

## Einleitung

Der Volkskalender lädt zum Betrachten von Bildern ein: „Wie solche Figur zeigt“, ist eine Aufforderung an den Leser und die Leserin des *Appenzeller Kalenders* von 1753, sich der entsprechenden Abbildung zuzuwenden. Illustrationen zu Naturkatastrophen, Kriegswirren, Hinrichtungen, exemplarisch guten Taten, zu königlichen Feierlichkeiten, Himmelserscheinungen, menschlichen Kuriositäten, exotischen Pflanzen und Tieren oder zur Haar- und Kleidermode ziehen den Blick auf sich. Daneben bilden Pflanzenornamente, Kleeblätter, Fruchtekörbe oder Sterne, mit den zwölf Monaten in Miniformat, einem Aderlassmännchen, den Kantonswappen der Eidgenossenschaft und einem Deckblatt mit einem stelzbeinigen Kalenderboten, apokalyptischem Weltgeschehen oder heraldischen Motiven das optische Angebot eines populären Volkskalenders des 18. Jahrhunderts.

In seiner visuellen Aufbereitung stellt der Kalender über weite Strecken der Frühen Neuzeit eine Besonderheit dar. Obwohl Volkskalender in Produktion und Verkauf ein eher billiges Medium waren, ließen es sich die Kalendermacher nicht nehmen, ihr Produkt mit grafischen Elementen zu bereichern.

Die folgende Arbeit beschäftigt sich in erster Linie mit den bildlichen Darstellungen eines Kalenders. Als Bildbestand eines idealtypischen Volkskalenders lassen sich folgende visuelle Formen definieren: ein grafisch gestaltetes Titelblatt, eine Aderlassdarstellung, Monatsbilder, Schmuckelemente und Textillustrationen. Sie unterscheiden sich voneinander formal, inhaltlich und funktional. In einem Kalender müssen nicht alle genannten Bildelemente zwingend vorkommen; nur das Titelblatt ist ein unverzichtbares Kriterium für einen Volkskalender.

Die Arbeit behandelt alle fünf Bildgruppen als eigenständige Ausprägungen im Kalender und versucht gleichzeitig, die Kohärenz zwischen ihnen aufzudecken. Der Entscheid, die Untersuchung nicht auf eine einzelne Bildgruppe zu beschränken, war einerseits im vielschichtigen, brach liegenden Material begründet und andererseits im reizvollen Ziel, den Volkskalender als Ganzes unter dem Aspekt der Visualität zu durchleuchten, was zuvor noch nie von der Forschung unternommen wurde. Die Vernetzung der Doktorarbeit mit dem Nationalfondsprojekt „Zahl, Text, Bild. Schweizer Volkskalender 1500–1900“ und mit der daraus entstandenen Datenbank ermöglichte den Zugriff auf eine umfangreiche Datenmenge, welche dieser breit angelegten Studie eine gute Basis bot.

Die grafischen Elemente in den Kalendern katalogisierte unser Forschungsteam in der Datenbank nach folgenden Grundregeln:

- 1) Zuordnung der Bilder zu textbezogenen Kategorien wie literarischen Gattungen, Nachrichtenformen und Themenkomplexen;
- 2) Angabe der ungefähren (Holzschnitt-)Größe;
- 3) Einteilung nach inhaltlichen Kriterien: Bildinhalt (wie: Arbeit, Astronomisches, Bauwerk, Fauna, Flora, Hinrichtung, Innenraum, Jagd, Kriegerisches, Kurioses, Landschaft, Maschine, Naturereignis, Schule, Spiel, Unfall oder Werkzeug);
- 4) formale Angaben: Einstellung der Perspektive und Formen der Darstellung;
- 5) Beschreibung des Abgebildeten.

Jede grafische Gruppe behandle ich zunächst unabhängig von der anderen, um dann in einer Synthese die inhaltliche Verknüpfung zum gesamten Bildmaterial herzustellen. Unter dem Aspekt der Visualität untersuche ich den Kalender auf Typologien, Entwicklungen und Funktionen hin. Um eine Typologie der Kalender-Abbildungen zu entwerfen, ist es zuerst wichtig und notwendig, die Herkunft der Elemente bildhistorisch zu untersuchen. Aus welchem kulturellen Kontext stammen sie? Welche sind ihre ersten materiellen Träger? Welchen formalen, ästhetischen und semantischen Veränderungen sind sie unterworfen? Und was für Faktoren sind dafür verantwortlich, dass die jeweiligen Bilder Eingang in die Kalender fanden? Für eine differenzierende Typenbildung finden auch folgende Kriterien Beachtung: die optische Ausprägung der Bildelemente, die Motive innerhalb einer Gruppe, das technische Herstellungsverfahren und die Funktionen der Bilder innerhalb des Mediums.

Die Kontinuität des Volkskalenders wirft die Frage nach einer beobachtbaren Entwicklung und Veränderung der Bildinhalte auf. Wie verhält sich der Volkskalender in Bezug zu herrschenden Zeitströmungen und Modetrends in Kunst, Literatur und Gesellschaft? Was hinterlässt bildliche Spuren im Kalender? Zeigen sich die Produzenten gegenüber neuen Impulsen aufgeschlossen oder eher resistent? Und was oder wer bestimmt den Inhalt eines Bilderkanons? Die billig hergestellte Druckgrafik für eine breite Konsumentenschicht scheint auf den ersten Blick nicht sehr spektakulär und vielschichtig zu sein. Diesem Eindruck möchte ich in der folgenden Arbeit entgegenwirken. Der so genannte Bilderkanon soll auf die Beweglichkeit und Konstanz seiner Bildelemente und auf seine Durchlässigkeit hin überprüft werden. Ob und wann aus den vorherrschenden Schemata ausgebrochen, ob innovatives, von der Norm abweichendes Bildmaterial in den Kalendern eingesetzt wurde, oder ob das Konzept stets traditionell blieb, soll verfolgt werden. Die Formierung eines gesellschaftlich akzeptierten Bedeutungscodes wird historisch hergeleitet und rezeptionsästhetisch hinterfragt.

Sich mit bildhaften Teilen im Kalender beschäftigen zu wollen, heißt, eine Funktionalität und damit die Sinnhaftigkeit von grafischen Elementen voraus-

zusetzen. Die Annahme, dass alle Bildelemente mindestens eine Funktion innerhalb des Kalenders erfüllen, bestätigt sich gleich zu Beginn der Materialisierung. Eines der Ziele ist es deshalb, eine Theorie bezüglich der Funktionen grafischer Elemente im Kalender zu entwickeln. Die Möglichkeiten des visuellen Mediums Kalender sollen aufgezeigt werden. Kommt den Schmuckelementen, den Aderlassmännchen, den Monatsvignetten, den Titelblättern und den Textillustrationen jeweils nur eine Kernbedeutung zu oder beinhaltet jeder Bildtyp diverse Funktionen? Falls sich die mehrdimensionale Aufgabenzusprechung bestätigt, möchte ich herausfinden, ob sich innerhalb einer Gruppe wie derjenigen der Schmuckelemente weitere Klassifizierungen nach gesonderten Funktionen orten lassen. Denkbar wären gruppenspezifische Funktionen und zugleich auch eine zusätzliche Aufteilung in Wirkungs- und Aufgabenbereiche innerhalb einer Gruppe.

Das Visuelle im Kalender steht nicht im luftleeren Raum, sondern ist eingebettet in die Typografie des Heftes. Welche referentiellen Bezüge vorkommen, welche Beziehung das Bildliche mit dem Schriftlichen eingeht, und ob sich Abhängigkeiten einstellen, soll anhand der einzelnen Bildelemente eruiert werden. Zu welchen Mitteln die Produzenten griffen, um einen Zusammenhang zwischen Text- und Bildteilen herzustellen und damit die Rezeption besonders für ungeübte Leser zu erleichtern, soll beleuchtet werden.

Die Frage nach der Bildwahrnehmung und -deutung und damit auch nach dem Umgang der Rezipienten mit dem visuellen Material bildet einen weiteren Schwerpunkt dieser Arbeit. Eine Annäherung an den Betrachter der Volkskalender kann mangels Zeitzeugen nur indirekt über den materiellen Träger selbst erfolgen.<sup>1</sup> Schriftliche Zeugnisse von Bildkommentaren sind rar. Ob die Interpretation „korrekt“ ablief, das heißt so, wie es die Produzenten beabsichtigt hatten, kann über die strukturellen Mechanismen innerhalb des Kalenders ermittelt werden. Rückschlüsse auf Standardisierung, Gebrauch, Präferenzen und Beliebtheitsgrad von Abbildungen lassen sich ebenfalls von den Kalendern herleiten. Die gängige Annahme, die oftmals ungebildete Leserschicht habe nach einfacher visueller Darstellung der dargebotenen Inhalte verlangt, wird hinterfragt. Ebenso die Meinung, wonach Bilder lediglich eine Lese- und Verständnisstütze für schwach Alphabetisierte bieten. Um ein Bild zu verstehen, ist eine kognitive Leistung zu erbringen, die nicht selbstverständlich gegeben ist, sondern erlernt und an vorhandenem Bildmaterial erprobt und verifiziert werden muss. Das Bildverständnis setzt also eine sich an die äußeren Umstände anpassende Bildkompetenz voraus. Kann der Rezeptionsprozess durch die Verwendung visueller Mittel nicht sogar komplizierter werden? Wie viele neue Interpretations-

---

<sup>1</sup> In der folgenden Arbeit soll aus Gründen der Einfachheit stets nur die männliche Form bei Personen genannt werden, obwohl unter den Lesern, Rezipienten, Betrachtern und selbst unter den Verlegern und Druckern auch Frauen waren.

varianten ergeben sich durch die Unterlegung von Texten mit Illustrationen? Und inwiefern tragen die anderen, nicht direkt auf Texte bezogenen Bilder wie Schmuckelemente, Monatsvignetten und Aderlassmännchen zum Verständnis des Lesers bei? Auch hier stellt sich demnach die Frage nach den Funktionen der jeweiligen Bildelemente, welche gewissermaßen als roter Faden die gesamte Arbeit durchzieht. Die sozio-kulturelle Praxis des Bildbetrachtens und Interpretierens führt zur Frage nach der kulturellen Bedeutung von Bildern.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Thesen, die ich anhand des Bildmaterials überprüfe:

- Der Volkskalender bietet eine reichhaltige Palette an visuellen Ausprägungen, die sich in Typologie, Entwicklung und Funktion unterscheiden. Das Angebot an grafischen Elementen ist tendenziell vielfältiger und heterogener als auf den ersten Blick angenommen.
- Selbst einfach gestaltete Holzschnitte bergen komplexe Bildstrategien.
- Jeder Bildgruppe kommt eine andere Aufgabe im Kalender zu. Es herrscht Polyfunktionalität vor.
- Wenn eines der visuellen Elemente fehlt, geht dem Gesamtprodukt ein funktionaler Aspekt verloren.
- Die Bilder gehen über die Funktion der Verständnis- und Lesehilfe hinaus.
- Den Bildinhalt richtig zu deuten, erfordert vom Publikum eine nicht zu unterschätzende Kompetenz, die erlernt werden muss. Eine Bildkonsumation entspricht demnach nicht zwingend einem Bildverstehen.

In der vorliegenden Arbeit wird manchmal statt „Volkskalender“ der Kürze wegen die Bezeichnung „Kalender“ gewählt, doch prinzipiell ist damit immer der Typ „Volkskalender“ gemeint. Der Begriff Kalender bzw. Volkskalender kann sich sowohl auf die Reihe als auch auf das einzelne Heft einer Reihe beziehen. Mit dem Kalender *Die sorgfältige Hausmutter* beispielsweise sind alle Jahrgänge mit diesem Namen und damit der Kalender als Gesamtprodukt gemeint.

Der erste Teil „Grundlagen und Ausgangspunkte“ erläutert das methodische Vorgehen, skizziert den Volkskalender als ein historisches Phänomen und setzt ihn als Bildmedium in Beziehung zum Rezipienten. Entsprechend den fünf Bildgruppen gliedert sich die „Untersuchung der Bilder“ in fünf große Kapitel, wobei das Kapitel „Textillustrationen“ einen inhaltlichen Schwerpunkt markiert. Die Schmuckelemente leiten die Untersuchung ein, da sie die frühesten grafischen Elemente sind, die Eingang in die Kalender finden. Aderlassfiguren und Monatsbilder sind die beiden ersten größeren visuellen Ausprägungen innerhalb der Kalender. Da Aderlassfiguren bereits in den kalendarischen *Lass-Büchlein* des späten 16. Jahrhunderts abgedruckt sind, werden sie in der Arbeit vor den Monatsvignetten behandelt. Weil die Illustrationen chronologisch meist erst nach den Schmuckelementen, Aderlassmännchen und Monatsvignetten zum Bestandteil von Volkskalendern werden und häufig gar nicht vorkommen,

behandle ich sie als vierte Gruppe. Mit diesem schrittweisen Durchblättern eines imaginären Kalenders kehrt die Arbeit an den Anfang zurück, zum geschlossenen Kalenderheft und damit zum Titelblatt. Auf der Frontseite findet sich meist eine komplexe Verflechtung von Schrift und Bild, was mich bewog, die Titelblätter erst nach der Thematisierung aller einzelnen grafischen Teile als letztes Kapitel zu setzen. Die selten in Volkskalendern vorkommenden Initialen als Bindeglieder von Text und Bild werden nicht explizit behandelt. Auch die kleinen Kantonswappen, die auf den Listen der regierenden Häupter der Alten Eidgenossenschaft gesetzt sind, werden nicht als eigenständiges grafisches Element thematisiert. Die jahreszeitlichen Vignetten, die manchmal in der „Praktik“ stehen, bieten wenig motivische Varianz, sodass ich sie nur am Rande erwähne.

