

Beiträger / Contributors 451

Research Unit Journal Literature

Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche.
Visual Design: The Periodical Page as a Designed Surface.

Internationale Tagung № 1] Marburg, 23.–25. November 2017 [1st International Conference

Die Journalseite als gestaltete Fläche I

Zur Sinnlichkeit des multimodalen Phänomens Journalseite

Betrachtet man das Journal[1] nicht nur als organisierte Sammlung von Texten, sondern würdigt sie in ihrer Materialität, dann erweist sich jedes einzelne Zeitschriftenheft als ein Objekt, das vielseitige sinnliche Erfahrungen ermöglicht. Frischgedrucktes wie die gerade erschienene Zeitschriftennummer hat einen besonderen Geruch nach Druckerschwärze, die Qualität des Papiers spricht den Tastsinn an, das Blättern der Seiten außerdem das Gehör. Natürlich aber steht bei einer solchen Begegnung der Sehsinn im Vordergrund: Das Auge wandert über die Seiten, um Bilder und Schriftzeichen in einer bestimmten Anordnung wahrzunehmen. Nicht nur Bilder bieten ihm sensorische Reize, auch Buchstaben erscheinen keineswegs als unsinnliche Daten, als Repräsentanten eines unsichtbaren Codes oder einer als solchen nicht wahrnehmbaren Kommunikationsabsicht. Gedruckte Buchstaben erscheinen jeweils spezifisch ausgeprägt, sie kommen in verschie-

1 Die Forschergruppe »Journalliteratur« verwendet den Begriff des ›Journals‹, um die Gesamtheit periodisch publizierter Druckwerke zu fassen; Zeitung, Zeitschrift, Lieferungswerk, Almanach oder Taschenbuch werden angesichts unscharfer Grenzen als verschiedene, historisch variable Ausprägungen des ›Journalprinzips‹ in den Blick genommen. Vgl. Nicola Kaminski / Jens Ruchatz: Journalliteratur – ein Avertissement. Hannover 2017 (= Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, Heft 1), S. 9 und S. 14.

denen Typen, Größen und Anordnungen daher: Schriftzeichen können sich eng gedrängt präsentieren oder locker über den Satzspiegel verteilt sein, sie können sich fließend über dessen gesamte Breite erstrecken oder in Spalten angeordnet sein; sie begegnen als raumgreifende, klar gegen ihr Umfeld abgegrenzte Überschriften, als relativ ungegliederte Bleiwüste, als *petit* gesetzte Bildunterschrift oder auch in plastischer Anmutung im Rahmen von Werbeanzeigen. Ein Journal mag also keine Bilder, sondern nur Schriftsatz enthalten, es wird dennoch unweigerlich ein visuelles Geschehen darstellen, das mehr ist als die nüchterne graphische Encodierung sprachlichen Sinns.

Natürlich ist nicht von der Hand zu weisen, daß Schrift auf einer grundsätzlich medialen Ebene – darin anders als das Bild – sinnliche Wirklichkeit nicht als sinnliche Erfahrung zur Erscheinung bringt, sondern als sinnhafte Konstruktion, worin, wie Jochen Hörisch formuliert hat, eben auch das spezifische mediale Versprechen von »Buchstabenkombinationen« liegt:

> Komplexität dadurch entschieden zu reduzieren, daß sie auf die einsinnige Schnur von Buchstabenfolgen gebracht wird; sinnige Thesen vorzustellen, statt sinnliches Material auszubreiten; Disparates auf Einheitsgesichtspunkte zu bringen […], kurzum Sinn zu machen statt unmittelbar die Sinne zu erfreuen.[2]

Aufgeschriebene sinnliche Erfahrung kann demnach erst die Einbildungskraft wieder als eine solche aus dem verstandenen Sinn evozieren. Indem aber Schrift tatsächlich sichtbar auftritt – nicht nur, aber auch auf der Journalseite –, relativieren sich all diese Zuschreibungen: etwa, wenn das miszellane Nebeneinander von Beiträgen sich einer Einsinnigkeit widersetzt, da die oszillierende Vielzahl möglicher paratextueller Verbindungen neue Komplexität erzeugt, oder wenn beim Blättern die Verteilung der Buchstaben auf der Seite zunächst einen optischen Eindruck erzeugt, der jeder Lektüre vorausgeht und sogar an ihre Stelle treten kann. Auch diese andere Seite der Schrift, die nicht auf die Notation eines mündlich-verbalsprachlich ebenso zu habenden Sinns zielt, hat im Konzept der ›Schriftbildlichkeit‹ prominenten medientheoretischen Niederschlag gefunden.[3] Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß selbst das vermeintlich unsinnlichste Element auf der Journalseite eine visuell erfahrbare Seite aufweist, die nicht in dem simplen Bedürfnis aufgeht, sprachbasierte Kommunikation haltbar zu machen. Und nicht erst, als Journale sich zunehmend, spätestens in den 1830er Jahren, mit Bildern zu füllen beginnen, avanciert ihre Visualität zu einem wichtigen Moment. Die visuelle Erscheinungsform von periodisch publizierter Literatur muß also, dies betont materialbewußte Journalforschung,[4] eine Basisdimension darstellen, ohne deren Berücksichtigung

2 Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien. Frankfurt a.M. 2001, S. 13. Vgl. weiterhin ebd., S. 84: »Lesen und schreiben lernen heißt: von der Orientierung an Sinnen auf die Orientierung am Sinn umschalten lernen.«

3 Vgl. Sybille Krämer: »Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: dies. / Horst Bredekamp (Hgg.): Bild, Schrift, Zahl. München 2003, S. 157-176.

4 Zur Notwendigkeit einer materialphilologischen Grundierung der Journalforschung siehe Kaminski / Ruchatz (Anm. 1), S. 15-25.

eine angemessene Analyse von Journalen – sei es auf Ebene des Mediums, von spezifischen Zeitschriften, von einzelnen Heften oder auch einzelnen Beiträgen – nicht möglich ist.

›Visuelles Design‹ zählt aus diesem Grund zu den Leitbegriffen, die sich die Forschergruppe »Journalliteratur« gegeben hat, um ihre Perspektive auf den Gegenstand Journal auszurichten. Bislang ist der Begriff des visuellen Designs in der Zeitschriftenforschung wenig gebräuchlich; etabliert ist er vor allem in den von Gunther Kress und Theo van Leeuwen geprägten *social semiotics*, die ihn seit den 1990er Jahren als Konzept in die Analyse von visueller Kommunikation eingeführt haben.[5] Die *social semiotics* gehen davon aus, daß jede einzelne Kommunikation multimodal angelegt ist, sich also immer verschiedener ›semiotischer Ressourcen‹ bedient, um ihre Botschaft zu vermitteln. Anhand einer Journalseite etwa lassen sich leicht verschiedene Ebenen der Bedeutungserzeugung ausmachen: Neben der sprachbasierten Bedeutung der Schriftzeichen spielt die Typographie, im engeren Sinne die Wahl der Schriftart und des Schriftgrades, eine Rolle, ebenso wie die Plazierung der Schriftzeichen im Layout der Seite, um noch gar nicht von potentiell vorkommenden Bildern, Ornamenten, Farben oder der Papierqualität zu sprechen.[6] ›Visuelles Design‹ bezeichnet in diesem Zusammenhang das Vermögen von Individuen, ihrer Perspektive auf die Wirklichkeit kommunikativen Ausdruck zu verleihen.[7] Während unter den aktuellen, postmassenmedialen Kommunikationsbedingungen die Fähigkeit, Botschaften zu designen, zu einem wesentlichen Ort der Selbstbehauptung als gesellschaftliches Individuum wird, fordert und forderte die Zeitschrift von ihrem Publikum lediglich das Vermögen, solche Botschaften zu ›lesen‹, zu verstehen und allenfalls zu kritisieren.[8] Umgekehrt darf man auf der Seite derjenigen, die Journale gestalten, um mit ihnen eine möglichst breite Öffentlichkeit zu adressieren, einen um so höheren Antrieb und eine entsprechende Kompetenz vermuten, visuelle Gestaltung verstärkt in die journalförmige Kommunikation einzubringen und entsprechend differenzierte semiotische Ressourcen zu entwickeln und weiterzuentwickeln.

Das visuelle Design einer Journaldoppelseite, die Leser-Betrachtern vor Augen gestellt wird, auf das multimodale Zusammenwirken verschiedener semiotischer Ressourcen hin zu analysieren, ist zweifelsohne ein fruchtbarer Ansatz. Gerade die recht offene Fassung des Begriffs der ›semiotischen Ressource‹ kann hilfreich sein, verschiedenste visuelle Phänomene auf der Journalseite nicht systematisieren zu müssen, sie aber trotzdem in die ›Lektüre‹ einbeziehen zu können. Größere Schriftgrade und

5 Am prominentesten taucht der Begriff im Untertitel ihres Lehrbuchs zur Bildanalyse auf: Gunther Kress / Theo van Leeuwen: Reading Images. The Grammar of Visual Design. 2. Auflage. London/New York 2006.

6 Zum Verhältnis von Materialität und semiotischen Ressourcen vgl. ebd., S. 215-217.

7 Vgl. Gunther Kress: Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication. London/New York 2010, S. 6 und S. 49-51.

8 Vgl. ebd., S. 22f. und S. 26f.

Friedensblätter.

Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst.

Donnerstag, den — 1. — 16. Junius 1814.

Lucem redde Tuae, dux bone, patriae.
Instar veris enim vultus ubi Tuus
Affulsit, populo gratior it dies
Et soles melius nitent. Hor.

Die Hauptstadt ist zum festlichen Empfange des Kaisers geschmückt, wie eine liebende Braut zur Ankunft des lang ersehnten Bräutigams. Alle Gesichter glänzen vor Freude, alle Herzen schlagen schneller dem Nahenden entgegen.

Welch eine Rückkehr! — Nach zwanzigjähriger Unruhe, nach mannigfachen Leiden, kehrt mit liebten Vater, den mit Sieg, mit Großmuth und Weisheit, mit den Segnungen aller Völker gekrönten Helden, nach einem Jahre der Sehnsucht und des schmerzlichen Vermissens, wieder in seiner Mitte zu sehen, Ihn, wie eine gegenwärtige Gottheit, den Seinen zu nennen, Ihn zu verehren, nur dafür, daß Er so gut und groß ist, begeistert das Volk und weckt seinen Jubel. Er ist da! das sagen alle vor Freude leuchtende Augen, das fühlen alle bewegte Herzen. Mit Ihm das Glück! setzt sattner ein Mund hinzu, denn es ist in jenen Worten enthalten.

Abb. / fig. 1: Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst. Donnerstag, den — 1. — 16. Junius 1814, p. [1]. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, 49.D.45.

Friedensblätter.

Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst.

Dienstag, den — 1. — 3. Januar 1815.

An das Jahr 1815.

Zwo Ernstgestalten seh' ich sinnend weilen
Am off'nen Tempel ew'gem Ruhm geweiht;
Sie gleichen Töchtern einer Heldenzeit,
Gesandt, bedrängter Völker Weh zu heilen.

Sie ruh'n, gestützt auf einen Bund von Pfeilen,
Ein Schwesternpaar in fester Einigkeit;
Vor ihren Blicken sinkt besiegt der Streit,
Und Palm' und Lorbeer sproßt mit freud'gem Eilen!

Die Schachtel mit der Friedenspuppe.

Eine Erzählung.

Ein preußischer Edelmann, dessen Güter dicht an der sächsischen Gränze lagen, hatte sein junges Weib und seine zwey Knaben verlassen, um als Freywilliger mit mehreren Männern und Jünglingen seiner Herrschaft, den Fahnen des Fürsten Blücher v. Wahlstadt zu folgen. Er hatte die Schlachten an der Katzbach, bey Leipzig, bey Laon und auf dem

Abb. / fig. 2: Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst. Dienstag, den — 1. — 3. Januar 1815, p. [1]. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, 49.D.45.

Nro. 78.

Friedensblätter.

Eine Zeitschrift
für Leben, Literatur und Kunst.

Wien, Sonnabend den 1. July 1815.

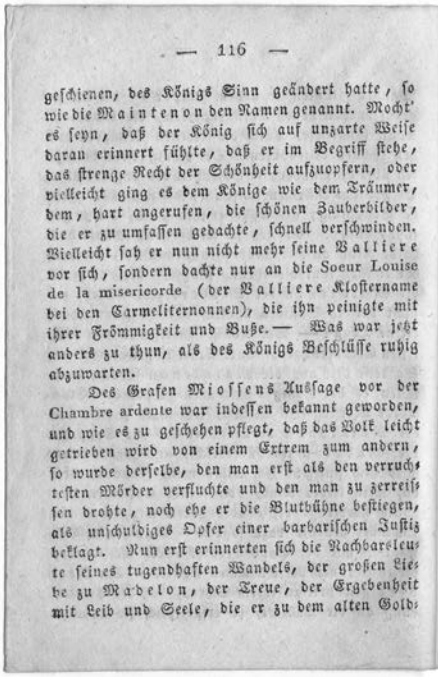
Vorwort.