Jedes der fünf Kapitel behandelt ein grafisches Element und bildet eine in sich geschlossene und abgerundete Arbeit, die gesondert gelesen werden kann, falls ein(e) Leser(in) lediglich zu einem Aspekt Informationen haben möchte. Diese Teilarbeiten unterliegen einem ähnlichen Aufbau.

Eine historische und ikonografische Herleitung des Bildelementes bildet die Grundlage, um sich mit der Kanonisierung, einer denkbaren Typologie und den motivischen Ausprägungen im Bildmedium Kalender zu beschäftigen.

Die Suche nach möglichen Vorlagen und Inspirationsquellen schafft Bezüge zu anderen materiellen Trägern künstlerischer Gestaltung. Dies können andere Medien, aber auch Textilien, Möbel, Ofenkacheln, Keramik oder Häuserwände und -friese sein. Die einzeln abgehandelten Bildgruppen fügen sich am Ende zu einem Ganzen und umreißen so einen idealtypischen Kalender, welcher alle präsentierten grafischen Elemente enthält.

## **I. Grundlagen und Ausgangspunkte**

### **1. Der Volkskalender als historisches Phänomen**

Ein Kalender ist durch seine Medialität, Periodizität und die Beschäftigung mit Zeit gekennzeichnet. Welches sind aber Kriterien, die den kleinsten gemeinsamen Nenner eines funktionierenden Volkskalenders ausmachen? Ein Definitionsversuch: Der Volkskalender ist ein Kalender für die Bevölkerung mit multifunktionaler Bedeutung. Im Gegensatz zu den Almanachen, Taschenkalendern, Musenalmanachen (im Oktav für ein bürgerliches Publikum), Einblattkalendern, Amtskalendern und Fachkalendern kann der Volkskalender abgegrenzt werden einerseits durch seine inhaltliche Allgemeininformiertheit ohne einen spezifischen Themenschwerpunkt und andererseits durch sein Format, das fast immer Quart ist, also ungefähr 19,0–20,5 cm auf 15,5–17,0 cm. Ein Kalender wurde kostengünstig auf dickem und grobem Papier gedruckt, das man bis ins 19. Jahrhundert aus alten Lumpen herstellte. Er umfasst zwischen 32 und 92 Seiten und wurde in Fadenheftung zu einem Heft gebunden.

Das Grundschema eines traditionellen Volkskalenders besteht aus einem Deckblatt, dem Kalendarium, der Prognostik und einem im Lauf der Zeit anwachsenden Nachrichtenteil sowie einem literarischen und nicht-literarischen Textkorpus. Das Kalendarium dient der astronomischen Orientierung nach der alten julianischen und der neuen gregorianischen Zeitrechnung. Es nennt die Heiligennamen, Mondstellungen, Tages- und Nachtlängen und Planetenkonstellationen. Mittels Piktogrammen sind die „erwählten Tage“, also die optimalen Zeitpunkte zum Aderlassen und Purgieren (Abführen, Reinigen), zum Baden, Schröpfen, Kinderentwöhnen, Nägel- und Haarschneiden oder zum Säen und Pflanzen gekennzeichnet. Nicht fehlen dürfen Wetter- und Bauernregeln sowie Nativitätsprognosen für die im entsprechenden Sternzeichen Geborenen. Eine Spalte bietet Platz für eigene Tagebuchnotizen. Dies alles findet sich auf einer Doppelseite pro Monat, mit einem Monatsbild, dem integrierten Marktverzeichnis und einem Lesetext. Zum Kanon der Prognostik oder auch Praktik zählen die astrologisch-astronomisch begründeten Witterungsprognosen „Von den vier Jahreszeiten“, Prophezeiungen „Von den Finsternissen“, „Von der Fruchtbarkeit der Erden“, „Von denen Krankheiten“ und Voraussagen „Vom Krieg und Frieden“. Eine Liste mit den Namen der gekrönten Häupter und den Wappen der 13 Orte sowie der zehn zugewandten Orte der Alten Eidgenossenschaft gehörten ebenfalls zum Inventar eines traditionellen schweizerischen Volkskalenders. Den dritten Teil eines Kalenders bildet die Lesematerie, die sich auf Beiträge außerhalb des astronomisch-astrologischen Bereichs konzentriert. Dieser Lektüreteil nahm dank zunehmendem Bildungsbewusstsein und steigender Alphabetisierungsrate seit dem 18. Jahrhundert immer mehr Raum ein und machte schließlich oft mehr als die Hälfte des Kalenderumfangs aus, wobei auch literarische Texte in das Kalendarium einfließen und als Fortset-

zungsgeschichte die zwölf Monate auf der Recto-Seite durchliefen. Es existierten jedoch auch Kalender ohne oder nur mit geringem Anteil solcher Texte. An der Herstellung eines Kalenders waren verschiedene Berufszweige beteiligt: Mathematisch Bewanderte lieferten die astronomisch-astrologischen Daten. Die medizinisch-praktischen Ratgeber stammen aus der Ärzteschicht, die Verfasserschaft der Nachrichten und des weiteren Lektüreteils hingegen blieb anonym und entsprang oft mehreren Schreiberhänden. Meist war der Kalendermacher Verleger, Redaktor und Drucker in einer Person. Der Setzer bereitete die Druckform vor, indem er bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aus Bleibuchstaben Seiten von Hand zusammenfügte. Für die visuellen Elemente waren Reißer – die entwerfenden Künstler – und die Formschneider als Ausführende verantwortlich. Die geschnittenen Initialen in den Druckstöcken bezeichneten gewöhnlich die „Skulptoren“ oder auch die „Erfinder“.<sup>2</sup>

Der Vertrieb der Kalender und anderer Lesematerie funktionierte entweder über den direkten Kauf bei der Druckerei, in Buchbindereien oder im Buchladen oder dank der Verbreitung durch Hausierer, Krämer und Kolporteure.<sup>3</sup> Über die Distributionsverhältnisse im beginnenden 19. Jahrhundert erfährt man aus dem Appenzellischen Monatsblatt Folgendes:

„Mit großem Verlagen wird alle Herbste seine [des Kalenders] Erscheinung erwartet, [...]. Aus allen Gemeinden des Kantons finden sich Leute ein, die für ihren Kreis Bestellungen machen und schwer beladen heimkehren. Es entsteht dann allemal eine eigentliche Parforce-Jagd. Dreimal glücklich fühlt sich der, des schnellen Absatzes und des willkommenen Empfanges gewissen Kalender-Krämer, der nie seine Waare den Käufern aufzuschwatzen noch sich in langen Marktunterhandlungen einzulassen braucht.“<sup>4</sup>

Das Kompositum Volkskalender bezeichnet generell einen Kalender für das Volk. In Anlehnung an Reinhart Siegerts und Holger Bönings Definition soll mit „Volk“ der Teil der Bevölkerung gemeint sein, „der keine höhere Bildung (durch Hauslehrer, Vorläufer unseres Gymnasiums, Universität) erfahren hat, sozial zusätzlich eingeschränkt auf den ‚gemeinen Mann‘.“<sup>5</sup> Dem Sprachgebrauch des „Pädagogischen Zeitalters“ folgend, unterscheiden sich die „gesitteten Stände“ vom „Volk“ durch den Bildungsstand und die daraus resultierende Mentalität in Kombination mit dem Beruf und der Geburt. Zum „Volk“ zählten demnach nicht nur „Bauern und unterbäuerliche ländliche Schichten, sondern

---

<sup>2</sup> „f“, „fe“, „fec“ für fecit, bedeutet „gemacht von“. Damit ist der Formschneider gemeint, der die Zeichnung in den Holzdruckstock schneidet. Manchmal trifft man auch auf die Abkürzung „in.“ oder „inv.“ für invenit deutet „erfunden von“, was den Künstler, den angewandten Künstler oder auch den Reißer, der die Zeichnung auf das Holz überträgt, kennzeichnet.

<sup>3</sup> Siegert 1978, Sp. 968–970; Schenda 1987, 266–270.

<sup>4</sup> Appenzellisches Monatsblatt 1828, 146–147.

<sup>5</sup> Böning/Siegert 2001, 10; sowie Böning/Sigert 1990, Sp. 586.

ebenso auch der durchschnittliche Handwerker mit seiner Familie, Manufakturarbeiter, die unteren Ränge in der Militär- und Verwaltungshierarchie, Dienstboten und städtische Unterschichten“, was eine heterogene Menschenmasse ausmachte.<sup>6</sup>

Das 18. und 19. Jahrhundert waren geprägt von einer zunehmenden Verschriftlichung, deren wesentliches Merkmal neben dem Aufschwung der periodischen Presse eine wachsende Alphabetisierung aller Bevölkerungsschichten war. Die Zunahme der Alphabetisierung setzte vor Beginn der Industrialisierung um 1765 ein,<sup>7</sup> wobei über die Lesefähigkeit und den Buchbesitz die Forschungsansichten auseinander gehen.<sup>8</sup> Starke regionale Unterschiede im deutschen Sprachraum erschweren Schätzungen zu diesem Thema und lassen pauschale Durchschnittsangaben nicht zu.<sup>9</sup> Elementare Lesekenntnisse im Sinne von Buchstabieren und nicht von flüssigem Lesen, (analog zur Signierfähigkeit), mochten im deutschsprachigen Raum um 1700 etwa 10–20% und um 1800 etwa 50% der Leute besessen haben. Im Züricher Oberland jedoch ging man von 90% aus.<sup>10</sup> Zu den tatsächlich regelmäßig Lesenden zählten um 1800 nur gerade 1–10% der Bevölkerung, wobei sich die Quote bis 1850 verdoppelt haben könnte.<sup>11</sup>

Die Bibliothek der „kleinen Leute“ beschränkte sich auf einige wenige Standard-Lesestoffe. Zu ihnen gehörten in katholischen Gebieten die Bibel, Andachtsbücher, ein Katechismusbüchlein, ein Gesangbuch, vielleicht noch Heiligenlegenden und sonstige religiöse Kleindrucke und als meist einzige weltliche Lesematerie ein Kalender.<sup>12</sup> Nicht allein die potentielle Fähigkeit verschiedener Bevölkerungsschichten zu lesen, sondern vor allem der tatsächliche Umgang mit Gedrucktem, die Tatsache ob, wie und wie oft gelesen wird, zeige an, wie stark Mündlichkeit und oder Schriftlichkeit die Gesellschaft prägen, hält Roger Chartier fest.<sup>13</sup> Dabei versteht man in der heutigen Forschung unter Literalität oder Lese-Schreib-Kompetenz die individuelle Fähigkeit, gedruckte oder geschriebene Texte decodieren oder (re)-produzieren zu können.<sup>14</sup> Die soziale und wirtschaftliche Struktur ist mitbestimmend für das Maß der Schreib- und Lesefähigkeit. Differenzen zeigen sich auch in den der Bildung und dem Lese-

---

<sup>6</sup> Böning/Siegert 2001, 10.

<sup>7</sup> Engelsing 1973, 61.

<sup>8</sup> Eine eher pessimistische Position vertritt Rudolf Schenda (vgl. Schenda 1970): Relativiert werden die Angaben zu den Analphabetenzahlen von Reinhart Siegert durch die Unterscheidung von Lese- und Schreibfähigkeit. Siegert 1978, Sp. 591–Sp 598.

<sup>9</sup> Schön 1999, 25.

<sup>10</sup> Ebd., 26, 27.

<sup>11</sup> Ebd., 27.

<sup>12</sup> Siegert 1978, Sp. 607; Siegert 1999, 376–377; Messerli 2002, 355–371 (Kap 3.5. „Lesestoffe: Verbreitung, Beschaffung, Besitz“).

<sup>13</sup> Chartier 1987, 223–246.