Wir tragen um so weniger Bedenken, den bisherigen Nahmen unserer Zeitschrift beyzubehalten, als der eigentliche Friede des Europäischen Gemeinwesens, welcher 1814 zu Paris geschlossen und durch den eben abgeschlossenen Congreß befestigt worden ist, durch das Executions-Verfahren gegen einzelne Friedenstörer im Wesen nicht aufgehoben wird. Der gegenwärtige Krieg ist keine Militärische, sondern eine Europäische Polizeyangelegenheit, durch die so wenig als durch irgend eine Natur-Calamität, der innere Friedenstand unsers Welttheils unterbrochen werden kann. Er ist den Ungewittern im Frühlinge zu vergleichen; der Winter versucht es vergeblich wieder einzubrechen; das Steigen der Sonne vermag er nicht aufzuhalten; durch alle Stürme wird ihr Licht nur reiner und wärmer, das Grün der Fluren üppiger, und der Frühling vollständiger und gewisser.

Briefe
von Johannes v. Müller an Adam Müller.
I.

nie mehr fremde zu werden), will ich freymüthig Ihnen sagen, welchen Eindruck er mir gemacht. Erstlich den, daß der Verfasser mir dadurch sehr werth geworden: ich erkannte in dem Buche einen seltenen

Abb. / fig. 3: Nro. 78. Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst. Wien, Sonnabend den1. July 1815, p. [309]. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, 49.D.45.



— 116 —

geschienen, des Königs Sinn geändert hatte, so wie die Maintenon den Namen genannt. Mocht' es seyn, daß der König sich auf unzarte Weise daran erinnert fühlte, daß er im Begriff stehe, das strenge Recht der Schönheit aufzuopfern, oder vielleicht ging es dem Könige wie dem Träumer, dem, hart angerufen, die schönen Zauberbilder, die er zu umfassen gedachte, schnell verschwinden. Vielleicht sah er nun nicht mehr seine Valliere vor sich, sondern dachte nur an die Soeur Louise de la misericorde (der Valliere Klostername bei den Carmeliternonnen), die ihn peinigte mit ihrer Frömmigkeit und Buße. — Was war jetzt anders zu thun, als des Königs Beschlüsse ruhig abzuwarten.

Des Grafen Miossens Aussage vor der Chambre ardente war indessen bekannt geworden, und wie es zu geschehen pflegt, daß das Volk leicht getrieben wird von einem Extrem zum andern, so wurde derselbe, den man erst als den verruchtesten Mörder verfluchte und den man zu zerreissen drohte, noch ehe er die Bluthühne bestiegen, als unschuldiges Opfer einer barbarischen Justiz beklagt. Nun erst erinnerten sich die Nachbarsleute seines tugendhaften Wandels, der großen Liebe zu Madelon, der Treue, der Ergebenheit mit Leib und Seele, die er zu dem alten Gold-

Abb. / fig. 4: Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Von E. T. Hoffmann, Verfasser der Phantasiestücke. In: Taschenbuch für das Jahr 1820. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Herausgegeben von Dr. St. Schütze. Frankfurt am Main, bei den Gebrüdern Wilmans, pp. 1-122, here p. 116. Sammlung VM.

Fettdruck machen beispielsweise klar, daß wir es wohl mit einer Überschrift zu tun haben, die uns informiert, worum es im darunter stehenden Text geht. Ein komplexeres Beispiel für die kommunikative Wirksamkeit visueller Textgestaltung ist die von Susanne Wehde nachgezeichnete Herausbildung sogenannter ›typographischer Dispositive‹, konventionalisierter makrotypographischer Kompositionsschemata, die die Gattung anzeigen.[9] Generische Formen prägen sich also nicht nur auf der Ebene von grundsätzlich typographie-unabhängigen sprachlichen Regulierungen eines Textes aus, sondern nehmen häufig auch eine ›lesbare‹ visuelle Form an. Tom Gretton etwa hat die aufschlußreiche These aufgestellt, daß das Layout grundsätzliche Aussagen über Text-Bild-Beziehungen treffen kann, die jenseits ihrer potentiellen semantischen Beziehungen liegen: Eine dominant symmetrische Anordnung der Bilder auf der Journalseite etwa, so seine Annahme, zeige die relative Unabhängigkeit der Bilder von schriftlichen Textelementen an.[10]

Rtz.

(Fortsetzung folgt.)

9 Susanne Wehde: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000, S. 119-133.

10 Vgl. Tom Gretton: The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. In: Art History 33 (2010), S. 680-709, hier S. 689.

GRAPHIC ELEMENTS OF JOURNAL PAGES/OPENINGS AND THEIR POSSIBLE FUNCTIONS—No. I.
Mastheads

An essential design feature of the journal which aims at recognition and visual distinctiveness, being at the same time an instrument of semantization, is the masthead. The *Wiener Friedensblätter*, for example, appeared for the first time precisely tailored to the arrival of the Austrian emperor returning after the Parisian peace agreement, on the 16th of June 1814. The masthead visualizes this event and thereby the foundation of the journal (fig. 1); it depicts an angel of peace, surrounded by genii who by means of their attributes and activities represent the achieved peace as a time of restored cultural productivity. Half a year later (fig. 2), in January 1815, the genii are missing in the vignette of the masthead, and eventually (fig. 3), in July 1815, the paper greets only with the lettering Friedensblätter.[1] The reader-viewers would search in vain for an explanation of this alteration. However, if they recognised the initial masthead as a reference to the messianically charged arrival of the emperor, they might have understood the following mastheads in the light of this interpretation and construed the genii as representatives

1 Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst. — 1. — Donnerstag, den 16. Junius 1814, S. 1; Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst. — 1. — Dienstag, den 3. Januar 1815, S. 1; Nro. 78. Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst. Wien, Sonnabend den 1. July 1815, S. 309.

of the princes and diplomats of the Congress of Vienna, their absence as a sign of the concluded negotiations and the complete omission of the peace-bringing angel's graphic depiction as a symbol of the emperor's departure in the spring of 1815 when he had left Vienna again to fight against Napoleon. Reader-viewers could, in other words, relate the typographic design of the page with the corresponding contributions of the paper and appreciate the deeper political meaning of changing page design.

M.

Reading as Reenactment of What We Read: An Effect of Journal Page Design on Hoffmann's »Fräulein von Scuderi« in the *Sammler* (1819)[1]

A central research field of the Forschergruppe »Journalliteratur« consists of relationships between book-shaped and journal-like media formats: common features, differences, and interactions on various levels of rather ›bookish‹ media formats like ›Taschenbücher‹ or (possibly illustrated) books published in instalments, and different types of journals.[2] The following example shall demonstrate how rules of a journal's page design may become part of tale telling.

The page shown by fig. 4 is taken from a ›Taschenbuch‹, a bookshaped-periodical published annually. What we see here is E. T. A. Hoffmann's »Fräulein von Scuderi« whose integral text is presented uninterruptedly in the *Taschenbuch für das Jahr 1820*.[3] Let us read just one and a half sentence: »Was war jetzt anders zu thun, als des Königs Beschlüsse ruhig abzuwarten. | Des Grafen Miossens Aussage vor der *Chambre ardente* war indessen bekannt geworden«,[4] ›There was nothing for it now but to wait patiently for the King's decision. | Meanwhile Count Miossens' statement before the *Chambre Ardente* had become known‹. What is special about this passage? There is a tension between the tale's story and the process of reading it: the characters have ›to wait patiently‹ to know ›the King's decision‹—whereas it takes the reader just a few minutes to complete reading the few remaining pages. Of course, readers are not obliged to act in the same way as fictional characters, and that's not wrong, especially in the case of the »Scuderi«-tale which has a serial killer, Cardillac, as its central figure. Sometimes, however, within the appropriate media format, such a convergence of readers and characters can be an amusing feature of a text's presentation.

1 The subject of this short case study is treated extensively in Volker Mergenthaler: Garderobenwechsel. »Das Fräulein von Scuderi« in Taschenbuch, Lieferungswerk und Journal (1819-1871), Hannover 2018 (= Pfennig-Magazin zur Journalliteratur 2), here pp. 27-36.

2 See, for example, beside Mergenthaler (s. footnote 1), Andreas Beck: Friedrich der Große schlägt Napoleon bei Waterloo – die *Geschichte Friedrichs des Grossen* im Epitext des *Pfennig-Magazins*. In: Martin Gerstenbräun-Krug / Nadja Reinhard (eds.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Wien 2018, pp. 183-212.

3 Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Von E. T. Hoffmann, Verfasser der Phantasiestücke. In: Taschenbuch für das Jahr 1820. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Herausgegeben von Dr. St. Schütze. Frankfurt am Main, bei den Gebrüdern Wilmans, pp. 1-122.

4 Ibid., p. 116.

sich über das Unerhörte, was er erfahren, und noch nicht vermögend alles zu ordnen, lag die Scuderi schon zu seinen Füßen und flehte um Gnade für Olivier Brusson. „Was thut Ihr," brach der König los, indem er sie bey beyden Händen faßte und in den Sessel nöthigte, „was thut Ihr, mein Fräulein? — Ihr überrascht mich auf seltsame Weise! — Das ist ja eine entsetzliche Geschichte! — Wer bürgt für die Wahrheit der abenteuerlichen Erzählung Brussons?" Darauf die Scuderi: „Miessens Aussage — die Untersuchung in Cardillacs Hause — innere Überzeugung — ach! Madelons tugendhaftes Herz, das gleiche Tugend in dem unglücklichen Brusson erkannte!" — Der König, im Begriff, etwas zu erwiedern, wandte sich auf ein Geräusch um, das an der Thüre entstand. Louvois, der eben im andern Gemache arbeitete, sah hinein mit besorglicher Miene. Der König stand auf und verließ Louvois folgend das Zimmer. Beyde, die Scuderi, die Maintenon hielten diese Unterbrechung für gefährlich, denn einmahl überrascht, mochte der König sich hüten, in die gestellte Falle zum zweyten Mahl zu gehen. Doch nach einigen Minuten trat der König wieder hinein, schritt rasch ein paarmahl im Zimmer auf und ab, stellte sich dann, die Hände über den Rücken geschlagen, dicht vor der Scuderi hin und sprach, ohne sie anzublicken, halb leise: „Wohl möcht' ich Eure Madelon sehen!—" Darauf die Scuderi: „O mein gnädiger Herr — welches hohen — hohen Glücks würdigt Ihr das arme, unglückliche Kind — ach, nur Eures Winks bedürft' es ja, die Kleine zu Euren Füßen zu sehen." Und trippelte dann, so schnell sie es in den schweren Kleidern vermochte, nach der Thür und rief hinaus, der König wolle Madelon Cardillac vor sich lassen, und kam zurück, und weinte und schluchzte vor Entzücken und Rührung. Die Scuderi hatte solche Gunst geahnet, und daher Madelon mitgenommen, die bey der Marquise Kammerfrau wartete mit einer kurzen Bittschrift in den Händen, die ihr d'Andilly aufgesetzt. In wenig Augenblicken lag sie sprachlos dem Könige zu Füßen. Angst — Bestürzung — scheue Ehrfurcht — Liebe und Schmerz — trieben der Armen rascher und rascher das siedende Blut durch alle Adern. Ihre Wangen glühten in hohem Purpur — die Augen glänzten von hellen Thränenperlen, die dann und wann hinabfielen durch die seidenen Wimpern auf den schönen Lilienbusen. Der König schien betroffen über die wunderbare Schönheit des Engelskinds. Er hob das Mädchen sanft auf, dann machte er eine Bewegung, als wollte er ihre Hand, die er gefaßt, küssen. Er ließ sie wieder und schaute das holde Kind an mit thränenfeuchtem Blick, der von der tiefsten innern Rührung zeugte. Leise lispelte die Maintenon der Scuderi zu: „Sieht sie nicht der la Valliere ähnlich auf ein Haar, das kleine Ding? — Der König schwelgt in den süßesten Erinnerungen. Euer Spiel ist gewonnen." — So leise dieß auch die Maintenon sprach, doch schien es der König vernommen zu haben. Eine Röthe überflog sein Gesicht, sein Blick streifte bey der Maintenon vorüber, er las die Supplik, die Madelon ihm überreicht, und sprach dann mild und gütig: „Ich will's wohl glauben, daß du, mein liebes Kind, von deines Geliebten Unschuld überzeugt bist, aber hören wir, was die Chambre ardente dazu sagt! — Eine sanfte Bewegung mit der Hand verabschiedete die Kleine, die in Thränen verschwimmen wollte. — Die Scuderi gewahrte zu ihrem Schreck, daß die Erinnerung an die Valliere, so ersprießlich sie anfangs geschienen, des Königs Sinn geändert hatte, so wie die Maintenon den Nahmen genannt. Mocht' es seyn, daß der König sich auf unzarte Weise daran erinnert fühlte, daß er im Begriff stehe, das strenge Recht der Schönheit aufzuopfern, oder vielleicht ging es dem Könige wie dem Träumer, dem, hart angerufen, die schönen Zauberbilder, die er zu umfassen gedachte, schnell verschwinden. Vielleicht sah er nun nicht mehr seine Valliere vor sich, sondern dachte nur an die Soeur Louise de la miséricorde (der Valliere Klosternahme bey den Carmeliternonnen), die ihn peinigte mit ihrer Frömmigkeit und Buße. — Was war jetzt anders zu thun, als des Königs Beschlüsse ruhig abzuwarten.

(Der Beschluß folgt.)

Die beyden Bothen.

Volkssage.

Ging einst ein Bothe über Land,
Bey nächt'ger Sterne Funkeln,
Es war sein Weg ihm wohl bekannt,
Er hat den sichern Stab zur Hand
Und graut ihm nicht im Dunkeln.