<sup>14</sup> Messerli 2002, 4, 5.

vergnügen aufgeschlosseneren protestantischen Gebieten gegenüber den eher konservativ katholischen.<sup>15</sup>

Die Versorgung der breiten Öffentlichkeit mit Informationen zum Geschehen im In- und Ausland war bis ins 19. Jahrhundert vor allem in ländlichen Gebieten mangelhaft. Bis etwa 1830 war die regelmäßige Zeitungs- und Zeitschriftenlektüre in der Schweiz ein Luxus gehobener Gesellschaftskreise.<sup>16</sup> Allgemeine Neuigkeiten erfuhr man mündlich in Kirchen, auf Jahrmärkten, in Wirtstuben oder durch umherziehende Kolporteurs und erlas sie aus Flugblättern und Kalendern. Das selbst für einfache Leute erschwingliche Gebrauchsmedium Kalender verbreitete Nachrichten, informierte über Geschehenes und Zukünftiges, unterhielt und belustigte, bot Rat, klärte auf, bildete und tradierte gleichzeitig bekannte Inhalte. Nach Ablauf seiner regulären einjährigen Funktion als Zeitweiser wurde der Kalender nicht zwangsläufig weggeworfen, sondern bis zur sichtbaren Abnutzung weiter verwendet als Tagebuch, kleine Enzyklopädie, Lesestoff an Grundschulen und dank seiner Holzschnitte zum Ausmalen für Kinder oder ausgeschnitten als Schmuckwerk.<sup>17</sup> Seine Multifunktionalität äußert sich in Text, Zahl und Bild, was das Spezifikum eines Kalenders ausmacht und von den Konsumenten Kulturtechniken wie Lesen, Rechnen und Bildverstehen erfordert.

## **2. Das Setzen einer Kalenderseite: der technische Hintergrund**

Die Vergegenwärtigung des Herstellungsprozesses eines Kalenders – das mosaikartige Entstehen einer Quartseite, vom Setzen der ersten Type bis zur druckfertigen Seite – vermag einen Einblick in die komplexe technische Verflechtung von Text und Bild zu geben. Das vorliegende Kapitel entstand unter dem Eindruck des real Erlebten, nach einer anschaulichen Einführung in die Welt der Druckerschwärze durch Schriftsetzer. Es ist ein ausgestorbenes Handwerk, das nur noch in Werkstätten und Museen konserviert wird, um nicht in Vergessenheit zu geraten. In der Papiermühle Basel, dem Schweizerischen Museum für Papier, nahm sich der ehemalige Schriftsetzer und Drucker Kurt Mörker Zeit, um mir praktischen Unterricht im Setzen der Lettern in einen Winkelhaken zu erteilen und auf drucktechnische Fragen zu antworten. Mit diesen ersten wertvollen Erfahrungen traf ich zwei Wochen später in der Satzwerkstatt Solothurn ein.<sup>18</sup> Herr Günter Schmitt, pensionierter Fachlehrer für

---

<sup>15</sup> Ebd., 11.

<sup>16</sup> Ebd., 401. Eine besondere Form der Lektürebeschaffung im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts war das gemeinsame Abonnieren einer Zeitung. Die Teilhaber entstammten meist der höheren Schicht. Ebd., 398.

<sup>17</sup> Ebd., 284–290.

<sup>18</sup> Die Satzwerkstatt Solothurn versteht sich als „attraktives Aktivmuseum, wo nach alter Berufstradition gearbeitet wird“. Seit sechs Jahren treffen sich ehemalige Schriftsetzer in der Satzwerkstatt am Burris-

Schriftsetzer und Künstler, zeigte mir die Bestände in den Setzkästen, gab einen Abriss der Typografiegeschichte und ging mein fotografisches und kopiertes Kalendermaterial mit Schmuckelementen durch, um die Materialität dieser Elemente zu klären.<sup>19</sup> Fachliche Unterstützung erhielt ich zudem vom Redaktor des *Berner Hinkenden Boten*, Herrn Bruno Benz, ebenfalls pensionierten Typografen.<sup>20</sup> Um 1445 erfand Johannes Gensfleisch zum Gutenberg (1400–1468) den Einzelbuchstaben, der mit einem Handgießgerät in Blei gegossen werden konnte. Bisher war das Drucken nur von Holzplatten mit geschnittenen Motiven möglich gewesen. Jetzt konnte man die einzelnen Buchstaben zusammensetzen und nach dem Druck der so erstellten Seiten diese wieder zerlegen, um die Lettern erneut zu verwenden.<sup>21</sup> Das Druckverfahren im Handsatz blieb bis 1884, als Ottmar Mergenthaler (1854–1899) die dampfangetriebene Zeilensetz-, Gieß- und Ablegemaschine „Linotype“ konstruierte, praktisch unverändert.<sup>22</sup> Während in der Inkunabelzeit noch Entwurf und Herstellung von Bleitypen dem Drucker selbst oblag, erfolgte im 16. Jahrhundert eine Trennung der Arbeitsbereiche. Schriftguss und Stempelschnitt entwickelten sich zu einem selbständigen Gewerbe, welches sich in der Zunft der Schriftschneider und Schriftgießer formierte.<sup>23</sup>

Die älteste erhaltene Schriftprobe stammt vom Augsburger Erhard Ratdolf aus dem Jahre 1486 und umfasst den Abdruck seiner Alphabete in verschiedenen Schriftgraden und eine Schmuckinitialie.<sup>24</sup> Zur Präsentierung ihres typografischen Angebotes gaben die Schriftgießereien nummerierte Schriftproben in Einzelblättern, Heften oder Mappen heraus. Ein solches Schriftverzeichnis des Basler Schriftgießers Cyriaco Pistorius aus dem Jahre 1673, in Plakatform herausgegeben, zeigt 16 Fraktur- und Schwabacherschriften, einen Abdruck kleiner Musiknoten und zwei Grade Kalenderzeichen, wie sie jeweils in den Kalendarien von Kalendern verwendet wurden. Im Kolophon, dem Abschluss der Schriftprobe, steht vermerkt: „Obgesetzter Schriften Prob und Abguß findet man um die Gebühr zu gießen, auch theils zu verkauffen bey mir Cyriaco

---

graben, um das alte Handwerk auszuüben. Die Satzwerkstatt trug in mühevoller Kleinarbeit verloren geglaubte Satzregale zusammen und setzte sie in Stand. 17 Holzregale und zwei Abzugpressen bilden den Grundstock. Aufträge werden entgegengenommen und kleine Führungen auf Anfrage organisiert. Jeweils mittwochs ab 19 Uhr geöffnet. Trägerin der Werkstatt ist die seit 1904 existierende Graphische Vereinigung Solothurn. URL: <http://www.satzwerkstatt.ch> [abgefragt September 2008].

<sup>19</sup> Seine Ausführungen finden im Kapitel II.1 „Schmuckelemente“ Verwendung.

<sup>20</sup> Diesen drei lebenden Zeitzeugen möchte ich ganz herzlich danken, da mir ihre persönlichen Äußerungen und das anschauliche Präsentieren der Druckerschwärze-Kunst ein weit tieferes Verständnis erlaubten, als es aus der bloßen Lektüre theoretischer Einführungen zur Technik des Buchdrucks möglich gewesen wäre.

<sup>21</sup> Giesecke 2006, 77–78.

<sup>22</sup> Martin 2000, 71.

<sup>23</sup> Spinnler 2003, 36.

<sup>24</sup> Das grosse Lexikon der Graphik 1987, 500.

Pistorio Burgern und Schriftgießern in Basel allen Verlegern und Buchtrucken zur Nachricht abgedruckt [...] 1673.“<sup>25</sup>

Als Drucktypen, Schrifttypen oder Lettern bezeichnet man die aus Blei, Antimon und Zinn gegossenen beweglichen Buchstaben- oder Zeichenkörper mit definierten Maßen, deren Kopf das Zeichen spiegelbildlich erhaben abbildet.<sup>26</sup>

Patrize oder Stempel nannte sich das in Stahl gravierte Original eines Buchstabenbildes, aus dem man die für den Schriftguss von Einzeltypen benötigte Matrize herstellte.<sup>27</sup> Auf den Matrizen ist das Buchstabenbild vertieft eingearbeitet. Beim Schriftguss füllt die Bleilegierung die Vertiefung aus, sodass man auf der so erzeugten Type ein positives Buchstabenbild erhält.<sup>28</sup>

Das Werkzeug zur Herstellung solcher Lettern war das von Gutenberg entwickelte Handgießinstrument, welches die technologische und ökonomische Dimension der typografischen Informationsverarbeitung einleitete.<sup>29</sup> Den Weg vom Schriftentwurf bis zu den ausgedruckten Texten skizziert Michael Giesecke in seinem informationstheoretischen Grundprinzip ausgehend vom Schriftmusterblatt, hin zum Abpausen, zur Formung der Patrize, dann der Matrize und dem Ausgießen von Lettern, bis zum Drucken und dem ausgedruckten Bogen. „Ökonomisch gesehen bedeutet diese Vervielfältigungspyramide, daß ein Schriftkünstler viele Stempelschneider, ein Stempelschneider zahlreiche Gießereien, eine Gießerei viele Druckereien und diese Druckereien viele Leser beliefern können.“<sup>30</sup>

Um eine Balance zwischen Typografie, Leerraum und Bild zu erreichen, brauchte es viel handwerkliches Geschick, eine ruhige Hand, ein gutes Auge, das entsprechende Schrift- und Bildmaterial sowie die nötige Sorgfalt dem Druckerzeugnis gegenüber. Die Schritte bis zur Fertigstellung einer druckreifen Seite sollen nun kurz erläutert werden: Als erstes wurde der Punktsatz, die Schriftgröße bestimmt. Der Handsetzer reihte nun auf dem Winkelhaken Buchstaben zu Wörtern aneinander und „schloss die Zeilen“ mit nicht druckendem Ausschuss- oder Blindmaterial.<sup>31</sup> Entnommen wurden die Lettern aus den Fächern des Setz- oder Schriftkastens.<sup>32</sup> Streifen für Zeilenabstände, verzierte Linien,

---

<sup>25</sup> Der Faksimiledruck dieser Schriftprobe ist dem Werk *Schweizer Stempelschneider und Schriftgießer* (1943) von Albert Bruckner beigelegt. Zudem enthält der Druck eine Schriftprobe von Johann Rudolf Genath von 1720, ohne Kalenderzeichen.

<sup>26</sup> Rautenberg 2003, 496.

<sup>27</sup> Ebd., 472.

<sup>28</sup> Ebd., 351.

<sup>29</sup> Giesecke 2006, 80.

<sup>30</sup> Ebd., 84–85.

<sup>31</sup> Rautenberg 2003, 250. Blindmaterial bedeutet Füllmaterial. Das blinde Setzmaterial wurde nicht mitgedruckt. Die Typen waren ohne Schriftbild und von minderer Höhe. Uhlig 1964, 64. Der von Gutenberg aus dem Buchbinderstempel abgeleitete Winkelhaken ist ein rechtwinkliges Werkzeug aus Metall mit verstellbarem Winkelstück (Frosch), das auf die jeweilige Satzbreite eingestellt werden kann.

<sup>32</sup> Setzkästen waren lange nicht normiert und deshalb unterschiedlich groß. Auch die Einteilung verän-

Ornamente, Mäander, Rosetten usw. waren in einer Spezialschublade für Schmuckelemente im Setzkasten ebenfalls vorhanden.<sup>33</sup> Die Bleitypen kamen im Winkelhaken mit den Köpfen nach oben zu stehen und wurden von rechts nach links zu Zeilen gereiht.<sup>34</sup> Vom Winkelhaken setzte man die Zeilen auf das Satzschiff. Die Zeilen einer Seite wurden mit einer Schnur fest zu einem Block gebunden, damit sie beim Druck nicht verrutschten und einzelne Buchstaben gar hinausfielen. Mit dem Satzschiff erfolgte dann der Transport des Bleisatzes zu einer Handpresse.

Der Rot-Schwarz-Druck gestaltete sich äußerst aufwendig, da zwei Formen erstellt werden mussten, die nacheinander gedruckt wurden. Eine Form enthielt alle Schriftzeichen, die rot erscheinen sollen. Mit Leerlettern (Blindmaterial) wurden die restlichen Teile ausgefüllt. Auf der anderen Form wurden diejenigen Buchstaben und Zeichen gesetzt, die schwarz sein sollten. Der Druckprozess erfolgte demnach in zwei Schritten. Die zweite Form, meist der Schwarzdruck, musste exakt in den Abdruck der ersten eingepasst werden. Für einen Rot-Schwarz-Druck waren allerdings noch zwei andere technische Verfahren möglich: Man konnte den Arbeitsprozess auch mit einer einzigen Form durchführen. Dabei wurden zuerst die Rottypen gedruckt, indem man sie unterlegte, damit sie den Satz überragten. Nachdem man sie gedruckt und aus der Form entfernt hatte, druckte man alles Schwarze. Als zweite Variante konnten auch beide Farben gleichzeitig in einer Druckform und in einem Arbeitsgang gedruckt werden, nachdem man Einzelteile des Satzes außerhalb der Form gesondert eingefärbt und in die anders gefärbte Druckform vor dem Abdruck wieder eingefügt hatte.<sup>35</sup>

In Anbetracht der Mehrarbeit, die ein Drucken mit Rot und Schwarz nötig machte, erstaunt es, weshalb gerade die Volkskalenderproduzenten, die ihre Produkte so billig wie nur möglich herstellten, nicht auf die Hervorhebungen mit roter Schrift auf dem Titelblatt und bei den kalendarisch-astrologischen Zeichen verzichteten. Die Tradition der roten Markierung geht auf die Rubrizierung mittelalterlicher Handschriften zurück und widerspiegelte sich in den ersten gedruckten Bauernpraktiken, worin spezielle Tage visualisiert wurden.<sup>36</sup> Rot wirkte als Signalfarbe, welche sich zur Orientierung innerhalb der Kalen-

---

derte sich immer wieder. Man versuchte, die Fächergröße dem mehr oder minder häufigen Vorkommen der Buchstaben anzupassen und eine höchstmögliche Handlichkeit zu erzielen. Giesecke 2006, 95–96.

<sup>33</sup> Typen in allen Varianten befinden sich im Schweizerischen Museum für Papier, Schrift und Druck, in der Basler Papiermühle, werden aber nur auf Anfrage gezeigt.

<sup>34</sup> Spinnler 2003, 33–44.

<sup>35</sup> Weismann 1981, 502, 503.

<sup>36</sup> Die Rubrizierung (von lat. *rubricare* „rot färben“, „mit Rubriken versehen“) als System der farbigen Gliederungs-, Ordnungs- und einfachen Schmuckelemente bei der Herstellung von mittelalterlichen Handschriften erfolgte durch den Rubrikator, der mit Rot (gelegentlich auch Blau, selten mit Grün) in vom Kopisten freigelassene Räume die vorgesehenen farbigen Textabschnitte, einzelne Buchstaben beziehungsweise Initialen, Textgliederungszeichen etc. malte oder schrieb. Rautenberg 2003, 437.

derdaten eignete und später aus den Volkskalendern des 18. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken war.<sup>37</sup>

Der zeitraubenden Arbeit des Setzens wurde entgegengewirkt, indem man fertige Seiten wieder verwendete. Beispielsweise wurden häufig Titelblätter der Volkskalender in der Form belassen, um im folgenden Jahr nur noch die Jahreszahl wechseln zu müssen. Der *Berner Hinkende Bote* behielt den identischen Typensatz in den Jahrgängen 1745 bis 1751 bei; erkennbar an den gleichen Zeilenumbrüchen und denselben Rot-Schwarz-Hervorhebungen, besonders deutlich am schwarzen Initial H und B, während die Kleinbuchstaben im „Hinkende Bott“ bis zum Punkt in Rot sind.

Vermutlich wurden standardisierte Themenblöcke wie „Die Posten und Botten in Bern“<sup>38</sup>, das „EXTRACT aus dem Mandaten-Buch der Stadt Bern, wegen Verbott aller fremden Calendern“<sup>39</sup> und das häufig auf der Rückseite eines Kalenders anzutreffende „Einmal Eins“ nach dem Druck nicht auseinander montiert, sondern für das kommende Jahr als so genannter Stehsatz aufbewahrt. Bei technischen oder sprachlichen Fehlern, die im folgenden Jahrgang nicht korrigiert wurden, lässt sich die Wiederverwendung einer Vorlage gut nachweisen.

Vom Produktionsstandpunkt aus gesehen waren bis um 1800 beim Drucken von Volkskalendern Schrift und Bild gleich zu behandeln, was eine Kombination erlaubte. Beides sind Hochdruckverfahren. Einzig die Art der Druckform und deren Herstellung waren zu unterscheiden. Der Bilddruck basierte auf dem Formschnitt (Holz), während der Typendruck auf der Grundlage der in Blei gegossenen Lettern beruhte.<sup>40</sup> Bei einem Bild aus Holz konnte der Druckstock zusammen mit den Bleilettern in die Form gesetzt, mit Ausschussmaterial fixiert und somit in einem Vorgang gedruckt werden. Die Formschneider lieferten die entsprechenden bildlichen Teile zum Text. Sie schnitten aus dem Stock (Hartholz, meist Buche) nach gezeichneten Vorlagen Holzschnitte. Als Holzstock oder (Holz)Druckstock bezeichnet man die Druckplatte im Hochdruck, auf der das Negativ für den Druck geformt ist und von dem der Abdruck auf den Druckträger erfolgt. Die Farbe wird dabei auf die erhabene Flächen und Stege aufgebracht.<sup>41</sup>

Möglich war aber auch, dass die für Abbildungen benötigten Räume im Satz durch Blindmaterial freigehalten und die Bilder in einem zweiten Druckvorgang eingedruckt wurden oder Seiten mit Illustrationen nachträglich eingebun-

---

<sup>37</sup> Um Herstellungskosten zu sparen verzichteten einige Kalenderreihen von Anfang an auf rote Hervorhebungen auf dem Titelblatt, im kalendarischen und im textlichen Teil.

<sup>38</sup> Beispielsweise *Berner Hinkender Bote*, 1752, [2].

<sup>39</sup> Beispielsweise *Berner Hinkender Bote*, 1788, [46].

<sup>40</sup> Mayer 1984, 17.

<sup>41</sup> Stöber 2005, 338–340.

den wurden.<sup>42</sup> Drucktechnische und ästhetische Mängel tauchten dann auf, wenn die in Auftrag gegebenen Illustrationen von ihrem Format her nicht auf die entsprechende Quartseite passen. Die Platzierung der Druckstöcke wurde so zu einem schwierigen Unterfangen, bei der gedruckten Seite daran ersichtlich, dass die Illustrationen entweder den Rand überragten oder mit zu viel Weißraum umgeben waren und der Text entweder zu nah oder zu weit vom Bild gesetzt war. Vor allem in Kalendern des 19. Jahrhunderts, in denen der Text auch um die Bilder herumgeführt wurde, zeigte sich dieses Phänomen häufig.<sup>43</sup>

Die Kenntnisse des technischen Hintergrundes einer Kalenderseite, das Wissen um die Schwierigkeit und nötige Kunstfertigkeit bei der Füllung einer Seite mit Text und Bild, sollten bei der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Drukkerzeugnissen stets mitbedacht werden.

### **3. Der Rezipient und sein Bildverständnis**

Der Kalender-Rezipient des 18. Jahrhunderts ist ein schwer fassbarer Sachverhalt, ein Fantasma und bleibt ein historisches Konstrukt. Seine Wahrnehmung und Reflexion können wir heute nur noch indirekt über das Produkt selbst erfahren. Schriftliche Überlieferungen sind selten; Quellen wären autobiografische Schriften, Zensurakten, literarische Bearbeitungen, also Fiktionales, und handschriftliche Notizen in Kalendern. Eine historische Annäherung an diese Fragestellung muss demnach indirekt über den Kalender als materiellen Träger erfolgen. Um die intendierte Wirkungsabsicht und die tatsächlich erzeugte Wirkung von Illustrationen zu erahnen, müssen wir als moderne Betrachter stellvertretend den Blick der zeitgenössischen Kalenderkonsumenten und -produzenten einnehmen und versuchen, uns auf die Bilder einzulassen.

Kommunikationswissenschaftlich formuliert handelt es sich beim Kalenderhersteller um den Sender oder Kommunikator, der den Kalender, das heißt eine Botschaft, an einen Empfänger richtet. Mit wem der Kommunikator eigentlich kommuniziert, ist schwierig zu sagen. Der Empfänger, das heißt der Rezipient, erscheint als „disperses Publikum“ und ist eine diffuse Größe, obwohl eigentlich der Begriff des Rezipienten kreiert wurde, um dadurch den der „Masse“ zu ersetzen.<sup>44</sup>

Das Publikum ist prinzipiell anonym; zwischen den Individuen, die das Publikum bilden, muss keine Gemeinsamkeit bestehen, außer, dass sie dem Massenmedium zugewandt sind. Der Rezipient ist keine tabula rasa, in der das Medium ungehindert unwiderrufliche Spuren hinterlässt, sondern ein Mensch, der in zahlreiche kommunikative Aktivitäten verwickelt ist. Die Medien sind nur

---

<sup>42</sup> Weismann 1981, 534.

<sup>43</sup> Hinweis von Herrn Günter Schmitt [23.11.2004].

<sup>44</sup> Burger 1990, 30.

ein Teil davon.<sup>45</sup> Der intendierte Rezipient entspricht jener Rezipientengruppe, die vom Kommunikator explizit oder implizit als unmittelbarer Adressat anvisiert wird. Ob der intendierte zum effektiven Rezipienten wird, hängt davon ab, in wieweit das Medienprodukt seinen Interessen und seinem Geschmack entspricht.<sup>46</sup>

Die Problematik im Zusammenhang mit dem Betrachter, also dem effektiven Rezipienten eines Kunstwerks oder einer schlichten Gebrauchsgrafik, widerspiegelt sich im Bewusstsein seiner konstruktiven Rolle im ästhetischen Prozess. Seine emotionale Beteiligung, die Verschiedenheit der individuellen Reaktionen und seine Grenzen der Interpretation machen ihn schwer fassbar.

Eine Rezeptionsästhetische These liefert der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp, angeregt durch Überlegungen zum Leser, welche die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Susan R. Suleiman gemeinsam mit Inge Crosman 1980 in *The Reader in the Text* verfasste. Jede Geschichte sei implizit an ein Publikum adressiert.<sup>47</sup> Für die Kunstwissenschaft bezieht sich Kemp auf das Standardwerk *Discorso intorno alle imagini* der gegenreformatorischen Ästhetik aus dem Jahre 1582 des Theoretikers Gabriele Paleotti. Die Vorstellung zum Verhältnis Kunst – Publikum entwickelt Paleotti aufgrund der Prämisse, dass „die Malerei, weil sie allen zu dienen hat, Männern und Frauen, edlen und einfachen Leuten, Reichen und Armen, Gebildeten und Ungebildeten, als ein Buch für das Volk (libro popolare), das jede Gruppe durch irgendeinen Teil anspricht, daß die Malerei also so beschaffen sein muß, daß sie den Geschmack aller auf jeweils entsprechende Weise befriedigt.“<sup>48</sup> Für Paleotti ergeben sich vier Klassen von Betrachtern, die jeweils an die Bilder unterschiedliche Ansprüche stellen. Er trennt in Maler, Gebildete, Ungebildete und Geistliche. Um einen „consenso universale del popolo“, eine Reintegration aller Rezipientengruppen zu erreichen, müsse jede Gruppe in der Malerei „ihren Teil“ wieder finden. Kemp leitet von Paleotti den Grundgedanken der Rezeptionsästhetik ab: „Die Betrachter sind immer schon im Bild – vorgesehen, im wörtlichen Verstand.“<sup>49</sup> Die Debatte rund um den Betrachter und das Bild, den Leser und das Buch zieht sich durch die Literatur Kemp thematisiert dabei Karl Philipp Moritz (1756–1793), Denis Diderot (1713–1784), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) und Alois Riegel (1858–1905). Hegel erläutert den problematischen Umgang mit der Betrachterfunktion folgendermaßen:

„Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelt

---

<sup>45</sup> Ebd., 31.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Kemp 1992, 7.

<sup>48</sup> Zit. nach Kemp 1992, 10.

<sup>49</sup> Ebd.

Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und genießt. [...] Die Schauspieler, z. B. bei Aufführungen eines Dramas, sprechen nicht nur untereinander, sondern mit uns, und nach beiden Seiten hin sollen sie verständlich sein. Und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht.“<sup>50</sup>

Das Kunstwerk sei, wie es Kemp zusammenfassend formulierte, „ein intentionales Gebilde für Betrachter konzipiert“, das für alle Werke gelte.<sup>51</sup> Ein performativer Zugriff versteht Bilder und Texte immer schon als adressiert, denn sie entstehen nicht aus sich selbst heraus, sondern aus einer zielgerichteten Motivation im Zusammenwirken mit dem Rezipienten, der wie Kemp sagt, bei der Entstehung von Materie mitgedacht wird.

Ähnlich wie Wolfgang Kemp argumentiert der Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting in seiner *Bildanthropologie* (2001). Wir selbst seien lebende Organe für Bilder, denn „im anthropologischen Blick erscheint der Mensch nicht als Herr seiner Bilder, sondern – was etwas ganz anderes ist – als ‚Ort der Bilder‘, die seinen Körper besetzen.“<sup>52</sup> Körper, Bild und Medium stellen die begriffliche Trias der Bildanthropologie Hans Beltings. Er geht von einer Bildpraxis aus, welche den Körper stets mitreflektiert, und die für eine Unteilbarkeit von Mensch und Bild spricht.<sup>53</sup> Aus diesen Ausführungen kristallisieren sich fünf wesentliche Behauptungen heraus: Der Betrachter ist vom Künstler oder Hersteller im Bild mitgedacht und an der Bedeutungsgenerierung beteiligt. Jedes Werk sei zielgerichtet konzipiert und trete in Kommunikation mit dem Rezipienten. Und: Das Bild braucht die Animation durch den Betrachter, um zu einem Bild zu werden. In welchem Maße diese Thesen aus der hohen Kunst auch für die visuellen Ausprägungen im Gebrauchsmedium Kalender gelten, wird das Kapitel über Textillustrationen aufzeigen.