Frisch naht er sich dem finstern Wald,
Und schreitet rasch im Düstern,
Wo keines Sängers Weise schallt,
Wo einsam nur sein Fußtritt hallt
Und leis die Wipfel flüstern.

Da glaubt er, nah am schilf'gen Moor
'Nen Wandrer zu erblicken.
Er steht — er horcht — er spitzt das Ohr —
Da tritt es hinterm Baum hervor,
Winkt mit vertrautem Nicken.

Abb. / fig. 5: Das Fräulein von Scuderi. (Fortsetzung.). In: Der Sammler [Nr.] 142. Samstag, den 27. November 1819, pp. 565f., here p. 566. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, 104.738-C.11.1819 Alt

und unendliches Verdienst hat er sich besonders in dieser Zeit um unser Land erworben. Er hat nämlich, wie Ihnen, meine Herren, vielleicht oder vielmehr gewißlich bekannt ist, mancherlei kleine Schriften drucken lassen, Gebete und Lieder für's Volk, trefflichen Inhalts, auch lächerliche Legende, und sie einem tüchtigen jungen Manne zum Verlag gegeben, einem Herrn Lohde, der die Sache auch höchst uneigennützig betreibt, mit heiligem Eifer. Diese Blätter, von deren hohem Nutzen sich Jeder überzeugen wird, der sie lies't, hat der letztere vielfach vertheilt unter die Jugend der Dörfer, und begierig hat sie diese empfangen.

Der Doctor. Das ist herrlich, fürwahr, und söhnt mich gewissermaaßen mit der Gegenwart aus. O wie selten wohl ist diese Uneigennützigkeit, wie selten ein solches Befördern von Religion und wissenschaftlichem Verkehr.

Der Buchhändler. Ja, leider wohl, aber wie unendlich viel Hindernisse stellen sich nicht auch dem Edeln entgegen, der rühmlich Besseres will. Auf allen Pfaden lauert Verleumdung und Neid. So werden Sie in der neuen Urania gelesen haben, daß mein College Brockhaus, die Preisaufgaben eingestellt hat.

Der Doctor. Ja, leider hab' ich das — und auch gezwungen durch klägliche Neider und Verleumder. Es ist wahrlich Schade, denn eben dieses Institut, das in ganz Deutschland so viel Theilnahme fand, das so herrlich die Geister emporhob, und uns die bezauberte Rose gab, dies Institut hätte gewiß noch unendlich viel Schönes gewirkt, und es stände wohl zu wünschen, daß es, wie ein Phönix, neu verjüngt aus der Asche auferstände. — —

Der Wagen ging schief, wir warfen uns auf die andere Seite, allein das Rad brach, und — wir lagen in der Tiefe.

Als unser Wagen hergestellt war, gingen unsere Gespräche wieder fort, denn der Umfall hatte uns gar nicht verstimmt.

Wir kamen zurück auf Ernst Schulze und sein schönes Meistergebilde.

Wissen Sie wohl — fragte der Doctor: daß er durch Brockhaus, den edlen Beförderer der Wissenschaft und Kunst, aufgeregt, es wagte, in diesem lieblich zarten Werke der schönsten Dame Göttingens ein Denkmal zu setzen?

Der Kaufmann. Ja, es scheint dies auch aus dem Gedichte selbst so ziemlich hervorzugehen —

Der Doctor. Ich habe dies himmlische Mädchen selbst gekannt, aber ach, — eben, sie war nicht irdisch, war zu gut, zu schön für diese Erde, darum mußte sie so früh in die bessere Heimath hinauf.

Der Buchhändler. Sie soll die Tochter des berühmten Hofraths Tychsen gewesen seyn, und noch sehr jung.

Der Doctor. Ganz richtig. Der verewigte Sänger hatte als Student im Hause ihrer Eltern Zutritt erhalten —

Ein plötzlicher Schuß unterbrach unsere Gespräche.

Sollte das etwa Bezug auf die nahe Grenze und Zollsachen haben — fiel der Kaufmann ein. — Es sollen jetzt in dieser Gegend häufig förmliche Scharmützel vorfallen zwischen den Contrebandiers und den Zollbedienten, so daß letztere in der Regel genöthigt sind, militärische Hülfe in Anspruch zu nehmen.

„Sehr möglich!" — meinte der Doctor — denn in einer andern Gegend, durch die ich vor einiger Zeit kam, hatte man auch zwei sogenannte Grenzjäger durch Schießgewehr schwer verwundet. — Ich weiß nicht, ob die Accise so drückend ist. — Ich schimpfte sonst ebenfalls häufig darauf, — nun zwar, ich bin kein Kaufmann — aber jetzt hat sich's bei mir gelegt. Die Leute sind so äußerst artig, so wenig pedantisch, daß — —"

Der Kaufmann. Ja, erlauben Sie, mein Herr, sie haben keine Nasen und den Befehl, diejenigen nicht so arg zu durchsuchen, die keine Handelsleute sind.

Wir wurden eben angehalten und mußten aussteigen. Die Gespräche waren für jetzt unterbrochen.

Gelegentliche Bemerkung.

Vernachten die Formen der Dinge in trüben Gewitterwolken einer allgemeinen Calamität — dann wendet der Unglückliche seinen Thränenblick gegen den Orient — und erwartet aus jener Weltgegend den kühlenden Hauch der bessern Hoffnung.

Lückenbüßer.

Erich Emporagrius, Bischof von Strengnäs gab eine Erklärung des Catechismus heraus, worin er die Frauen in die Classe der beweglichen Güter setzte. Die Königin Hedwig Eleonore, Gemahlin des Königs Carl Gustav, ward darüber so erzürnt, daß sie seinen Catechismus verbieten ließ.

Abb. / fig. 6: Der Zuschauer. Zeitblatt für Belehrung und Aufheiterung. (Redacteur: J. D. Symanski.) No. 48. Berlin, den 20ten April. 1822, unpaginated. Stadtbibliothek Trier, 9/20 4°. Scanned by Göttinger Digitalisierungszentrum.

The »Fräulein von Scuderi« was later on published in the *Sammler*,[5] a more journal-shaped periodical, issued three times a week and presenting longer texts like Hoffmann's tale interruptedly. Here, the last interruption (see fig. 5) of the »Scuderi«-tale occurs just after we have read that the characters are ›waiting for the king's decision‹, for »des Königs Beschlüsse«.[6] Thus, while following the story within this media format, we actually have to wait together with the characters, although it would have been technically possible to provide the remaining paragraphs of the tale within the same issue. This is a consequent chicanery, because that way, first, the rule of the *Sammler*'s page design is respected that on its last two pages we generally find at least two different texts; and secondly, the content of the tale motivates this one more last interruption. In the German text it is necessary to wait for the king's »Beschlüsse«—and ›Beschluß‹ not only means ›decision‹, but literally ›conclusion‹. Thus, by interrupting the text at this point, readers have to wait for two kinds of ›Beschluß‹, for the royal ›decision‹ as well as for the ›conclusion‹ of the tale. And obviously, the makers of the *Sammler* play on this ambiguity, for the invitation to wait for the royal »Be-schlüsse« is followed by the editorial remark »Der Beschluß folgt«, ›to be concluded‹.[7] By this interplay of the media format's page design and the tale's content, the process of reading is in a humorous way modeled as a re-enactment of what we read.

**ȡ — V. M.

GRAPHIC ELEMENTS OF JOURNAL PAGES/OPENINGS AND THEIR POSSIBLE FUNCTIONS—No. II.
Page fillers

The metteur en page who is entrusted with the typesetting has to follow the rule ›that the quantum of the present type sufficiently fills up the space, which he has at his disposal, but at the same time does not exceed it‹.[1] The page has to be filled completely and as evenly as possible, so that an harmonious overall

5 Das Fräulein von Scuderi. (Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig XIV.). In: Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt. Eilfter Jahrgang. 1819. Wien. Gedruckt und im Verlage des Anton Strauß. No. 129, October 28, pp. 513-515, no. 130, October 30, pp. 517-519, no. 131, November 2, pp. 521-523, no. 132, November 4, pp. 525-527, no. 133, November 6, pp. 29-531, no. 134, November 9, pp. 533-535, no. 135, November 11, pp. 537-539, no. 136, November 13, pp. 541-543, no. 137, November 16, pp. 545-547, no. 138, November 18, pp. 549-551, no. 139, November 20, pp. 553-556, no. 140, November 23, pp. 557-560, no. 141, November 25, pp. 561f., no. 142, November 27, pp. 565f., no. 143, November 30, pp. 569f.

6 Das Fräulein von Scuderi. (Fortsetzung.). In: Der Sammler [no.] 142. Samstag, den 27. November 1819, pp. 565f., here p. 566.

7 Ibid.

1 »daß das Quantum des vorhandenen Satzes den Raum, welchen er disponibel hat, zur Genüge füllt, ihn aber auch nicht überschreitet«. Vollständiges theoretisch-praktisches Handbuch der Typographie nach ihrem heutigen Standpunkt. Herausgegeben von August Marahrens, Buchdrucker. Erster Band: Das Setzen in seinen verschiedenen Branchen. Leipzig. Verlag der Leipziger Vereinsbuchdruckerei. 1870, p. 298.

appearance of the periodical page or opening emerges.[2] By setting a paragraph without leads, moving surplus lines to the next page can be avoided; smaller gaps can be balanced with leads, and larger ones with gap fillers, with small verbal, less frequently pictorial contributions, which often only comprise a few lines and are seemingly trivial. Superficially, the use of page fillers seems to be a typographical design measure of the typesetter, which is primarily, if not exclusively, due to the visual appearance of the periodical page or opening. However, it is exactly this issue which diverts the attention of the reader from the content level of the printed word to the aesthetics of its optical appearance, to the visual design of the periodical page (or opening) as a designed surface.[3] This shift is for example exhibited and thematized in the Berlin *Zuschauer* of April 20, 1822. In this journal issue the last column of a double page spread (fig. 6) is concluded by a small message about the Swedish catechism, in which women were classified as ›movable goods‹, »bewegliche[] Güter«. The report which only comprises a few lines is appropriately given the heading ›gap filler‹, »Lückenbüßer«, which on the one hand describes the incriminated functional definition of women, and on the other hand it indicates the typographical function of this article; both are ›movable goods‹. of this article as a ›page filler‹, as a filler of a ›gap‹ of white space. Both, women and this article, are ›movable goods‹.

– n –.

PICTURE PRODUCTION AND PAGE DESIGN.—No. I. Cpt. Ross' Expedition to Leipzig An Anthropological Lesson on the Base of Stereotype Trading

The visual appearance of an illustrated journal page or page opening, the arrangement of letterpress and images on its designed surface depends on historically changing technical conditions: on the process of paper manufacturing, for example,[1] or on the available options of composing.[2] Furthermore, strategies of the *mise en page* are influenced by processes of organization and distribution, as well as by

2 Christine Woody's conference paper demonstrated that even the irregular page design of unstamped Victorian periodicals confirmed this rule, as a provocative exception to it.

3 This effect of pagefillers was addressed by Maria Damkjaer's enlightening conference paper.

1 Machine produced paper of the 19th century shows a smooth and a rough side; for better printing results, journal illustrations are usually printed on the smooth side, see Katechismus der Buchdruckerkunst und der verwandten Geschäftszweige. Von Carl August Franke. Mit 39 in den Text gedruckten Abbildungen und Tafeln. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1856, p. 99. In consequence, after folding, stitching and cutting the sheets, the reader-viewers find an image-opening/text-opening cadence which is characteristic for illustrated journal until the 1890s. See Tom Gretton: The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. In: Art History 33 (2010), pp. 680-709, here p. 689.

2 For instance, the introduction of the linotype composing machine tangibly changed the look of illustrated journal pages. See Nikolaus Weichselbaumer's contribution to this collection.

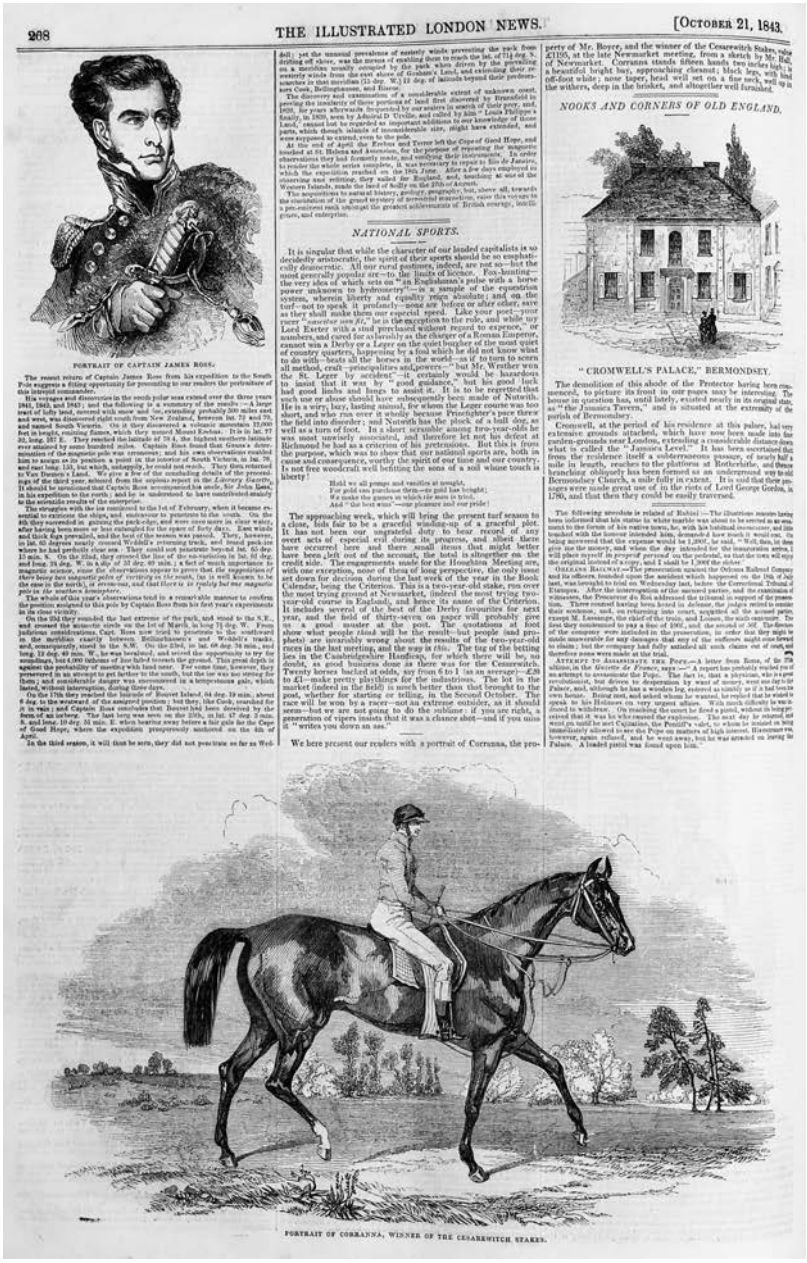
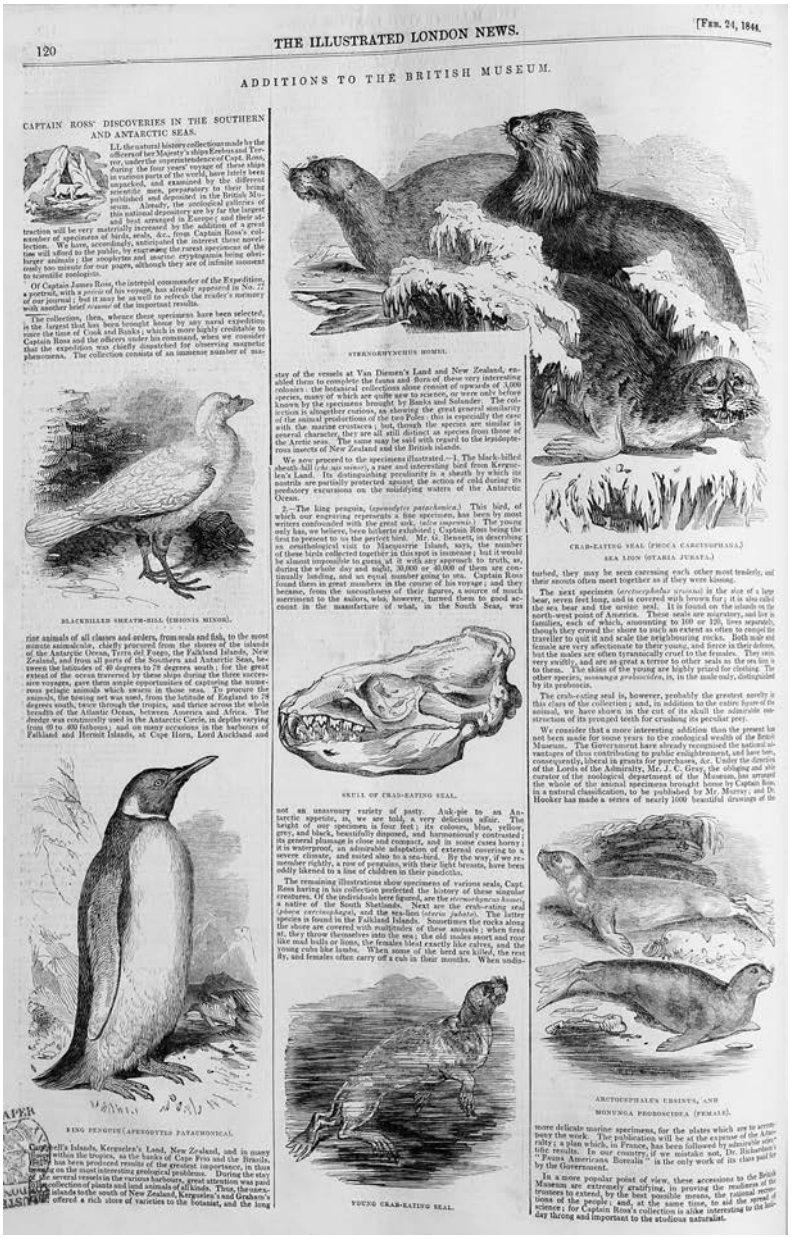


Abb. / fig. 7: PORTRAIT OF CAPTAIN JAMES ROSS. In: THE ILLUSTRATED LONDON NEWS. NO. 77.—VOL. III. FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, OCTOBER 21, 1843, p. 268. University Library Duisburg-Essen, D 06 01 Z 148-3.



120 THE ILLUSTRATED LONDON NEWS. [FEB. 24, 1844.

ADDITIONS TO THE BRITISH MUSEUM.

CAPTAIN ROSS' DISCOVERIES IN THE SOUTHERN AND ANTARCTIC SEAS.

BLACKBILLED SHEATH-BILL (CHIONIS MINOR).

STERNORHYNCHUS HOMEI.

CRAB-EATING SEAL (PHOCA CARCINOPHAGA.)

SEA LION (OTARIA JUBATA.)

SKULL OF CRAB-EATING SEAL.

KING PENGUIN (APTENODYTES PATACHONICA).

YOUNG CRAB-EATING SEAL.

ARCTOCEPHALUS URSINUS, AND MONUNGA PROBOSCIDEA (FEMALE).

Abb. / fig. 8: ADDITIONS TO THE BRITISH MUSEUM. CAPTAIN ROSS' DISCOVERIES IN THE SOUTHERN AND ARCTIC SEAS. In: THE ILLUSTRATED LONDON NEWS. NO. 95.—VOL. IV. FOR THE WEEK ENDING FEBRUARY 24, 1844, p. 120. University Library Duisburg-Essen, D 06 01 Z 148-4.

economic considerations.[3] In the first years of its run, the *Illustrirte Zeitung* (1843ff.) demonstrates how the visual design of the journal page may result from the contemporary state of graphic print and economically dictated operating procedures.

In the early 1840s, production capacities for wood engravings were still limited in Germany, and consequently, the prices asked by domestic studios were high.[4] Hence, German illustrated magazine makers imported stereotypes from England and France; these type-metal copies of wooden xylographic printing blocks were purchased at a comparatively moderate price[5] and they are, due to improvements of the technique of stereotyping during the first decades of the 19th century, of a more than passable quality. In this way it was possible to run a German counterpart of prestigious foreign illustrated journals—so Cpt. Ross travels, after his expedition to the Antarctica, together with some representatives of the south polar fauna, to Leipzig where elements of the *Illustrated London News*' accounts of his expedition (fig. 7 and fig. 8)[6] were rearranged in the *Illustrirte Zeitung* (fig. 9).[7] The respective page exhibits how not despite but because of the dependence on foreign materials the German magazine was able to present a convincingly designed page.

The re-use of imported illustrated texts allowed a deliberately planned layout. The »SKULL OF CRAB-EATING SEAL«[8] gave way to the picture of a human being, and the rebuilt page is not structured like a staircase downward but

3 Printing wood engraved images was a delicate procedure and therefore a task to be fulfilled by highly specialized craftsmen (the German editor Cotta sent employees of his print shop to England and France to learn this skill; see Eva-Maria Hanebutt-Benz: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1984, col. 769). Thus, when producing illustrated magazines it was more economical and time-saving to print illustrated text only on one side of the sheet—another cause of the frequent image-opening/text-opening cadence in this media format.

4 See Hanebutt-Benz (s. footnote 3), col. 736; Remi Blachon: La gravure sur bois au XIXe siècle: L'âge du bois debout. Paris 2001, p. 135; and Wolfgang Weber: Johann Jakob Weber: Der Begründer der illustrierten Presse in Deutschland. Leipzig 2003, p. 48.

5 See, for example, THE COMMERCIAL HISTORY OF A PENNY MAGAZINE.—No. III. COMPOSITORS' WORK AND STEREOTYPING. In: Monthly Supplement of THE PENNY MAGAZINE OF THE Society for the Diffusion of Useful Knowledge. [no.] 107. October 31, to November 30, 1833, pp. 465-472, here p. 471: »We sell […] to France and Germany casts of our wood-cuts, at a tenth of what it would cost them to have them re-engraved«.

6 PORTRAIT OF CAPTAIN JAMES ROSS. In: THE ILLUSTRATED LONDON NEWS. No. 77.—VOL. III. FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, OCTOBER 21, 1843, p. 268; ADDITIONS TO THE BRITISH MUSEUM. CAPTAIN ROSS' DISCOVERIES IN THE SOUTHERN AND ARCTIC SEAS. In: THE ILLUSTRATED LONDON NEWS. No. 95.—VOL. IV. FOR THE WEEK ENDING FEBRUARY 24, 1844, p. 120.

7 Capitän James Ross und seine Entdeckungen. In: Illustrirte Zeitung. *N*ro. 50. Leipzig, den 8. Juni 1844. II. Band, pp. 374-376, here p. 376.

8 «Captain Ross' Discoveries« (s. footnote 5); »Schädel des Krabbenfressers«, »Capitän James Ross und seine Entdeckungen« (s. footnote 6), p. 376.

in a concentric way (fig. 10): The portrait of Captain Ross is now positioned in the center of the page, where the officer is surrounded first by letterpress and then by animals. This gives a superb example of what Johanna Drucker calls ›typographic signification‹ by means of the ›visible word‹,[9] and of the ›intention effects‹ on which Tom Gretton's paper in this collection focusses. The rearranged materials—and in particular the typeset text in its optical dimension—now in a new compositional order teach us a lesson on the nature of man: A human being is placed here in the center not only of the page but also of creation, as man's fellow creatures are marginalized by being positioned at the upper and at the lower edge of the page. But what constitutes the hierarchy between man and animal? It is the word in the form of typeset text that separates man from the animal, marking the specific difference between them. Thus, the page designers of the *Illustrirte Zeitung* use the ›visible word‹ to signify the reason of man's superiority—and, moreover, they deal by means of their copy and paste technique also with the meaningfulness of ›*in*visible words‹, of missing letterpress.

The verbal frame around the portrait is expected to ensure the human's privileged position. But there is a gap in this securing frame which the vigilant captain Ross has already detected (fig. 10): ready for defense, his hand on his sword, he fixes his attentive eyes on this critical spot—and we should be prepared as well, for beyond this gap a seal is staring and grinning at us, a kind of disrespectful mirror-image of the viewer who in this moment, without any protecting word between her and the beast, unfortunately is *not* a human reader. But we, thankfully, are, and reading-viewing this well-designed page we should be glad that German magazine makers in the 1840s had to import illustrations from abroad.

A. B.

9 See Johanna Drucker: The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923. Chicago 1994, p. 2.

Die Journalseite als gestaltete Fläche II

Medienformatspezifisches visuelles (Doppel)Seitendesign in illustrierten Journalen des 19. Jahrhunderts

(Fortsetzung von S. 14)

Den Lesern unserer bisherigen Ausführungen wird nicht entgangen sein, daß diese, außer der Erwähnung ›miszellanen Nebeneinanders von Beiträgen‹ kaum etwas, vielleicht sogar nichts bieten, was für *Journal*seiten des langen 19. Jahrhunderts charakteristisch wäre. Das früher Gesagte gilt ja auch für (Doppel) Seiten etwa von Büchern, es gilt grundsätzlich für papierene Druckwerke und *mutatis mutandis* wohl für jedwede schriftliche Kommunikation.

Was also sind Züge des visuellen Designs von *Journal*seiten in jener Zeit? Im Hinblick auf illustrierte Journale lassen sich einige unterschiedlich weit reichende Antworten formulieren. In den frühen und mittleren 1830er Jahren sind in den Text gedruckte Holzstichillustrationen, die nicht nur vereinzelt

376 Illustrirte Zeitung. [II. Band.

Der Scheidenvogel.

den Lepidopteren — Staubflüglern — von Neuseeland und den britischen Inseln.

Gehen wir nun zu den Exemplaren über, die wir im Bilde mittheilen können.

1) Der schwarzschnäblige Scheidenvogel — Chionis minor —, ein seltner interessanter Vogel von Kerguelensland. Seine unterscheidende Eigenthümlichkeit ist eine Scheide, wodurch die Naslöcher gegen die Einwirkung der Kälte während seiner Raubzüge auf den gefrierenden Gewässern der Südsee geschützt werden.