„Man sieht nur, was man weiß.“<sup>54</sup> Der Volkskundler Rudolf Schenda formulierte 1987 die These des Bildverständnisses als Lernprozess. Parallel zum Anstieg der Alphabetisierungsrate nahm Schenda eine zunehmende Bildkompetenz als Kulturpraktik an. Das Bilderlesen erfordere einen kulturspezifischen, mehrstufigen Dekorierungsakt und mache deshalb das Begreifen schwierig. Emotionale Anteile im Bild seien indirekt verfügbar.<sup>55</sup> In seinem Aufsatz „Wort

---

<sup>50</sup> Hegel 1955, 259.

<sup>51</sup> Kemp 1992, 20.

<sup>52</sup> Belting 2001, 12.

<sup>53</sup> Belting 1991, 11–55 (Kapitel „Medium – Bild – Körper“). Vgl. auch Belting 2005, 217.

<sup>54</sup> Das leicht modifizierte Goethe-Zitat ist der Titel der 40-Jahres-Jubiläumsausgabe des DuMont Buchverlags und gleichzeitig auch ein Kapitel daraus. „83 prominente Meinungen zu Man sieht nur, was man weiß.“ Untuch 1996, 127–181. Das Zitat von Goethe lautet: „Niemand hört, als was er weiß, niemand vernimmt, als was er empfindet, imaginieren oder denken kann.“ Aus: Goethe: Schriften zur Literatur. Über Hör-, Schreib- und Druckfehler.“, 1820.

<sup>55</sup> Schenda 1987, 92.

oder Bild?“ thematisiert der Volkskundler Wolfgang Brückner die Tradition des Wortfetischismus als moderne Art des Aberglaubens, die erst vor kurzem durch Lancierung des iconic turn auch in der Volkskunde zu einer Orientierung hin zur Bildwissenschaft einschlug.<sup>56</sup> „Auch Bilder sind Texte und müssen also gelesen werden. Damit wird eine intellektuelle Leistung beschrieben und die kognitive Gleichgewichtigkeit von Wort und Bild anerkannt.“<sup>57</sup>

Der Umgang mit Bildern erfordert eine nicht zu unterschätzende Kompetenz des Publikums, den Bildinhalt zu deuten. Um ein Bild zu verstehen, muss man das Dargestellte in den richtigen Kontext einordnen können. Während in unserem Jahrhundert die visuelle Reizüberflutung gigantische Dimensionen annimmt, indem wir konstant mit Bildern aller Art konfrontiert sind, erreichten optische Impulse durch Medien das damalige Kalenderpublikum nur spärlich. Dementsprechend einprägsam konnte die Wirkung auf den Betrachter sein, die abhängig von dem Ort war, wo den Bildern begegnet wurde, sei es im sakralen Raum wie einer Kirche, an einem öffentlichen Ort wie auf dem Markt, dem Wirtshaus oder im Rathaus, sei es im privaten Bereich, wie in einer Stube oder einem Schlafzimmer.<sup>58</sup> Im Spätmittelalter waren die meisten Bilder in privaten Händen, in elitären Kreisen. Tafelbilder, Statuen, Bilder in Gebetsbüchern usw. gehörten entweder den Wohlhabenden oder den Geistlichen.<sup>59</sup> Der Buchdruck und damit die Möglichkeit einer massenhaften Verbreitung brachten eine entscheidende Änderung, wodurch beispielsweise Andachtsbilder und Nachrichten in Form von illustrierten Flugblättern allen Laien zugänglich gemacht wurden.<sup>60</sup> Bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, der Blütezeit des Volkskalenders, waren Angebot und Zugang zu Medien und Bildern beschränkt. Der Bilderfundus, auf den der Betrachter oder die Betrachterin zurückgreifen, um etwas Visuelles zu verstehen, setzt sich aus dem eigenen Erfahrungsschatz zusammen. Die Entzifferung eines Bildes erfordert daher einiges an kognitiver Eigenleistung.

Marshall McLuhan (1911–1980) beschreibt in seinem Standardwerk *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962) im Kapitel „Warum nicht-alphabetische Kulturen ohne lange Übung keine Filme oder Fotos ansehen können“ eine Untersuchung mit einer nicht schreib- und lesekundigen afrikanischen Gruppe, die zum ersten Mal eine Filmsequenz als Hilfsmittel beim Leseunterricht betrachtete. Verblüffend war die Feststellung, dass die Zuschauer außer einem vorbeihuschenden Huhn nichts wahrgenommen haben, obwohl darin ein Arbeiter des Gesundheitsamtes exemplarisch Kehrlicht beseitigte.

---

<sup>56</sup> Brückner 2005, 35–48.

<sup>57</sup> Ebd., 37.

<sup>58</sup> Scribner 1991, 92.

<sup>59</sup> Kerlen 2003, 103.

<sup>60</sup> Scribner 1991, 112.

McLuhan erklärt sich dies Phänomen aus der Tatsache, dass anscheinend der Alphabetismus den Menschen die Fähigkeit gibt, ihre Augen auf einen Punkt zu fokussieren, der in einiger Entfernung vom Bild liegt, so dass sie das ganze Bild mit einem Blick überschauen können. Nichtalphabetisierte Menschen tasten mit ihren Augen Gegenstände und Bilder so ab, wie wir die Druckseite abtasten, Stück um Stück. Daher fehlt ihnen der distanzierte Gesichtspunkt. Sie sind völlig beim Objekt und fühlen sich in es hinein. Das Auge wird nicht perspektivisch, sondern tastend gebraucht.<sup>61</sup> Zwar beruht dieses Experiment auf einem bewegten Bildmedium, dem Film, dennoch kann man daraus kognitionspsychologische Schlüsse ziehen, die für den Erwerb von Bildkompetenzen wichtig sind. Es ist anzunehmen, dass das Bilderlesen keine angeborene Fähigkeit sei und deshalb erlernt werden müsse.

Das Bildverständnis scheint mit dem Alphabetisierungsgrad zu korrelieren und gleichzeitig ein kulturelles Phänomen zu sein. Die Bedeutung eines Begriffes entspricht der Summe der damit verbundenen Erfahrungen. Je nach soziologischem, kulturellem und religiösem Hintergrund deuten Menschen Bilder unterschiedlich, was auch in neueren Untersuchungen immer wieder erkannt wird. Zum Thema „Was heisst Sicherheit für alle? – Videostatements.“ gab die DEZA (Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit, CH) einen Kurzfilm in Auftrag, der 2003 produziert wurde. Zufällig ausgewählte Testpersonen aus aller Welt (Krisenregionen, Entwicklungsländer, Schwellenländer und Industrienationen) reagierten darin spontan auf dieselben Bilder zu den Themen Sicherheit und Entwicklung. Dabei weckten die Illustrationen je nach kulturellem Kontext der Befragten sehr unterschiedliche, ja konträre Emotionen und Assoziationen.<sup>62</sup>

Die ikonografischen Konventionen sind nicht gegeben, sondern vom Menschen geschaffen und damit auch nicht genetisch angelegt. Es gibt Erkennungs-codes, die es uns erlauben, ein Objekt als eben dieses zu erkennen und wahrzunehmen. Visuelle Codes können im Laufe des Lebens je nach Situation auch neu aufgebaut, abgeändert und um neue Codes erweitert werden. „Die Bedeutung von Bildern liegt nicht in ihnen selbst und geht nicht sozusagen selbstverständlich aus ihnen hervor, sondern sie ist eine interpretatorische Leistung des Rezipienten.“<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> McLuhan 1995, 45–47.

<sup>62</sup> Film: Humanitäre Hilfe für mehr Sicherheit (Deza). Ya Film GmbH. Bern. 2003. Die erste Vorführung fand an der Jahrestagung der Humanitären Hilfe und SKH am 7. März 2003 in Luzern statt. Siehe [www.yak.ch](http://www.yak.ch). Interessanterweise bringt diese Übung auch dann ein breites Assoziationsspektrum zu Tage, wenn die Teilnehmenden beruflich und kulturell denselben Hintergrund aufweisen. Eigene Erfahrung aus einer Weiterbildung an der KS Basel zum „Interkulturellen Unterricht.“ (26.02.2005), Leitung lic. phil. Sandor Horváth.

<sup>63</sup> Burger 2005, 392. Harald Burger nennt als mediales Beispiel Comics, deren visuelle Merkmale unverkennbaren Konventionen unterliegen, sobald sie einem vertraut sind, doch zunächst für die Nicht-Comic-Kenner verschlüsselt wirken.

Um das Deuten zu erleichtern und sicher zu gehen, dass das Gemeinte wirklich beim Adressaten als solches erkannt wird, muss mit vertrauten Zeichen, mit Symbolen, gearbeitet werden. Nach Charles Sanders Peirce (1839–1914) verweist ein Zeichen unabhängig von Ähnlichkeit oder unmittelbarer Determination infolge einer Gesetzmäßigkeit oder Konvention auf ein Objekt, welches dem Interpreten bereits bekannt sein muss.<sup>64</sup> Durch Konvention ist beispielsweise hierzulande klar, dass das ‚Bild‘ mit zwei aufrecht stehenden Bären ein Wappen, und zwar dasjenige des Schweizer Kantons Appenzell, bedeutet. Mit einem nach unten gezackten Pfeil verbindet man gewöhnlich einen Blitz und eventuell ein Gefahrensignal. Um also einen breiten Adressatenkreis mit verständlichen Bildern zu erreichen, muss möglichst nahe am Erfahrungshorizont des Publikums gearbeitet werden. Der Bekanntheitsgrad von visuellen Elementen kann durch konstanten Einsatz und Verbreitung verstärkt werden, und dadurch die Grundlage für eine generalisierte Bildverständlichkeit legen.

Vor diesem Hintergrund soll noch kurz auf die Thematik der Bilder und deren Aufgabe als Lesehilfe eingegangen werden. Die Frage nach Bildern für das leseunkundige Volk geht einher mit der Geschichte des Bilderstreits, der Bildverehrung und des Bildersturms als Begleiterscheinung reformatorischer Prozesse auf europäischem Territorium. Das theologische Prinzip, Bilder repräsentierten die in sichtbare Zeichen übersetzte Heilsgeschichte, steht dem idolatrischen Gebrauch von religiösen Bildern und Skulpturen als Reliquienkult gegenüber.<sup>65</sup>

Papst Gregor der Große (ca. 540–604) ermahnte im Jahr 600 den Bischof von Marseille, gegen Bilderzerstörungen vorzugehen und begründete dies mit der Nützlichkeit der Bilder als Unterweisungsinstrument und Gedächtnishilfe für Laien: „Was ein Buch ist für jene, die lesen können, ist ein Bild für die Unwissenden, die es betrachten. Denn in einem Bild können selbst die Ungebildeten sehen, welchem Beispiel sie folgen sollen; in einem Bild können sie, die keine Buchstaben kennen, dennoch lesen.“<sup>66</sup> Er verbot zwar das Anbeten von Bildern, doch sprach er sich für ihre Verwendung als Mittler aus, durch die der heilige Geist wirke.<sup>67</sup> Seine Feststellung, das Bildmedium habe für den analphabetischen Laien die Funktion, die die Schrift für den Gebildeten besitzt, ist eine kirchen- und kulturpolitische Aussage.<sup>68</sup> Die Vorstellung einer strengen Trennung in Text als Vermittlungsinstanz für den lateinisch Gebildeten auf der einen Seite und in Bild für den nicht der Schrift kundigen Laien auf der anderen

---

<sup>64</sup> Nöth 2000, 63.

<sup>65</sup> Schnitzler 1996, 39, 145. Vgl. auch Belting 2005, „IV. Kontroversen der Reformation. Porträt und Karikatur“, 173–218.

<sup>66</sup> Scribner 1991, 98. (Zitiert nach der Übersetzung von Gerhard Jaritz, *Zwischen Augenblick und Ewigkeit. Einführung in die Alltagsgeschichte des Mittelalters*. Wien; Köln: 1989, 73; nicht eingesehen.)

<sup>67</sup> „Quia sic non sunt manufacta nec pictura, sed sunt medium, quo Spiritus sanctus agit sive operatur.“ Schnitzler 1996, 54, 55.

<sup>68</sup> Vgl. Curschmann 1992, 211–229.

wird schon durch Programm und Struktur zahlreicher Bildzeugnisse in Frage gestellt.<sup>69</sup> Um für den Laien „lesbar“ zu sein, waren beispielsweise die ikonografischen Programme vieler Glasfenster- oder Wandgemälde-Zyklen selbst für theologisch Gebildete oft viel zu kompliziert.<sup>70</sup> Doch Papst Gregors Diktum von Bildern als Literatur der Laien (*litteratura laicorum*) bedeutet nicht bloßen Ersatz des einen durch das andere Medium, sondern bezieht sich auf die spezifischen Vermittlungsmöglichkeiten beider Medien in ihrem Zusammenwirken.<sup>71</sup>

Bereits 200 Jahre vor Papst Gregor reflektierte Bischof Paulinus von Nola (353/354–431) in Versen darüber, wie die bildliche Darstellung des Heilsgeschehens in der dem heiligen Felix geweihten Basilika zu Nola an die gläubigen Analphabeten zu vermitteln und dabei die Schrift in den Bildern bewusst einzubeziehen wäre.<sup>72</sup> Aus theologischer Sicht wurden immer wieder Zweifel an einer über alle Standesgrenzen hinweg garantierten Verständlichkeit von Bildern laut. Der schottische Abt und Prämonstratensermönch Adam von Dryburgh (1140–1212/1213) erklärte beispielsweise, der Erkenntniszugewinn sei nur von demjenigen zu erzielen, der durch Worte die Bilder und durch Bilder die Worte (*per librum picturam et per picturam librum*) zu begreifen versuche.<sup>73</sup> Martin Luther wiederum plädierte für den didaktischen Bildereinsatz, denn Bilder seien geschaffen, um die kaum Gebildeten oder sogar die analphabetische Bevölkerung zu erreichen: „allermeist umb der kinder und einfeltigen willen, welche durch bildnis und gleichnis besser bewegt werden, die Göttlichen geschicht zu behalten, denn durch blosse wort oder lere.“<sup>74</sup>

Damit stehen erneut die Zweifel an der „Lesbarkeit der Bilder“ und dem bilderlesenden Illiteraten als begleitende Überlegungen im Raum. Welche weiteren Funktionen, nebst derjenigen der Verständnis- und Lesehilfe, visuellen Elementen in Texten zukommen, wird der zweite Teil der Arbeit, die „Untersuchung der Bilder“ (vgl. II.) weisen.

#### **4. Begriffsbestimmung: Bildmedium**

Eine kurze Begriffsbestimmung von „Medium“, „Bild“ und dem Kompositum „Bildmedium“ klärt die Verwendung der Begriffe in diesem Zusammenhang. Folgt man dem Semiotiker und Linguisten Winfried Nöth und seinem Handbuch der Semiotik, so ist im weiteren Sinne ein Medium ein „materielles Mittel, das die Übertragung eines Zeichens an seinen Empfänger ermöglicht. Nach den

---

<sup>69</sup> Ott 2000, 105–143, 120.

<sup>70</sup> Vgl. 3.1.

<sup>71</sup> Ott 2000, 120.

<sup>72</sup> Ebd., 119.

<sup>73</sup> Zit. nach Schnitzler 1996, 40 (von Dryburgh, Adam: *De tripartito tabernaculo*, 1180).

<sup>74</sup> Zit. nach Burke 2003, 63 (Luther, Martin: *Passional im Betbüchlein*, 1522).

gängigen Modellen der Kommunikationstheorie gibt es keine Kommunikation ohne Medium.<sup>75</sup> Im engeren Sinne sind die Medien „technische Kommunikationsmittel, und zwar in materieller Hinsicht als Instrumente zur Herstellung und Rezeption von Zeichen (z. B. Schreibwerkzeug, Computer), als daraus resultierendes Textgenre (Briefe, Buch, Film, Fernsehen) und als die Botschaft verbreitende Institution (Rundfunkanstalt).“<sup>76</sup>

Der Medienwissenschaftler Werner Faulstich unterscheidet zwischen der Verwendung des Medienbegriffs im alltäglichen Sprachgebrauch als Mittel, Instrument oder Werkzeug, wobei prinzipiell alles ein Medium sein kann, und dem Verständnis von Medium als ein fachspezifisches Konzept in der Medienwissenschaft. Dabei wird das Medium „als ein Bestandteil zwischenmenschlicher Kommunikation definiert.“<sup>77</sup> Es funktioniert als ein Kanal und damit als (technischer) Vermittler. Jedem Kommunikationskanal wird ein Zeichensystem zugeordnet, welches die Vermittlung und das Vermittelte prägt. „Jedes Medium ist zudem eine Organisation, gekennzeichnet von unterschiedlichsten Komplexitätsgraden, die Kommunikation funktional zurichten und deswegen institutionalisieren.“<sup>78</sup> Und nicht zuletzt unterliegt jedes Medium auch einem geschichtlichen Wandel, es hat je nach Gesellschaft und Epoche unterschiedliche, sich verändernde Relevanz und Dominanz.<sup>79</sup>

Bilder sind optische Ausprägungen. In der bildenden Kunst versteht man unter Bild eine mit künstlerischen Mitteln auf einer Fläche erschaffene Darstellung, die entweder abstrakt oder gegenständlich sein kann. In der Kulturwissenschaft wird der Begriff erweitert als Erscheinung mit einer Funktion.

Die moderne wissenschaftliche Auseinandersetzung über die Frage, was ein Bild ist, leitet der Philosoph und Kunstwissenschaftler Gottfried Boehm in *Die Wiederkehr der Bilder* ein.<sup>80</sup> Seiner Erklärung folgend bestehe ein Bild aus einem Grundkontrast des anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur usw.) beinhaltet. Die Regeln dafür sind historisch veränderlich, von Stilen, Gattungsordnungen, Auftraggebern, Zielpublikum usw. geprägt und vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert. „Bilder sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten. Sie entfalten das Verhältnis zwischen ihrer sichtbaren Totalität und dem Reichtum ihrer dargestellten Vielfalt.“<sup>81</sup> Die durch den Künstler angestrebte Optimierung dieser „ikonischen Differenz“ ist die Basis jeglicher Existenz von Bildern, deren Nachvollziehbarkeit und Wirkungsstärke.

---

<sup>75</sup> Nöth 2000, 467.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Faulstich 2002, 23.

<sup>78</sup> Ebd., 24.

<sup>79</sup> Ebd. Für einen Überblick zum Begriff Medium siehe auch Messerli 2006, 68–70.

<sup>80</sup> Boehm 2006.

<sup>81</sup> Ebd., 30.

In der Mediensemiotik können Bilder als ikonische Zeichen gesehen werden, die als Abbilder von Ausschnitten der Welt (oder möglicher Welten) fungieren. Als klassische Bestimmungsmerkmale des Bildes gelten Ähnlichkeit (Similarität) und Nachahmung (Mimesis).<sup>82</sup>

Hans Belting plädiert für einen anthropologischen und interdisziplinären Zugang, der den Doppelsinn innerer und äußerer Bilder vom Bildbegriff nicht trennt. Ein „Bild“ sei mehr als das Produkt der Wahrnehmung: „Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein. Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.“<sup>83</sup> Wie Horst Wenzel und Stephan Jaeger in der Einleitung zu „Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten“ erläutern, entspricht dieser Doppelsinn bereits dem mittelhochdeutschen Begriff „bilde“ als Abbild und Vorbild, als innere und äußere Wahrnehmung, die schriftlich oder bildlich vermittelt werden kann. Die enge Verbindung von „visio spiritualis“ und „visio corporalis“ deutet auf ein Sehen, das innere und äußere Wahrnehmung miteinander verbindet.<sup>84</sup>

Als Bildmedium definiert der Bibliotheks- und Informationswissenschaftler Konrad Umlauf eine Information in Form von statischen Bildern. Dazu zählen Atlanten, Bildpostkarten, Comics, Bilddateien, Bildprospekte, Overheadfolien, Dias, fotografische Abzüge, Plakate, illustrierte Einzelblätter wie Zeichnungen, Bilderbogen oder illustrierte Flugschriften. Im erweiterten Sinne können darunter auch komplexe, von Bildern dominierte Anordnungen wie Ausstellungen, Landkarten, Stadtpläne, Filme und andere bewegte Bildmedien verstanden werden. Malerei wird meist nicht als Bildmedium angesehen.<sup>85</sup>

Konrad Umlaufs Begriffsdefinition stimme ich zu und begreife das Bildmedium als ein reales Produkt, welches auf die Übertragung von Visuellem konzentriert ist, wobei der Schrift sekundäre Bedeutung zukommt. „Der Volkskalender als Bildmedium“ suggeriert keine gegebene Tatsache, sondern stellt eine Untersuchungsperspektive dar. Das druckgrafische Medium Kalender bietet sowohl Texte als auch Bilder an. Es ist also kein ausschließliches Bild-, aber auch kein reines Textmedium.

## **5. Forschungsüberblick**

Eine erste Studie zum Kalender schrieb 1854 der französische Literaturhistoriker Charles Nisard. Die Kalender schienen ihm Wert, historisch untersucht zu

---

<sup>82</sup> Nöth 2000, 473.

<sup>83</sup> Belting 2001, 11.

<sup>84</sup> Wenzel/Jaeger 2006, 9.

<sup>85</sup> Umlauf 2006, 2–4.

werden, denn: „Les plus anciens livres du monde, après la Bible, ce sont vraisemblablement les almanachs.“<sup>86</sup> Wenig später folgte die Arbeit des deutschen Volkskundlers Wilhelm Heinrich Riehl zum *Volkskalender im achtzehnten Jahrhundert*.<sup>87</sup> Der Bündner Jakob Bott verfasste 1863 eine *Einführung des neuen Kalenders in Graubünden*. Wichtig für die Kalenderlandschaft der Schweiz und speziell den Kanton Bern ist die ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert stammende bebilderte Arbeit von Johann Heinrich Graf: *Historischer Kalender, oder, der Hinkende Bot. Seine Entstehung und Geschichte: ein Beitrag zur bernischen Buchdrucker- und Kalendergeschichte*.<sup>88</sup> Im selben Jahr stellte Josef Leopold Brandstetter eine *Bibliographie der Gesellschaftsschriften, Zeitungen und Kalender in der Schweiz* zusammen, die bis heute ein brauchbares Nachschlagewerk ist, obwohl die bibliografischen Angaben zu den Kalendern nicht immer korrekt und vollständig sind.<sup>89</sup> Im 20. Jahrhundert nahmen unterschiedlichste Fachrichtungen den Kalender zum Forschungsgegenstand. Es entstanden medizinhistorische, germanistische, kulturwissenschaftliche und volksaufklärerische Arbeiten. Der Kalender wurde interdisziplinär bedeutsam und weckte länderübergreifend Interesse.<sup>90</sup>

Ansätze zur Analyse des Kalenders als Bildmedium wurden bereits in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts vorgenommen. Das Schweizer Institut für Volkskunde in Basel, bestückt mit Kalendern des späten 18. und 19. Jahrhunderts<sup>91</sup>, war in den 70er- und 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts unter Prof. Dr. Hans Trümpy und dem Museumsleiter Dr. Theo Gantner wegweisend für eine intensive Beschäftigung mit dem Massenlesestoff und speziell auch mit den populären Druckgrafiken aus volkskundlicher Sicht.<sup>92</sup> Im Rahmen dieser Sammlungs-, Ordnungs- und Forschungstätigkeit entstanden einige Seminar- und Lizentiatsarbeiten sowie Dissertationen.<sup>93</sup> 1978/79 gestaltete das Schweizerische Museum für Volkskunde zusammen mit dem Seminar die Ausstellung „Kalender-Bilder. Illustrationen aus schweizerischen Volkskalendern des 19.

---

<sup>86</sup> Nisard (1854) <sup>2</sup>1864, 1. Die ersten beiden Kapitel „Des Almanachs“ 1–18 und „Suite des Almanachs“ 19–121 beschreiben die Entwicklung der Kalender vom Grand Comport der Bergiers um 1494 bis zum traditionellen quartformatigen unpaginierten Volkskalender.

<sup>87</sup> Riehl (1859) <sup>4</sup>1873, 38–56.

<sup>88</sup> Graf 1896.

<sup>89</sup> Brandstetter 1896.

<sup>90</sup> Eine Internationale Tagung mit dem Titel „Zahl – Text – Bild im Volkskalender. Zur Intermedialität und Polyfunktionalität eines populären Lesestoffes“ fand im Juni 2006 in Zürich (Institut für Populäre Kulturen, Universität Zürich) statt. Ein Sammelband ist in Bearbeitung.

<sup>91</sup> Heute gehört die Kalendersammlung dem Seminar für Kulturwissenschaften und europäische Ethnologie Basel.

<sup>92</sup> 1965 berief man Prof. Dr. Hans Trümpy auf den eigens für ihn geschaffenen Lehrstuhl für Volkskunde. (bis zu seiner Emeritierung 1987). Trümpy erkannte schon sehr früh die Wirkung von Druckwerken wie Kalender oder Schulbücher oder bereits bestehende Sammlungen für das Erzählen. Brunold-Bigler 1990, 121–122.