2) Die Königsfettgans — Apenodytes patachonica —, die von den meisten Schriftstellern mit der Alca impennis verwechselt worden ist. Bisher sind, soviel wir wissen, blos junge nach Europa gekommen; Capitän Roß hat zum ersten Mal eine ausgewachsene mitgebracht. G. Bennett in der Beschreibung seiner ornithologischen Reise nach der Maquarrieinsel sagt, die Zahl der dort lebenden Königsfettgänse sei ungeheuer, doch lasse sich dieselbe nicht einmal annährungsweise angeben, da Tag und Nacht 30,000 bis 40,000 ans Land kämen und wieder aufs Meer hinausflögen. Capitän Roß fand sie auf seiner Reise in großer Menge, und sie wurden durch ihre komische Gestalt für die Seeleute ein Quell großer Heiterkeit, wiewohl sie dieselben auch zu einer in der Südsee gewiß nicht unschmackhaften Pastete zu bereiten wußten. Die Höhe des aufgestellten Exemplars beträgt 4 Fuß; seine Farben, blau, geld, grau und schwarz, sind schön vertheilt und bilden hübsche Gegensätze; das Gefieder ist im Allgemeinen dicht, fast hornartig und wasserdicht, welche letztere Eigenschaft für einen Seevogel in einem so kalten Himmelsstriche bewundernswürdig genannt werden muß.

Die übrigen Illustrationen stellen verschiedene Robbenarten dar, und Capitän Roß hat durch seine Sammlung die Geschichte dieser eigenthümlichen Thiere sehr vervollständigt. Der Sternorhynchus homei ist auf den südlichen Shetlandsinseln einheimisch; der Krabbenfresser, — Phoca sarcynophaga — und der Seelöwe — Otaria jubata — stammen von den Falklandsinseln, und die Felsen längs der Küste sind bisweilen von den letztern geradezu bedeckt. Wenn nach ihnen geschossen wird, stürzen sie sich in die See; die alten Männchen brummen und brüllen wie wüthende Bullen oder Löwen, die Weibchen blöken wie Kälber und die Jungen wie Lämmer. Wenn in einer Herde einige getödtet werden, fliehen die übrigen, und die Weibchen tragen die Jungen bisweilen im Maule fort. Wenn sie ungestört sind, liebkosen sie einander zärtlich, und bisweilen berühren sie einander mit den Lippen, als wenn sie sich küßten.

Der Arctocephalus ursinus hat die Größe eines tüchtigen Bären, ist sieben Fuß lang und mit braunem Pelze bekleidet. Er heißt auch Seebär und Bärenrobbe. Er findet sich auf den Inseln an der Nordwestspitze von Amerika. Diese Robben ziehen umher und leben in Familien, deren jede, 100 bis 120 stark, für sich haust, wiewohl sie sich an Ufer oft in solchen Massen sammeln, daß die Reisenden sich auf die Felsen flüchten müssen. Männchen und Weibchen sind sehr zärtlich gegen ihre Jungen und vertheidigen dieselben bis aufs Aeußerste, doch gegen die Weibchen sind die Männchen oft tyrannisch grausam. Sie schwimmen sehr schnell und sind andern Robben eben so furchtbar, wie ihnen selber der Seelöwe. Die Monunga proboscidea unterscheidet sich, und zwar blos bei den Männchen, durch einen Rüssel von ihnen.

Indeß, die größte Merkwürdigkeit der Sammlung bleibt der Krabbenfresser, und wir geben deshalb außer der ganzen Figur des Thieres einen Durchschnitt seines Schädels, dessen zackige Zähne bewundernswürdig gebaut sind zum Zermalmen seiner eigenthümlichen Nahrung.

Capitän James Clark Roß.

Sternorhynchus homei, Phoca sarcynophaga und Otaria jubata.

Die Königsfettgans.

Arctocephalus ursinus und Monunga proboscidea.

Schädel des Krabbenfressers.

Ein junger Krabbenfresser.

Abb. / fig. 9: Capitän James Ross und seine Entdeckungen. In: Illustrirte Zeitung. No. 50. Leipzig, den 8. Juni 1844. II. Band, pp. 374-376, here p. 376. University Library Duisburg-Essen, D 06 01 Z 88-2.

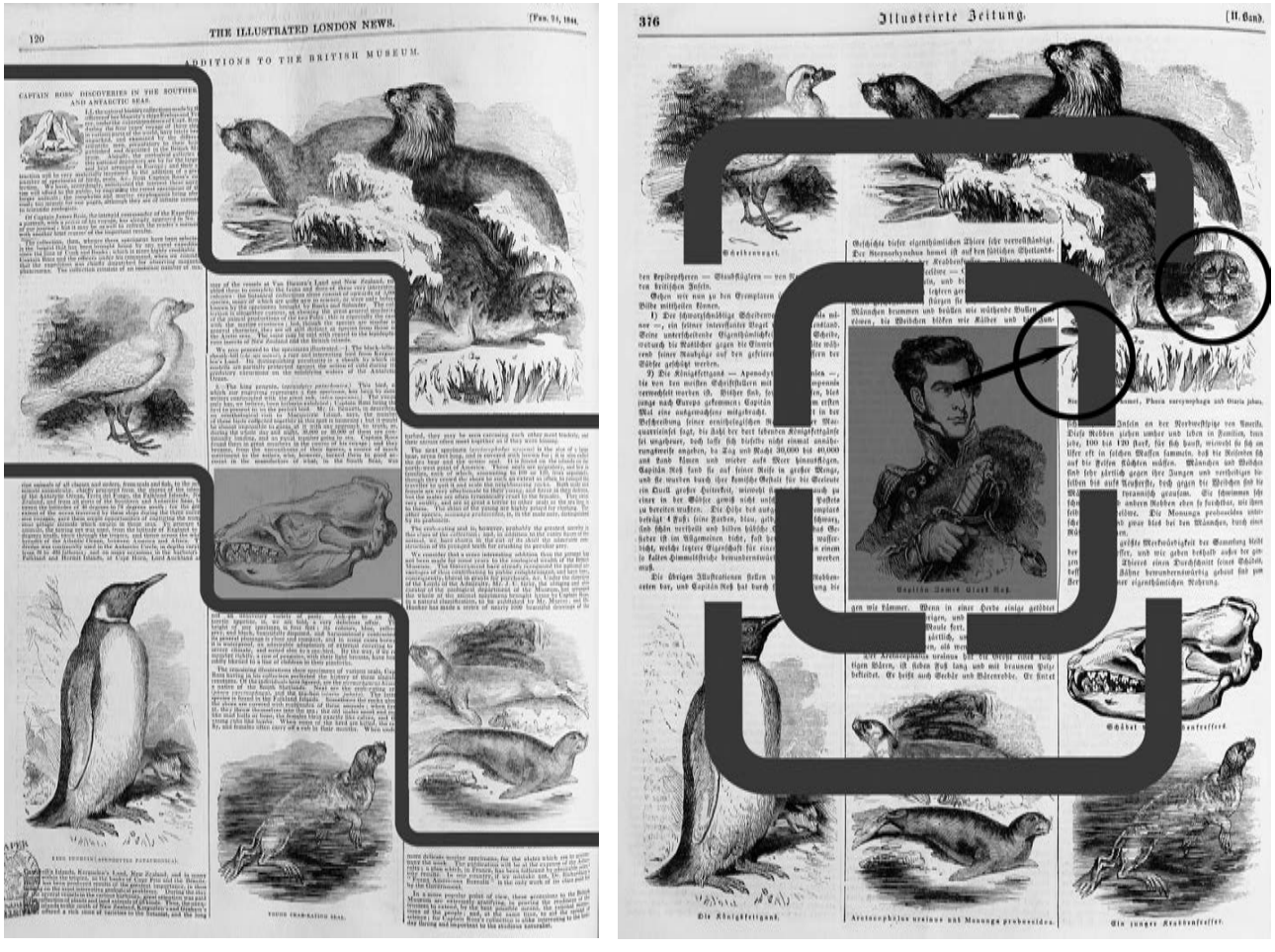


Abb. / fig. 10: Structure of the image/letterpress arrangement in the *Illustrirte Zeitung*, compared to that of the *Illustrated London News*.

begegnen, ein recht untrügliches Signal dafür, daß wir Journalseiten vor uns haben. Xylographisch illustrierte Bücher nämlich stellen als kostspielige Unternehmungen mit vergleichsweise geringen Auflagezahlen gegenüber illustrierten Journalen ein hohes verlegerisches Risiko dar und fassen erst ab 1835 allmählich Fuß – und dann charakteristischerweise als risikomindernde journalähnliche Lieferungswerke.[1] Mit den frühen 1840ern ist das illustrierte Buch dann ein etabliertes Medienformat, dessen Umgang mit dem Bild im Schriftsatz sich allerdings von dem des Journals sichtlich unterscheidet. Im illustrierten Journal ist bis mindestens in die 1870er Jahre hinein der ›alternierende Satz‹, das Abwechseln bildhaltiger und bildfreier Doppelseiten, ein Markenzeichen journalförmigen Publizierens.[2]

Weiterhin weisen viele Journale aufgrund ihres größeren Quart- oder womöglich gar Folioformats in der Regel mehrspaltigen Satz auf – eine typographische Gepflogenheit, auf die sie teils auch dann bezogen bleiben, wenn sie ihr ostentativ nicht folgen, wie etwa die *Deutsche Rundschau* oder der *Phöbus*.[3] Dies bildet natürlich kein Merkmal insbesondere illustrierter Periodika des 19. Jahrhunderts, aber es trägt zur Herausbildung eines solchen bei: Im Unterschied zu dem meist einen, recht undifferenzierten Schriftblock in illustrier-

1 Zum Aufkommen xylographisch illustrierter Bücher in den 1830er und 1840er Jahren vgl. etwa Eva-Maria Hanebutt-Benz: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1984, Sp. 711-724. Remi Blachon: La gravure sur bois au XIX^{e} siècle. L'âge du bois debout. Paris 2001, S. 65. Zum Aufkommen illustrierter Bücher in Form von journalähnlich publizierten Lieferungswerken vgl. z. B. John Buchanan-Brown: Early Victorian Illustrated Books. Britain, France and Germany 1820-1860. London/New Castle (DE) 2005, S. 17. Christine Haug: »Der famose Ambaßadeur des künftigen freien Deutschlands«. Der Verleger Friedrich Gottlob Franckh zwischen spekulativem Unternehmertum und revolutionären Visionen. Das Stuttgarter Buch- und Verlagsgewerbe im Vormärz. In: Christian Liedke (Hg.): Literaturbetrieb und Verlagswesen im Vormärz. Bielefeld 2011, S. 103-120.

2 Zu den drucktechnischen und *arbeitsökonomische Ursachen* dieses Phänomens – und zu dessen Semantisierungspotential – vgl. Tom Gretton: The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. In: Art History 33 (2010), S. 680-709, hier v. a. S. 688f., 693f. und S. 698. Andreas Beck: Friedrich der Große schlägt Napoleon bei Waterloo – die *Geschichte Friedrichs des Grossen* im Epitext des *Pfennig-Magazins*. In: Martin Gerstenbräun-Krug / Nadja Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Wien 2018, S. 183-212, hier S. 196-198. Paul Fyfe: A Great Exhibition of Printing: The Illustrated London News Supplement Sheet (1851). In: Cahiers victoriens et édouardiens 84 (2016), (http://cve.revues.org/2928; DOI: 10.4000/cve.28928) (letzter Zugriff: 14. 9. 2018), Absatz 8f. – Vgl. außerdem Marie-Laure Aurenche: Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870), Paris 2002, S. 166 und S. 171; Thierry Gervais: L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914). Thèse de doctorat d'histoire et civilisations, EHESS, Paris 2007 (URL: http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique) (letzter Zugriff: 12. 9. 2018), S. 64-66; s. auch Anm. 1 und 3 in PICTURE PRODUCTION AND PAGE DESIGN.—No. I.

3 Zum Layout des letzteren vgl. den Beitrag von Nicola Kaminski in diesem Band.

ten Büchern, auch bei Quartformat,[4] regt das kleinteiligere Layout spaltengegliederter Journalseiten Wechselwirkungen zwischen Schrift und Bild an: So kann etwa der Bildaufbau von Illustrationen sich am journaltypischen Spaltensatz orientieren und so eine ikonische Semantisierung des Schriftbilds bewirken;[5] oder Bilder können typographische Elemente imitieren, etwa, wenn in einer Pariser Modezeitschrift der 1920er die Zeichnung locker fallender Herrentaschentücher einen Spaltentrennstrich simuliert und in solcher eleganten Verspieltheit dazu beiträgt, den im Ersten Weltkrieg verrohten *homme* wieder zum kultivierten *monsieur* zu bilden.[6]

Schließlich bildet das Journal, im Unterschied zum bzw. in anderer Form als das Buch, serielle Layoutmomente aus. Insbesondere die laufend anfallenden Titelseiten der regelmäßig erscheinenden Periodika bieten Gelegenheit, medienformatspezifische Formen der *mise en page* zu entwickeln. Auch das ist kein exklusives Merkmal illustrierter Journale, doch gerade sie nutzen ihre ersten Heftseiten in charakteristischer Weise. Diese dienen u.a. dazu, mit potentiellen Leser-Betrachtern (= Käufern) Blickkontakt aufzunehmen, und so sind Porträts ausgesprochen häufig auf Titelseiten illustrierter Journale zu finden. Weiterhin ist die illustrierte erste Heftseite der Ort, um das Verhältnis von Innen und Außen, um das immer wieder anstehende Sich-Hineinfinden der Leser-Betrachter und potentiellen Käufer in die Journalnummer variabel zu handhaben: Pfennigmagazine der 1830er Jahre z.B. laden oft durch Bilder von Eingangsarchitektur zum ›Betreten‹ des jeweiligen Hefts ein. Satiremagazine wiederum können auf ihrer ersten Seite gängige serielle Gestaltungsmuster ironisch invertieren, etwa durch Parodie der romantischen Rückenfigur am Fenster die porträtbesetzte Journaltitelseite gleichsam von hinten zeigen und so den Blick ins Innere des Hefts in einen nach draußen verkehren.[7] Illustrierte Journale können auch – eine französische Pointe visuellen Journaldesigns der 1930er Jahre – die Rückseite der Nummer als zweite bebilderte Titelseite gestalten und Leser-Betrachter derart beim Verlassen des Hefts dazu auffordern, sich in dieses erneut hineinzubegeben.[8]

Dr. B.

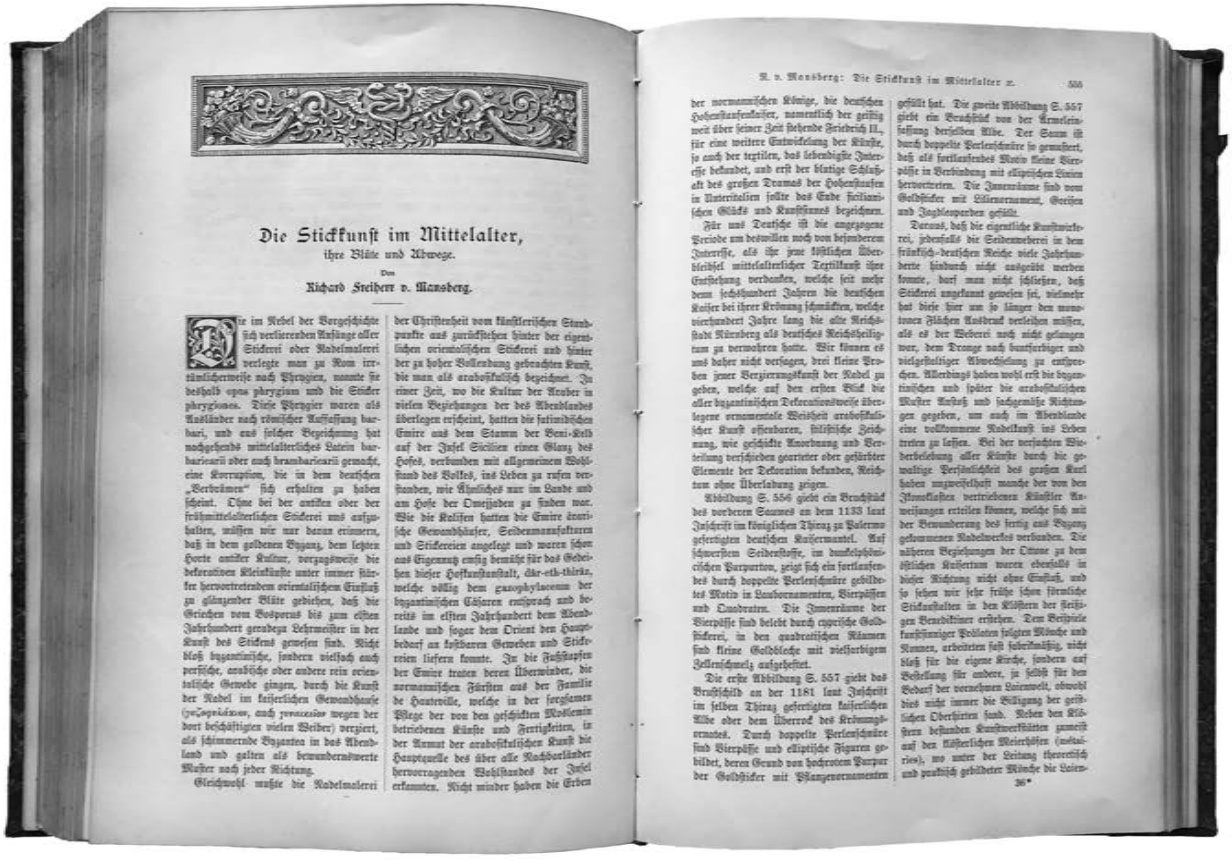
4 Vgl. exemplarisch Geschichte Friedrichs des Grossen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolph Menzel. Leipzig. Verlag der J. J. Weber'schen Buchhandlung. 1840[-42].

5 Vgl. den Beitrag von Andreas Beck in diesem Band.

6 Vgl. den Beitrag von Zsolt Mészáros in diesem Band.

7 Vgl. Abb. 4 des Beitrags von Christian A. Bachmann in diesem Band.

8 Vgl. den Beitrag von Marie-Ève Thérenty in diesem Band, insbesondere Abb. 16: Diese Rückseite einer Nummer von *Vu* spielt mit dem Schema der Porträt-Titelseite und zeigt eine Dame, die in einer Nummer von *Vu* liest, deren Rückseite ihrerseits eine Dame zeigt, die in einer Nummer von *Vu* liest; eine doppelte *mise en abyme*, die es Leser-Betrachterinnen der Zeitschrift schier nicht gestattet, die Journalnummer aus der Hand zu legen, sondern sie dazu anhält, als Pendant ihrer beiden Pendants zu agieren.



Die Stickkunst im Mittelalter,
ihre Blüte und Abwege.
Von
Richard Freiherr v. Mansberg.

Die im Nebel der Vorgeschichte sich verlierenden Anfänge aller Stickerei oder Nadelmalerei verlegte man zu Rom irrtümlicherweise nach Phrygien, nannte sie deshalb opus phrygium und die Sticker phrygiones. Diese Phrygier waren als Ausländer nach römischer Auffassung barbari, und aus solcher Bezeichnung hat nachgehends mittelalterliches Latein barbarizarii oder auch brandbarizarii gemacht, eine Korruption, die in dem deutschen „Berbrämen" sich erhalten zu haben scheint. Ohne bei der antiken oder der frühmittelalterlichen Stickerei uns aufzuhalten, müssen wir nur daran erinnern, daß in dem goldenen Byzanz, dem letzten Horte antiker Kultur, vorzugsweise die dekorativen Kleinkünste unter immer stärker hervortretendem orientalischem Einfluß zu glänzender Blüte gediehen, daß die Griechen vom Bosporus bis zum elften Jahrhundert geradezu Lehrmeister in der Kunst des Stickens gewesen sind. Nicht bloß byzantinische, sondern vielfach auch persische, arabische oder andere rein orientalische Gewebe gingen, durch die Kunst der Nadel im kaiserlichen Gewandhause (γυναικεῖον, auch γυναικωνῖτις wegen der dort beschäftigten vielen Weiber) veredelt, als schimmernde Byzantina in das Abendland und galten als bewundernswerte Muster nach jeder Richtung.

Gleichwohl mußte die Nadelmalerei der Christenheit vom künstlerischen Standpunkte aus zurückstehen hinter der eigentlichen orientalischen Stickerei und hinter der zu hoher Vollendung gebrachten Kunst, die man als arabosikulisch bezeichnet. In einer Zeit, wo die Kultur der Araber in vielen Beziehungen der des Abendlandes überlegen erscheint, hatten die sarazenischen Emire aus dem Stamme der Beni-Kelb auf der Insel Sicilien einen Glanz des Hofes, verbunden mit allgemeinem Wohlstand des Volkes, ins Leben zu rufen vermocht, wie Ähnliches nur im Lande und am Hofe der Omejjaden zu finden war. Wie die Kalifen hatten die Emire ähnliche Gewandhäuser, Seidenmanufakturen und Stickereien angelegt und waren schon aus Eigennutz emsig bemüht für das Gedeihen dieser Hofkunstanstalt, dār-eth-thirāz, welche völlig dem gynophylaceum der byzantinischen Cäsaren entsprach und bereits im elften Jahrhundert dem Abendlande und sogar dem Orient den Hauptbedarf an kostbaren Geweben und Stickereien liefern konnte. In die Fußstapfen der Emire traten deren Überwinder, die normannischen Fürsten aus der Familie de Hauteville, welche in der sorglamen Pflege der von den geschickten Muslemin betriebenen Künste und Fertigkeiten, in der Armut der arabosikulischen Kunst die Hauptquelle des über alle Nachbarländer hervorragenden Wohlstandes der Insel erkannten. Nicht minder haben die Erben

der normannischen Könige, die deutschen Hohenstaufenkaiser, namentlich der geistig weit über seiner Zeit stehende Friedrich II., für eine weitere Entwickelung der Künste, so auch der textilen, das lebendigste Interesse bethätigt, und erst der blutige Schlußakt des großen Dramas der Hohenstaufen in Unteritalien sollte das Ende sizilianischen Glücks und Kunstsinnes bezeichnen.

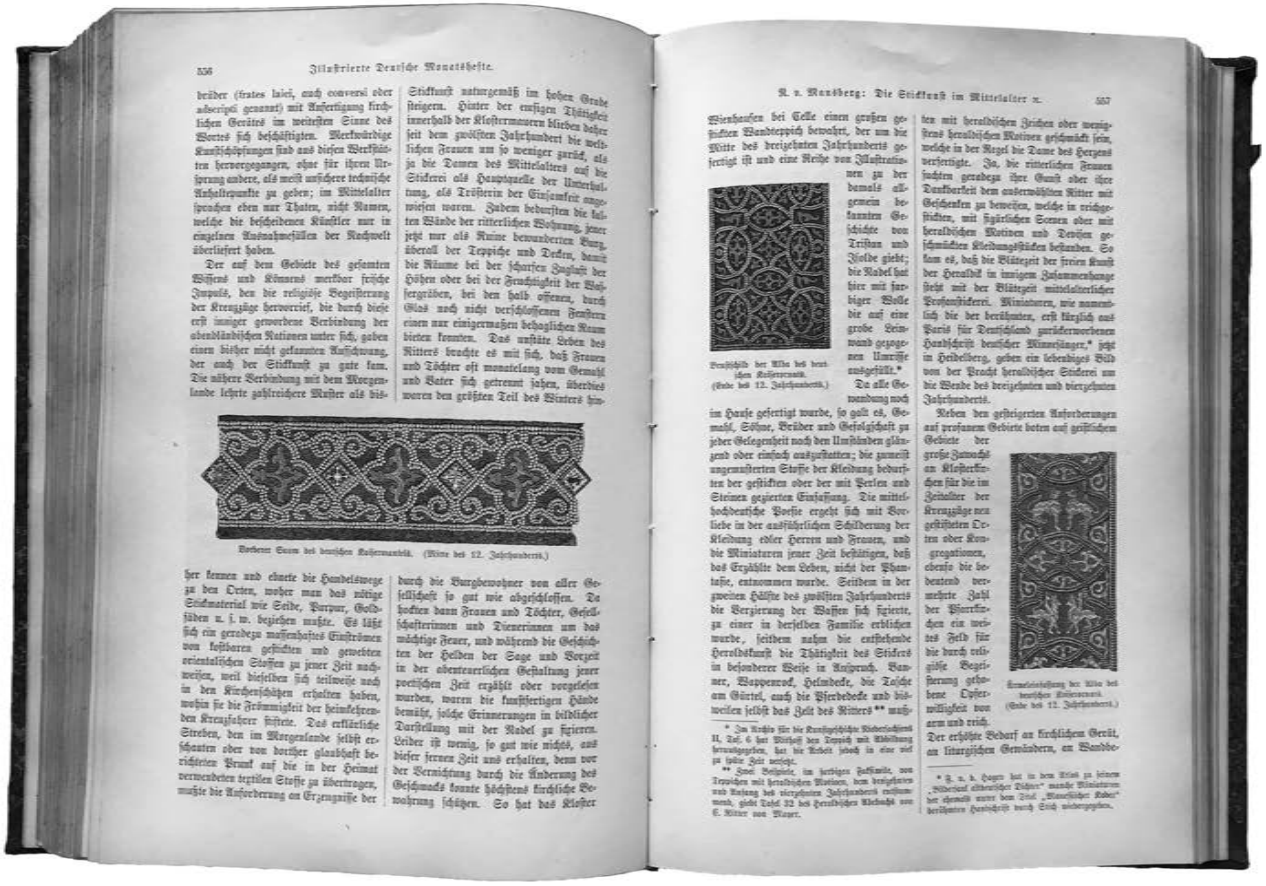
Für uns Deutsche ist die angezogene Periode um deswillen noch von besonderem Interesse, als ihr jene köstlichen Überbleibsel mittelalterlicher Textilkunst ihre Entstehung verdanken, welche seit mehr denn sechshundert Jahren die deutschen Kaiser bei ihrer Krönung schmückten, welche vierhundert Jahre lang die alte Reichsstadt Nürnberg als deutsches Reichsheiligtum zu verwahren hatte. Wir können es uns daher nicht versagen, drei kleine Proben jener Verzierungskunst der Nadel zu geben, welche auf den ersten Blick die aller byzantinischen Dekorationsweise überlegene ornamentale Weisheit arabosikulischer Kunst offenbaren, stilistische Zeichnung, wie geschickte Anordnung und Verteilung verschieden geartieter oder gefärbter Elemente der Dekoration bekunden, Reichtum ohne Überladung zeigen.