<sup>93</sup> Z.B. Borer-Schenkel 1976; Brunold-Bigler 1981; Eder Matt 1981.

Jahrhunderts“ und gab dazu eine gleichnamige Begleitpublikation heraus.<sup>94</sup> Der umfangreichere Band *Bilder aus Volkskalendern. Illustrationen des 19. Jahrhunderts* von 1987 zeigt und kommentiert Illustrationen, die zum größten Teil aus der Sammlung des Schweizerischen Instituts für Volkskunde stammen. In dieselbe Forschungszeit fällt auch die Erfassung von Illustrationen der Sammlung, welche eine Kartei aus über 13000 Einzelbelegen umfasst.<sup>95</sup>

Der Kulturwissenschaftler Rudolf Schenda interessierte sich für die Zusammenhänge zwischen dem Lesestoff Kalender und den wenig lesekundigen Leuten. Seiner Meinung nach konnten die Kalenderillustrationen nicht als Textersatz oder Verständnishilfe der Unterschicht dienen. Denn vom reinen Betrachten hin zum „verstehenden Bildgebrauch“ musste, so Schenda, ein Lernprozess stattfinden.<sup>96</sup>

Am intensivsten erfolgte die Auseinandersetzung mit Textillustrationen, meist im Zusammenhang mit älteren Bildvorlagen auf Flugblättern, deren thematischer Tradierung, dem Kulturtransfer, der Kolportage und dem Bilderhandel. Als wichtige Geisteswissenschaftler sind in diesem Kontext der Historiker und Romanist Rolf Reichardt, der Romanist Hans-Jürgen Lüsebrink und der Germanist York-Gothart Mix sowie Jean-Yves Mollier (Buchhistoriker und Kulturwissenschaftler) und Christoph Danelzik-Brüggemann (Kunstwissenschaftler) zu nennen.<sup>97</sup> Susanne Greilichs Dissertation zu französischsprachigen Volksalmanachen des 18. und 19. Jahrhunderts entstand im Rahmen des interdisziplinären DFG-Projektes „Kulturtransfer und Autonomisierung: Kulturvergleichende und interkulturelle Studien zu deutschamerikanischen und frankokanadischen populären Kalendern des 18. und 19. Jahrhundert“.<sup>98</sup>

Quellen- und Editionsbande mit Sammlungen von zeitlich oder thematisch geordneten Flugblättern boten eine fundierte Grundlage und Übersicht gedruckter Illustrationen, welche allenfalls den Formscheidern für die Bebilderung von Kalendertexten als Vorlage dienten. Nach Ländern geordnet erschien die Reihe

---

<sup>94</sup> Schweizerisches Museum für Volkskunde 1978.

<sup>95</sup> Eder/Gantner 1987, 7. Die Katalogisierung erfolgte thematisch. Nebst bibliografischen Angaben vermerkte man auf jeder Karte den Bildinhalt und die Textsorte, auf die das Bild Bezug nimmt. Genauere Kategorien wie Historisches, Exotik, Werkzeug, Politisches, Verbrechen oder Kleidung dienten der Spezifizierung. Die Karteikarten lagern zurzeit in Schachteln eines Nebenraums des Basler Museums für Kulturen. Der Konservator und Leiter der Abteilung „Europa“, Dominik Wunderlin, stellte das Material freundlicherweise zur Verfügung. Da jedoch das Nationalfondsprojekt „Schweizer Volkskalender“ nur Daten bis 1800 bearbeitete, blieben die Karteikarten in Basel brach liegen [Stand Anfang 2007].

<sup>96</sup> Schenda 1987.

<sup>97</sup> Lüsebrink/Reichardt 1989; Gothart/Lehmstedt 2000; Brüggemann/Reichardt 2003; Vogel/Reichardt 2000.

<sup>98</sup> Am Institut für Romanische Kulturwissenschaft und interkulturelle Kommunikation an der Universität Saarbrücken von 2002–2004; unter der Leitung von Hans-Jürgen Lüsebrink und in Zusammenarbeit mit York-Gothart Mix und Gabriele Krieg; Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur.

*Populäre Druckgraphik Europas.*<sup>99</sup> Thematisch geordnet sind die von Ingrid Faust, Klaus Barthelmess und Klaus Stopp herausgegebenen fünf Bände *Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800*.<sup>100</sup> Als Pendant dazu existieren zwei Bände von Klaus Stopp der *Botanischen Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800*.<sup>101</sup> Die von Wolfgang Harms herausgegebene zweibändige *Sammlung der Zentralbibliothek Zürich. Die Wickiana. Bd. I. (1500–1569) und II. (1570–1588)* enthält deutsche illustrierte Flugblätter. Walter Leopold Strauss legte eine dreibändige Übersicht mit *The German singleleaf woodcut 1550–1600* an.<sup>102</sup> In digitaler Form existiert eine Edition *Deutsche Einblattholzschnitte – 1500 bis 1700* (2003). Sie umfasst einen Bestand von über 3'400 Werken der Holzschnidekunst, die in einem Zeitraum von 200 Jahren in Deutschland geschaffen, vervielfältigt und verbreitet wurden.<sup>103</sup> Bis jetzt existiert noch keine Monografie mit Illustrationen aus Volkskalendern, was jedoch sicher für die populäre Druckgrafik-Forschung ertragreich wäre, da man Bezüge zwischen den verschiedenen Bildmedien schaffen könnte.

Einen hervorragenden Einblick in die typografische Ausstattung einer Druckerei bieten zwei Bände von Elmar Schmitt mit dem programmatischen Titel *Die Drucke der Wagnerschen Buchdruckerei in Ulm, 1677–1804*.<sup>104</sup> Das 1677 durch Matthäus Wagner in Ulm gegründete Unternehmen war im süddeutschen Raum führend und stand mit mehr als hundert Verlagen aus dem In- und Ausland in Verbindung. Der erste Band beinhaltet eine Geschichte der Druckerdynastie und eine Bibliographie der fast 2000 Werke, welche bei Wagner gedruckt wurden mit Anmerkungen über deren typografische Gestaltung. Der zweite Band präsentiert den Buchschmuck aus dem Werkstattgut, mit mehr als 1000 Vignetten, Signeten und Initialen, die nach Themen geordnet in Originalgröße abgebildet sind. Darunter befinden sich auch einige Schmuckelemente, die in den Deutschschweizer Volkskalendern im Umlauf waren. Die Zusammenstellung von Schmitt steht ohne Nachahmer in der Forschungslandschaft. Ansonsten ist das schmückende Moment in Druckwerken nicht primär Gegenstand von Untersuchungen. Es gibt Sammelbände mit Ornamenten und allerlei Zierrat, welche als Nachschlagewerke dienen können, jedoch keine Auskunft über die Dekorationspraxis von Texten geben. Etwas über das Typensortiment erfährt

---

<sup>99</sup> Die acht Bände erschienen zwischen 1967 und 1975 mit unterschiedlichen Herausgebern. Gesammelt wurden Flugblätter der Länder: Deutschland, England, Frankreich, Italien, Niederlande, Russland, Skandinavien und Spanien.

<sup>100</sup> Bd. 1 Wirbellose, Reptilien, Fische; Bd. 2 Vögel, Säugetiere; Bd. 3: Paarhufer; Bd. 4 Wale, Bd. 5 Unpaarhufer. Erschienen zwischen 1998 und 2003.

<sup>101</sup> Bd. I Wundergestalt, Missbildungen, exotische Pflanzen und Bd. II: Getreide, Kornregen, Blutalgen, Weinrebe. 2001.

<sup>102</sup> Strauss 1975.

<sup>103</sup> Erläuternde Texte zu den Druckgrafiken, den Entstehungsumständen und den Künstlern ergänzen die Bilddatenbank.

<sup>104</sup> Schmitt 1984.

man indirekt beim Studium von Druckereien und Gießereien wie der Schweizer Firma Haas. Musterbücher und Ankündigungszettel von Gießereien zeigen, welche kleinen Zierelemente zu kaufen waren.

Mit dem Thema des Aderlassens und den medizinisch-astrologischen Abbildungen in Kalendern beschäftigte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Arzt Eduard Lombard in seiner Dissertation *Der medizinische Inhalt der schweizerischen Volkskalender im 18. und 19. Jahrhundert*.<sup>105</sup> Lombard geht darin sowohl auf die textlichen Beiträge zur Blutentnahme als auch auf deren visuelle Darstellung ein und zeigt den Umgang der Kalendermacher mit den volksmedizinischen Themen im Laufe der Volksaufklärung auf. Ein weiteres wichtiges Werk zu medizinischen Inhalten in Kalendern ist dasjenige von Barbara Charlotte Hansch-Mock: *Deutschschweizerische Kalender des 19. Jahrhunderts als Vermittler schul- und volksmedizinischer Vorstellungen*.<sup>106</sup> Darin zeigt Hansch-Mock auf, welche Bemühungen die Kalendermacher unternahmen, um das Aderlassen als schädliche astrologische Praxis aus dem Inhalt zu tilgen, und wie lange es dauerte, bis tatsächlich die Kalender im 19. Jahrhundert ohne das früher obligate Aderlassmännchen gedruckt wurden. Ebenfalls mit medizinischer Volksaufklärung beschäftigen sich neuere Aufsätze von Holger Böning: *Medizinische Volksaufklärung und Öffentlichkeit. Ein Beitrag zur Popularisierung aufklärerischen Gedankengutes und zur Entstehung einer Öffentlichkeit über Gesundheitsfragen*<sup>107</sup> und von Alfred Messerli: *Der Pöbel aber bleibt versäumt“ – Kalender als populäres Vehikel medizinischer Volksaufklärung*.<sup>108</sup>

Eine umfassende Untersuchung der Aderlassfiguren in Volkskalendern steht noch aus. Zwar finden sich medizinische Bildbände, worin zum Thema Blut und Therapie auch schematische Aderlassmännchen vorkommen, doch ganz selten widmet man in der Forschung mehr als ein paar Zeilen explizit dieser visuellen Form. 2004 erschien ein du-Heft zum Thema Blut: „Rot wie Blut. Von den Strömungen des Lebens“. Darin abgebildet sind auch einige Aderlassmännchen und Aderlassszenen aus Kalendern, jedoch ohne nähere Erläuterungen.<sup>109</sup>

Über *Das traditionelle Monatsbild in schweizerischen Kalendern des 19. Jahrhunderts* existiert von Dorette Borer-Schenkel eine unveröffentlichte volkskundliche Lizentiatsarbeit der Universität Basel.<sup>110</sup> Die Zusammenstellung und Kommentierung unterschiedlichster Themen auf den kalendarischen Vignetten der jeweiligen Monate sind sehr brauchbar und aufschlussreich. Der Aufsatz

---

<sup>105</sup> Lombard 1925.

<sup>106</sup> Hansch-Mock 1976.

<sup>107</sup> Böning 1990.

<sup>108</sup> Messerli 1995.

<sup>109</sup> du 751. Zeitschrift für Kultur 2004.

<sup>110</sup> Borer-Schenkel 1976.

von Max Joseph Husung *Über die Entwicklung der Monatsbilder in Kalendern* von 1923 ist nicht ertragreich. Kurz, aber informativ ist der Beitrag *Monatsbilder – Der Mensch im Rhythmus des Jahres* von Dominik Wunderlin.<sup>111</sup> Weitere eigenständige Untersuchungen zu Monatsvignetten in Volkskalendern existieren nicht. Dafür sind Monatsbilder in verschiedenster Form Thema von Forschungen. Michael Neumann beispielsweise beschäftigt sich mit den Monatsbildern des Breviarium Grimani (1966), die Kalenderminiaturen der Stundenbücher betrachtet Wilhelm Hansen (1984) und Heinrich Dormeier widmet sich dem Sujet der Monatsbilder im Mittelalter (1994). Die höfischen Monatsdarstellungen des Jean Duc de Berry *Très Riches Heures, Der Kalender des Filocalus oder der Chronograph vom Jahre 354* wurden ebenfalls untersucht. Von Curt Gravenkamp gibt es aus dem Jahre 1949 eine Studie der *Monatsbilder und Tierkreiszeichen an Kathedralen Frankreichs*. Christian Vöhringer beleuchtet „Pieter Bruegels d. Ä. *Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz* unter dem Aspekt der „Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert“.<sup>112</sup>

Volkskalendertitelblätter waren noch nie Thema einer eingehenden Untersuchung. Um sich den Frontseiten wissenschaftlich anzunähern, muss man auf Arbeiten zu Buchtitelblättern ausweichen. Schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden einige noch heute zitierte Werke wie beispielsweise von Moritz Sondheim: *Das Titelblatt* (1927); von Karl Schottenloher *Der Holzschnitt-Titel im Buch der Frühdruckzeit* (1928); 1929 erschienen die Aufsätze von Gerhard Kiebling *Die Anfänge des Titelblattes in der Blütezeit des deutschen Holzschnitts (1470–1530)* und Gustav Adolf Erich Bogeng *Über die Entstehung und die Fortbildung des Titelblattes*. Aus dem Jahre 1958 stammt Jan Tschicholds Untersuchung des traditionellen Titelblatts aus typografischer Sicht. Eine neue englische Studie von Margaret M. Smith *The Title-Page. Its early development 1460–1510* verfolgt die Erscheinungsformen der ersten Buchseite bis zur Text-Holzschnitt-Kombination und rekonstruiert die Funktion der eingebundenen ersten Blankoseite.<sup>113</sup> Ursula Rautenberg führte an der Universität Erlangen-Nürnberg (Buchwissenschaft) von 2000 bis 2002 und von 2003 bis 2004 ein DFG-Projekt zur „Entstehung und Entwicklung des Titelblatts in der Inkunabel- und Frühdruckzeit“ durch. In Verbindung mit dem Projekt „Internet-Publikation zum Titelblatt der Inkunabelzeit“ konnten die Titelblätter in einer Datenbank erfasst werden und sind unter <http://inkunabeln.ub.uni-koeln.de/titelblatt> verfügbar.<sup>114</sup> Die Online-Publikation *Alles Buch* (2004) um-

---

<sup>111</sup> Wunderlin 2000.