Abbildung S. 556 giebt ein Bruchstück des vorderen Saumes an dem 1133 laut Inschrift im königlichen Thiraz zu Palermo gefertigten deutschen Krönungsmantel. Auf schwerstem Seidenstoffe, im dunkelpurpurnen Purpurton, zeigt sich ein fortlaufendes durch doppelte Perlenschnüre gebildetes Motiv in Lanzettornamenten, Vierpässen und Quadraten. Die Innenräume der Vierpässe sind belebt durch cypriote Goldstickerei, in den quadratischen Räumen sind kleine Goldbleche mit vielfarbigem Zellenschmelz aufgeheftet.

Die erste Abbildung S. 557 giebt das Brustschild an der 1181 laut Inschrift im selben Thiraz gefertigten kaiserlichen Albe oder dem Überrock des Krönungsornates. Durch doppelte Perlenschnüre sind Vierpässe und elliptische Figuren gebildet, deren Grund von hochrotem Purpur der Goldsticker mit Pflanzenornamenten gefüllt hat. Die zweite Abbildung S. 557 giebt ein Bruchstück von der Ärmeleinfassung derselben Albe. Der Saum ist durch doppelte Perlenschnüre so gemustert, daß als fortlaufendes Motiv kleine Vierpässe in Verbindung mit elliptischen Linien hervortreten. Die Innenräume sind vom Goldsticker mit Lilienornament, Greifen und Jagdleoparden gefüllt.

Daraus, daß die eigentliche Kunstwirkerei, jedenfalls die Seidenweberei in dem fränkisch-deutschen Reiche viele Jahrhunderte hindurch nicht ausgeübt werden konnte, darf man nicht schließen, daß Stickerei angekannt gewesen sei, vielmehr hat diese hier um so länger den wundervollen Zauber Karolingischen Kunstgeistes bewahren müssen, als es der Weberei noch nicht gelungen war, dem Drange nach kunstvoller und vielgestaltiger Abwechselung zu entsprechen. Allerdings haben wohl erst die byzantinischen und später die arabosikulischen Muster Anstoß und sachgemäße Richtungen gegeben, um auch im Abendlande eine vollkommene Nadelkunst ins Leben treten zu lassen. Bei der versuchten Wiederbelebung aller Künste durch die gewaltige Persönlichkeit des großen Karl haben unzweifelhaft manche der von den Ikonoklasten vertriebenen Künstler Anweisungen erteilen können, welche sich mit der Bewunderung des fertig aus Byzanz gekommenen Nadelwerkes verbanden. Die näheren Beziehungen der Ottone zu dem östlichen Kaisertum waren ebenfalls in dieser Richtung nicht ohne Einfluß, und so sehen wir sehr frühe schon fürstliche Stickereiateliers in den Klöstern der fränkischen Benediktiner erstehen. Den Beispiele kunstsinniger Prälaten folgten Mönche und Nonnen, arbeiteten fast fabrikmäßig, nicht bloß für die eigene Kirche, sondern auf Bestellung für andere, ja selbst für den Bedarf der vornehmen Laienwelt, obwohl dies nicht immer die Billigung der geistlichen Oberhirten fand. Neben den Klöstern bestanden Kunstwerkstätten gemeist auf den klösterlichen Meierhöfen (scotariae), wo unter der Leitung theoretisch und praktisch gebildeter Mönche die Laien-

Abb. / fig. 11: Die Stickkunst im Mittelalter, ihre Blüte und Abwege. Von Richard Freiherr v. Mansberg. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte. Ein Familienbuch für das geistige Leben der Gegenwart. Fünfundsechzigster Band. Oktober 1888 bis März 1889. Braunschweig. Druck und Verlag von George Westermann. 1889, pp. 554-570, here p. 554 and p. 555. Collection VM.



556 Illustrierte Deutsche Monatshefte.

brüder (fratres laici, auch conversi oder adscripti genannt) mit Anfertigung kirchlichen Geräths im weitesten Sinne des Wortes sich beschäftigten. Merkwürdige Kunstschöpfungen sind aus diesen Werkstätten hervorgegangen, ohne für ihren Ursprung andere, als meist unsichere technische Anhaltspunkte zu geben; im Mittelalter sprachen eben nur Thaten, nicht Namen, welche die bescheidenen Künstler nur in einzelnen Ausnahmefällen der Nachwelt überliefert haben.

Der auf dem Gebiete des gesamten Wissens und Könnens merkbar frische Impuls, den die religiöse Begeisterung der Kreuzzüge hervorrief, die durch diese erst inniger gewordene Verbindung der abendländischen Nationen unter sich, gaben einen bisher nicht gekannten Aufschwung, der auch der Stickkunst zu gute kam. Die nähere Verbindung mit dem Morgenlande lehrte zahlreichere Muster als bisher kennen und eröffnete die Handelswege zu den Orten, woher man das nötige Stickmaterial wie Seide, Purpur, Goldfäden u. s. w. beziehen mußte. Es läßt sich ein geradezu massenhaftes Einströmen von kostbaren gestickten und gewebten orientalischen Stoffen zu jener Zeit nachweisen, weil dieselben sich teilweise noch in den Kirchenschätzen erhalten haben, wohin sie die Frömmigkeit der heimkehrenden Kreuzfahrer stiftete. Das ritterliche Streben, den im Morgenlande selbst erschauten oder von dorther glaubhaft berichteten Prunk auf die in der Heimat verwendeten textilen Stoffe zu übertragen, mußte die Anforderung an Erzeugnisse der Stickkunst naturgemäß im hohen Grade steigern. Hinter der engen Thätigkeit innerhalb der Klostermauern blieben daher seit dem zwölften Jahrhundert die weltlichen Frauen um so weniger zurück, als ja die Damen des Mittelalters auf die Stickerei als Hauptquelle der Unterhaltung, als Trösterin der Einsamkeit angewiesen waren. Jedem duftete die kalten Wände der ritterlichen Wohnung, jener jetzt nur als Ruine bewunderten Burg, überall der Teppiche und Decken, damit die Räume bei der scharfen Zugluft der Höfen oder bei der Feuchtigkeit der Wassergräben, bei den halb offenen, durch Glas noch nicht verschlossenen Fenstern einen nur einigermaßen behaglichen Raum bieten konnten. Das unstäte Leben des Ritters brachte es mit sich, daß Frauen und Töchter oft monatelang vom Gemahl und Vater sich getrennt sahen, überdies waren den größten Teil des Winters hindurch die Burgbewohner von aller Gesellschaft so gut wie abgeschlossen. Da pochten dann Frauen und Töchter, Gesellschafterinnen und Dienerinnen um das mächtige Feuer, und während die Geschichten der Helden der Sage und Vorzeit in der abenteuerlichen Gestaltung jener poetischen Zeit erzählt oder vorgelesen wurden, waren die kunstfertigen Hände bemüht, solche Erinnerungen in bildlicher Darstellung mit der Nadel zu fixieren. Leider ist wenig, so gut wie nichts, aus dieser fernen Zeit uns erhalten, denn vor der Vernichtung durch die Änderung des Geschmacks konnte höchstens kirchliche Bewahrung schützen. So hat das Kloster

Vorderer Saum des deutschen Kaisermantels. (Mitte des 12. Jahrhunderts.)

R. v. Mansberg: Die Stickkunst im Mittelalter u. 557

Wienhausen bei Celle einen großen gestickten Wandteppich bewahrt, der um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts gefertigt ist und eine Reihe von Illustrationen zu der damals allgemein bekannten Geschichte von Tristan und Isolde giebt; die Nadel hat hier mit farbiger Wolle die auf eine grobe Leinwand gezogenen Umrisse ausgefüllt.*

Brustschild der Alba des deutschen Kaisermantels. (Ende des 12. Jahrhunderts.)

Da alle Gewandung noch im Hause gefertigt wurde, so galt es, Gemahl, Söhne, Brüder und Gefolgschaft zu jeder Gelegenheit nach den Umständen glänzend oder einfach auszustatten; die zumeist ungemusterten Stoffe der Kleidung bedurften der gestickten oder der mit Perlen und Steinen gezierten Einfassung. Die mittelhochdeutsche Poesie ergeht sich mit Vorliebe in der ausführlichen Schilderung der Kleidung edler Herren und Frauen, und die Miniaturen jener Zeit bestätigen, daß das Erzählte dem Leben, nicht der Phantasie, entnommen wurde. Seitdem in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Verzierung der Waffen sich fixierte, zu einer in derselben Familie erblichen wurde, seitdem nahm die entstehende Heroldskunst die Thätigkeit des Stickers in besonderer Weise in Anspruch. Banner, Wappenrock, Helmdecke, die Tasche am Gürtel, auch die Pferdedecke und bisweilen selbst das Zelt des Ritters** mußten mit heraldischen Zeichen oder wenigstens heraldischen Motiven geschmückt sein, welche in der Regel die Dame des Herzens verfertigte. Ja, die ritterlichen Frauen suchten geradezu ihre Kunst oder ihre Dankbarkeit dem auserwählten Ritter mit Geschenken zu beweisen, welche in reichgestickten, mit figürlichen Scenen oder mit heraldischen Motiven und Devisen geschmückten Kleidungsstücken bestanden. So kam es, daß die Blütezeit der freien Kunst der Heraldik in innigem Zusammenhange steht mit der Blütezeit mittelalterlicher Profanstickerei. Miniaturen, wie namentlich die der berühmten, erst kürzlich aus Paris für Deutschland zurückerworbenen Handschrift deutscher Minnesänger,* jetzt in Heidelberg, geben ein lebendiges Bild von der Pracht heraldischer Stickerei an die Wände des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts.

Neben den gesteigerten Anforderungen auf profanem Gebiete boten auf geistlichem Gebiete der große Zuwachs an Klosterkirchen für die im Zeitalter der Kreuzzüge neu gestifteten Orten oder Kongregationen, ebenso die bedeutend vermehrte Zahl der Pfarrkirchen ein weites Feld für die durch religiöse Begeisterung gehobene Opferwilligkeit von arm und reich.

Kaiserstickerei der Alba des deutschen Kaisermantels. (Ende des 12. Jahrhunderts.)

Der erhöhte Bedarf an kirchlichem Gerät, an liturgischen Gewändern, an Wandde-

* Im Archiv für die Kunstgeschichte Nieberschlesiens II, Taf. 6 hat Wattenbach den Teppich mit Abbildung herausgegeben, hat die Arbeit jedoch in eine viel zu späte Zeit versetzt.

** Einen Beispiele, im farbigen Faksimile, von Teppichen mit heraldischen Motiven, dem dreizehnten und Anfang des vierzehnten Jahrhunderts entstammend, giebt Tafel 32 des Heraldischen Albums von E. Ritter von Mayer.

* F. v. d. Hagen hat in dem Atlas zu seinem „Bildersaal altdeutscher Dichter" manche Miniaturen der ebenfalls unter dem Titel „Manessischer Kodex" berühmten Handschrift durch Druck wiedergegeben.

Abb. / fig. 12: Die Stickkunst im Mittelalter, ihre Blüte und Abwege. Von Richard Freiherr v. Mansberg. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte. Ein Familienbuch für das geistige Leben der Gegenwart. Fünfundsechzigster Band. Oktober 1888 bis März 1889. Braunschweig. Druck und Verlag von George Westermann. 1889, pp. 554-570, here p. 556 and p. 557. Collection VM.

GRAPHIC ELEMENTS OF JOURNAL PAGES/OPENINGS AND THEIR POSSIBLE FUNCTIONS—No. III. Decorative Typography

Elements of decorative typography also belong to the field of typographical design of periodical pages and openings. They are not mere decoration, but organize the reception of the print product, by being put in front of single elements of letterpress and image, or by concluding, dividing, or relating them. Furthermore, they can also carry meaning, which can be perceived in *Westermanns illustrierte deutsche Monats-Hefte*. This periodical introduces long text contributions by decorative typographical elements, some of which carry their own semantics anyway (for example allegories of poetry, music or the theatre), whereas others tend to the pure ornament. But even those invite reader-viewers to establish semantic links, for example when ornaments are dynamically related to verbal or pictorial material of the periodical issue. This is the case in the January 1889 issue (fig. 11 and fig 12): the abundantly illustrated contribution on the ›art of embroidery in the middle ages, its flourishing and going astray‹ (»Die Stickkunst im Mittelalter, ihre Blüte und Abwege«)[1] might be understood as a commentary on the typographical design of the *Monatshefte* themselves. This article provokes reader-viewers to relate the critical appreciation of historical ornamentation to the vignettes and ornaments of the periodical itself which are in parts similarily dimensioned.

V.O.M.

1 Die Stickkunst im Mittelalter, ihre Blüte und Abwege. Von Richard Freiherr von Mansberg. In: Westermanns Jllustrierte Deutsche Monatshefte. Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart. Fünfundsechzigster Band. Oktober 1888 bis März 1889. Braunschweig. Druck und Verlag von George Westermann. 1889. S. 554-570.

PICTURE PRODUCTION AND PAGE DESIGN.—No. II. Hunting of Readers between Static Photographs and Dynamic Drawings

The (im)possibility to produce certain kinds of images may result in convincing page design: our reader-viewers will remember the transfer of Cpt. Ross and his animal entourage via stereotype from the *Illustrated London News* to the Leipzig *Illustrirte Zeitung* in 1844. Decades later, in 1906, we can observe a comparable phenomenon when the *Illustrated Sporting and Dramatic News* productively deals with the limits of photography vis-à-vis drawings (fig. 13): while a drawer can easily depict moving objects as we see on the right-hand page, the opposite page demonstrates that photographers at this time still had to concentrate on rather static motifs. However, the magazine makers made a virtue of this necessity. The photos mostly showing relatively motionless scenes are arranged into a correspondingly moderate mosaic picture: it tends to symmetry, shows a beginning and an ending with the photo top left and that on the bottom right, both depicting a gentleman on horseback not interested in things outside the photo collection. According to this, a frame marks the arrangement as self-contained.

This composition bears ideological implications, top and bottom of the page are markers of a social hierarchy. On the photo top left we see »*Mr.* […] *Lord (the Master)*«, a hybrid of bourgeois and aristocrat—whereas the photo on the bottom right shows »*the huntsman*«, a domestic who looks after the hounds.[1] Hence, the less dynamic character of the photographs' arrangement can be understood as a visualization of the calm gravity of the British upper class, ›upper‹ not least in a literal sense as these people on horseback are raised above the earth's surface.

This view is supported by the recto page of the opening; it seems intended to be read-viewed as a kind of continuation of the preceding page,[2] to which it is designed as a counterpart. Here we see members of the lower class, a farmer and a shepherd, standing on the soil to which they are attached; the spade points to this fact. This social descent is linked with the dynamism of the drawings' content and shape, and furthermore with the dynamism of the typeset text's layout and of the reading process. Following the downward direction indicated by the spade, we see disturbed foxes coming out of a underground burrow—a moderate movement which is intensified first, when, in the second picture, a trapped fox and a captured hare desperately strive to escape, and secondly, when, in the third illustration, a fox is chased by a collie. This intensified movement is taken up by the irregular shape of the drawings which communicates it to the letterpress' layout so that, finally, the process of reading also becomes unquiet. This unquietness characterizes the process of reading from its beginning: The movement of reading starts with the disturbed foxes; afterwards, the reader's eyes wandering from the bottom of the page to the top of the next column have to jump over the second image where they are caught for a moment by the trapped animals striving in a similar direction; and having read the last words of the text, the reader's eye is chased away from the page, similar to the fox pursued by the dog. Thus, the process of reading is modeled as a reenactment of what we read (and view), here as a reenactment of the maltreated animals' desperate movement. By this, the ›visible word‹, in contrast to the *Illustrirte Zeitung*, is not used to distinguish man as superior to the animal; here, the visibly molded and illustrated typeset text is, corresponding to its content, intended to make reader-viewers feel compassion towards animals, to distinguish them from humans unreasonably tormenting them, from aristocratic and bourgeois huntsmen, from farmers and shepherds.[3]

1 THE COTSWOLD FOXHOUNDS.—A MEET AT SHURDINGTON, ON THE 7TH INST. In: THE ILLUSTRATED SPORTING & DRAMATIC NEWS. No. 1,693.—VOL. LXIV. SATURDAY, FEBRUARY 24, 1906, p. 1030.

2 On the bottom right on the verso page we see the huntsman and a pack of hounds—correspondingly, the text on the opposite page starts with »A BLANK day with the hounds«; WHAT BECOMES OF THE FOXES. BY F. W. MILLARD. ILLUSTRATED BY E. CALDWELL. In: The Illustrated Sporting & Dramatic News (s. footnote 1), p. 1031.

3 Thus, layout strategies turn out to be an instrument of education; on intended humanizing effects of the *mise en page* see also Zsolt Mészáros' contribution to this collection.

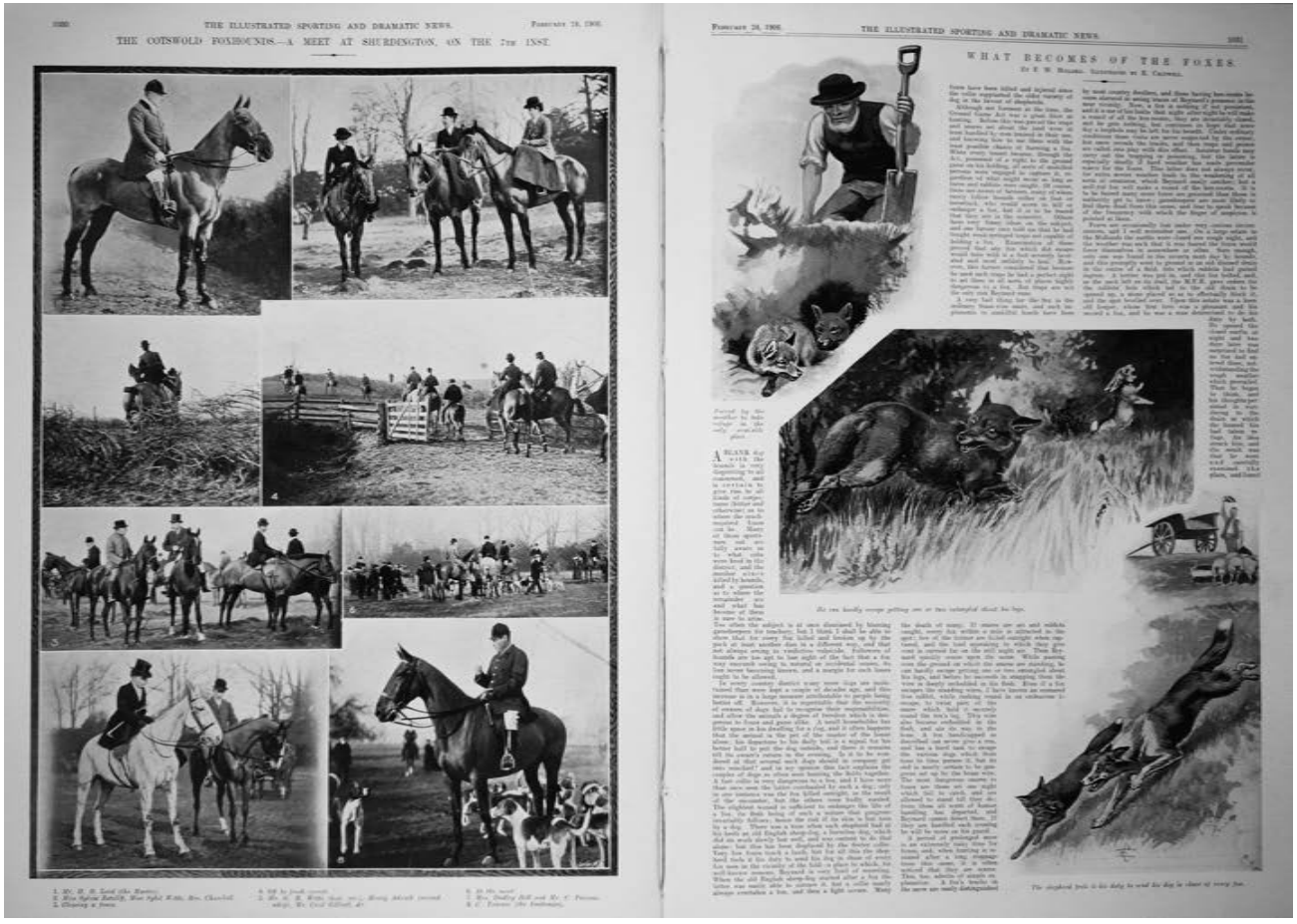


Abb. / fig. 13: THE ILLUSTRATED SPORTING & DRAMATIC NEWS. No. 1,693.—Vol. lxiv. SATURDAY, FEBRUARY 24, 1906, p. 1030-1031. Collection JR.

These few examples shedding light on the correlation of picture production and page design may give an idea how the relationship of typeset text and images is focused by the Forschergruppe »Journalliteratur« as one of its core fields of research.

A—k.

Die Journalseite als gestaltete Fläche III

Vor und ohne Illustrationen – zum Erscheinungsbild vom Journal(doppel)seiten im 19. Jahrhundert (Beschluß.)

Im Bereich der »illustrirten und belletristischen Journale[]«, von denen im vorigen Stücke die Rede war – zu denken ist an »die Leipziger ›Jllustrirtre Zeitung‹, die ›Gartenlaube‹, das ›Daheim‹, ›Ueber Land und Meer‹ und andere mehr« –, vermögen nach Einschätzung des Buchdruckers August Marahrens die deutschsprachigen »mit allen ähnlichen Erzeugnissen des Auslandes nicht allein [zu] concurriren, sondern diese selbst zuweilen noch [zu] übertreffen«. Wie anders liegen die Dinge im Bereich derjenigen Journale, die im 19. Jahrhundert ohne Illustrationen vertrieben werden! »[D]ie eigentliche periodische Presse, die politische, halbpolitische und Lokalpresse wird mit geringer Ausnahme in typographischer Beziehung so miserabel hergestellt, daß es der deutschen Typographie wahrhaftig zur Schande gereichen muß«,[1] dabei sollen Druckerzeugnisse eigentlich doch grundsätzlich über ein gefälliges Erscheinungsbild verfügen. Diese Forderung erstreckt sich in der Praxis bis weit in die Mitte des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich auf dasjenige mediale Format, das auf Dauer angelegt ist und dessen sorgfältige Herstellung durch entsprechende Lehrbücher gefördert wird: das Buch. »[E]ine Lehre zur Anleitung des Zeitungssatzes zu geben«, sei »den Autoren unserer typographischen Handbücher«[2] hingegen nicht in den Sinn gekommen. Zwar sollen auch in einer »Zeitungsnummer«, die bloß auf einen Tag berechnet ist, »die schwarzen Buchstaben alle […] hübsch in Reihe und Glied, symmetrisch geordnet«,[3] zu stehen kommen und »ein schön in die Augen fallendes, regelmäßiges Ganze«[4] ergeben, doch halten sich hieran nur diejenigen Erzeugnisse, für die die Überführung ins Buchformat und somit eine Sekundärarchivierung vorgesehen ist – jene ›illustrirten und belletristischen Journale‹. »[Ä]ußere Annehmlichkeit«[5] sucht z.B. von

1 Vollständiges theoretisch-praktisches Handbuch der Typographie nach ihrem heutigen Standpunkt. Herausgegeben von August Marahrens, Buchdrucker. Erster Band: Das Setzen in seinen verschiedenen Branchen. Leipzig. Verlag der Leipziger Vereinsbuchdruckerei. 1870, S. 275.

2 Ebd., S. 273.

3 Redakteursleiden bei humoristischer Laune geklagt am Neujahrstage. In: Der Sammler. Beilage der Augsburger Abendzeitung zur Unterhaltung und Belehrung. N^ro. 1. (Fünfter Jahrgang.) 1836. S. 1f., hier S. 1.

4 Handbuch der Buchdruckerkunst. Frankfurt a. M., in der Andreäischen Buchhandlung. 1827. S. 377.

5 Für das gebildete Publicum der höhern Stände. In: INTELLIGENZBLATT der ALLGEM. LITERATUR-ZEITUNG Numero 150. Mittwochs den 17^ten September 1800. Sp. 1266-1268, hier Sp. 1268.

Beginn an die Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* zu ihrem Markenzeichen zu machen, und der wenig später, 1803, auf den Markt eingeführte, an ihr Maß nehmende Berliner *Freimüthige* annonciert seine formattypischen Nummern, »jede[] von einem halben Bogen in groß Quart«, ausdrücklich als »elegant gedruckt«.[6] Nicht so die politische Tagespresse. Wie nach Maßgabe der Typographie des ausgehenden 19. Jahrhunderts »eine Zeitung in ihrer äußern Erscheinung beschaffen sein«[7] müßte? Statt den »Kopf einer Zeitung, der bei jeder Nummer wiederkehrt, […] so klein wie möglich«, zu halten, ihn »höchstens den fünften Teil der Seite einnehmen« zu lassen, stellen sich manche dieser »Blätter[] und Blättchen« mit Köpfen zur Schau, die eine »halbe Columne« beanspruchen; statt »die Rubriken […] durch Linien über die ganze Breite des Journals voneinander abzustellen«, werden zwischen den »Rubriken Hohlstege geschlagen«; statt »[ü]berall Raumersparnis maßgebend« zu machen und den »Satz eines periodischen, politischen oder halbpolitischen oder auch lokalen Preßerzeugnisses so compreß wie nur immer möglich« zu halten, läßt man die »Zahl der Ueberschriften zuweilen dem geringen Text gleichkomm[en]«; statt »Inserate […] einfach« zu gestalten, pflegt man »das große prahlerische Auszeichnen«.[8] Es ist kein Zufall, daß die Journal(doppel)seite immer wieder auch als Kriegsschauplatz, ihr visuelles Design als »Schlachtordnung« bezeichnet wird; ringen die einzelnen Beiträge auf diesem parzellierten »Feld«[9] doch mit allen und das heißt eben auch gestalterischen Mitteln – mit opulenten Köpfen, fetten Überschriften, angehobenen oder ungewöhnlichen Schrifttypen, mit Linien und allerlei Zierrat – um die entscheidende Ressource der Leseraufmerksamkeit.

Mrgth.

6 Ankündigung einer neuen, nicht politischen Zeitung, für gebildete, unbefangene Menschen. In: Mit allergnädigster Kayserlicher Freyheit Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen *Correspondenten* Anno 1802. (Am Mittewochen, den 24 November.) Num. 188. unpag.

7 Marahrens (Anm. 42), S. 275.

8 Ebd.

9 »Redakteursleiden« (Anm. 44), S. 1.