<sup>112</sup> Vöhringer 2002.

<sup>113</sup> Smith 2000.

<sup>114</sup> Die Datenbank „Das frühe deutsche Buchtitelblatt: Mainz, Bamberg, Straßburg, Köln, Basel, Augsburg und Nürnberg. Bibliographische Daten und Abbildungen“ enthält insgesamt 1039 Datensätze mit bibliographischen Daten, von denen 721 mit Abbildungen versehen sind. Insgesamt enthält die Datenbank 3225 Abbildungen.

fasst 18 Bände mit Arbeiten zum modernen und traditionellen Buchwesen im weitesten Sinne. Darunter ist auch die Veröffentlichung *Das Titelblatt* von Ursula Rautenberg zu finden. Das *Sachlexikon des Buches* von derselben Autorin ist punkto Buchgeschichte Richtwert und Standardnachschlagewerk der jüngsten Zeit.<sup>115</sup> Reinhard Mühlen untersuchte *Die Bibel und ihr Titelblatt*<sup>116</sup> und eine neue Arbeit von Hubert Gersch nimmt *Grimmelshausens Titelblatt zum Simplicissimus Teusch* unter die Lupe.<sup>117</sup>

Mit dem Motiv des Hinkenden Boten auf Titelblättern beschäftigte sich Reinhart Siegert im Aufsatz *Der Lahrer Hinkende Bote und seine Vettern*.<sup>118</sup> Auch Rudolf Schenda nahm den beliebten Kalendertitel und die Botenfigur zum Thema eines Aufsatzes: *Hinkende Botschaften?*<sup>119</sup> Ein monumentales Werk mit dem Titel *Die Invaliden: die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert* (1995) von Achim Höller greift unter anderem das Stelzbeinmotiv auf und liefert historisches Hintergrundmaterial zur Entwicklung der Botenfigur.

Der Kalender als Träger unterschiedlichster bildlicher Ausprägungen war noch nie ganzheitlich Gegenstand einer Untersuchung. In diesem Sinne versteht sich die folgende Arbeit als Pilotprojekt mit dem Ziel, den Blick für das Visuelle zu schärfen.

## 6. Angewandte Methoden

Die vorliegende Arbeit hat sowohl mit Objekten, mit den Kalendern als Medium und seinen visuellen Inhalten als auch mit Subjekten, den Produzenten und den Konsumenten, zu tun. Dies impliziert unterschiedlichste Herangehensweisen. Ein pluralistischer Methodenansatz, wie ihn Karin Hartewig als Verfahren für die Auseinandersetzung mit Bildstrukturen, -produktion, -distribution, -rezeption und Traditionsbildung fordert, scheint auch für diese Form von Arbeit sinnvoll.<sup>120</sup> Primär ist es die Bildwissenschaft, die sich fächerübergreifend mit dem Bild in jedem Medium beschäftigt und unterschiedlichste Disziplinen wie Geschichte, Kunstgeschichte, Semiotik, Medienwissenschaft, Philosophie, Kommunikationswissenschaft, Kognitions- und Wahrnehmungspsychologie, Rhetorik, Volkskunde, Filmwissenschaft, Politik u.a. miteinander verknüpft. Im Zentrum stehen dabei die Beschäftigung mit allen Formen der

---

<sup>115</sup> Rautenberg 2003.

<sup>116</sup> Mühlen 2001.

<sup>117</sup> Gersch 2004.

<sup>118</sup> Siegert 1999.

<sup>119</sup> Schenda 1999.

<sup>120</sup> Hartewig 2006, 27. Karin Hartewig nennt dabei die Methoden der Hermeneutik, der Semiologie, der historischen Kontextualisierung und des Vergleichs. Sie benutzt die Bezeichnung „eklektizistischer Methoden-Mix“ für ihren mehrstufigen Analyseansatz, was aber eher negativ besetzt ist und deshalb hier als Ausdruck nicht übernommen wird.

Bildverwendung und der Versuch, die traditionelle Trennung von Kunst und Massenmedium aufzuheben.<sup>121</sup> Das von dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968) 1932 entwickelte dreistufige Interpretationsschema für die bildende Kunst soll auf seine Brauchbarkeit in Bezug auf populäre Druckgrafiken in Massenmedien überprüft werden:<sup>122</sup>

Die erste Stufe ist die „vor-ikonografische Beschreibung“, welche sich für das Verstehen primärer künstlerischer Motive empfiehlt. Die Werkbetrachtung und -beschreibung stehen am Anfang der Untersuchung. Der Interpret oder die Interpretin vergewissert sich dessen, was er oder sie sieht und identifiziert das dargestellte Sujet. Dafür sind praktische Erfahrung wie Vertrautheit mit den Gegenständen und Ereignissen, Kenntnisse der Darstellungskonventionen und ein kunsthistorisches Vorwissen erforderlich.<sup>123</sup>

Daran schließt sich die „ikonographische Analyse“ an. Sie leitet das Thema aus historisch vermittelten Motiven ab und dient der Entschlüsselung komplexer Bilder, was die Kenntnis literarischer Quellen und bestimmter tradierter Vorstellungen erfordert. Die Identifikation der im Bild dargestellten Personen, Gegenstände und des Ambiente führt zu einem grundsätzlichen, konventionellen Bedeutungssinn. Ein wichtiges Erkenntnismittel dafür ist die Typengeschichte, das heißt festgelegte Schemata der Darstellung bestimmter Figuren.<sup>124</sup>

Als dritte und höchste Stufe der kunsthistorischen Erkenntnis nennt Panofsky die „ikonologische Interpretation“, die nach dem eigentlichen Gehalt, den symbolischen Werten, fragt und über das Kunstwerk hinausgeht. Es soll als Ausdruck der jeweiligen politischen und sozialen, geistigen, religiösen und kulturellen Bedingungen und Ideen seiner Entstehungszeit interpretiert werden. Das Erkennen des Dokumentensinns eines Werkes, seine eigentliche Bedeutung, macht es zu einem Zeugnis der Zeitgeschichte.<sup>125</sup> Wie in der Ikonografie so geht man auch in der Ikonologie davon aus, dass ein Bild wie ein Text „lesbar“ ist. Wenn man es nicht spontan versteht, dann muss man es mit Hilfe von Texten interpretieren.<sup>126</sup>

Das Panofsky-Modell gilt jedoch lediglich für die Bildverarbeitung, nicht aber für eine Text-Bild-Kombination, wie sie im Falle des Bildmediums Volkskalendarer gegeben ist. Ein weiterer Nachteil für die Verwendung dieses Modells ist seine Konzentration auf die hohe Kunst.

---

<sup>121</sup> Sachs-Hombach 2005.

<sup>122</sup> Erwin Panofsky übernahm ein dreistufiges Schema des österreichischen Soziologen Karl Mannheim von 1921 und beschrieb es mehrfach 1930, 1932, 1939, 1955. Siehe dazu: Eberlein 2003, 179–183; Kopp-Schmitt 2004, 51–60.

<sup>123</sup> Eberlein 2003, 179, 180.

<sup>124</sup> Kopp-Schmitt 2004, 53, 54.

<sup>125</sup> Kopp-Schmitt 2004, 56, 57; Eberlein 2003, 181.

<sup>126</sup> Kopp-Schmitt 2004, 56.

In Erweiterung des ikonologischen Ansatzes plädierte Heike Talkenberger für eine „seriell-ikonographische“ Bildbetrachtung, die auch scheinbar „niedere Bildgattungen“ der Printpublizistik wie Flugblätter, Plakate, Fotografien, Ansichtskarten usw. als Quellenmaterial mit eigenständiger Aussagekraft untersucht und Bildmotive über längere Zeiträume verfolgt, um den Wandel eines Motivs oder Genres zu erfassen und Hinweise auf Formen des Einstellungswandels in Populationen zu erhalten.<sup>127</sup> Diese Adaption des Drei-Stufen-Modells nach Erwin Panofsky an die medialen Verhältnisse der Druckgrafik soll im Kapitel zu Textillustrationen verfolgt werden. Auch Franziska Schürch spricht sich für eine Volkskunde der Kunst aus, die versuchen sollte, „von einer prinzipiellen Einheit ästhetischen Schaffens auszugehen“ und dabei Kunst als soziale Praxis aufzufassen.<sup>128</sup>

Aus volkscundlicher Sicht interessieren die Themen und Motive, welche für eine Abbildung ausgewählt wurden. Bilder können in diesem Zusammenhang als historische Quellen dienen und Aussagen über Alltag, Brauchtum und Wertvorstellungen der Zeitgenossen liefern. In einer solchen „realkundlichen Bildinterpretation“ geht es darum, „die auf einem Bild dargestellten Gegenstände und ihren Verwendungszusammenhang als Beispiele der materiellen Kultur einer vergangenen Wirklichkeit aufzufassen“, wie es Heike Tolkemit vorschlug.<sup>129</sup>

Der semiotische Ansatz begreift das Bild als ikonisches Zeichen und ist demzufolge primär auf Bildstrukturen und -funktionen und die von ihnen produzierten Sinnstrukturen fokussiert. Die in der Mediensemiotik untersuchten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Bildern und dem Zeichensystem der Sprache sowie die Text-Bild-Beziehungen, wie sie beispielsweise der Kommunikationswissenschaftler Harald Burger<sup>130</sup> formulierte, versuche ich, auf die Kalenderbilder anzuwenden. Dabei bietet sich Intermedialität als Konzept der Medienmischung, hier Text und Bild, als theoretisches Instrumentarium an. Intermedialität lässt sich jedoch nicht als pure Addition zweier oder mehrerer Medienwirkungen begreifen, sondern als komplexes Resultat der jeweils am Prozess beteiligten Medien.<sup>131</sup>

Die Semiotik genügt nicht, um den Kalender als Bildmedium in seinem sozio-kulturellen Zusammenhang zu begreifen, denn sie konzentriert sich auf das Studium der Zeichen und schließt das Individuum in seinen Überlegungen aus. Die Integration der Personen, die an der affektiven Wirkung der Bilder beteiligt sind, erfolgt mittels eines rezeptionsästhetischen und kulturanthropologischen Zugangs. Im Vordergrund stehen dabei die Rezeption der Betrachter und damit

---

<sup>127</sup> Paul 2006, 10.

<sup>128</sup> Schürch 2005, 368.

<sup>129</sup> Paul 2006, 9.

<sup>130</sup> Burger 2005.

<sup>131</sup> Messerli 2006, 65.

die Frage, wie diese dem Bild eine bestimmte Bedeutung beziehungsweise einen Sinn zuschreiben. Hinweise auf Lenkungsabsichten und Mentalitätsbeeinflussung durch einen gezielten Einsatz von Bildern sollen dabei beachtet werden. Ob und wie ein Bild auf eine aktive Ergänzung durch den Betrachter angelegt ist, und ob ein Dialog stattfinden kann, wird rezeptionspsychologisch zu beantworten sein. Für die Appellstruktur von Textillustrationen scheinen zwei Strategien wesentlich zu sein, die als Instrumentarien näher verfolgt werden sollen: Es sind dies die Blickrichtung und die Gesten, die im Bild von einem Subjekt auf das andere zeigen, aus dem Bild hinaus und vom Beschauer ins Bild hinein. Dabei ergeben sich kommunikative Beziehungen, die ohne den Rezipienten als Aktivator des „Bildinnenlebens“ nicht vorhanden wären.

Weitere Bereiche, auf die sich die vorliegende Arbeit stützt, sind Druckgeschichte, Buchgeschichte, Brauchtum, Kulturwissenschaft, Mentalitätsgeschichte, Volkskunst, visuelle Anthropologie und populäre Druckgrafik. Für die jeweiligen Bildelemente von Wichtigkeit sind zudem Medizingeschichte, Astrologie, Alchemie, Volkskunst, Ornamentik und Schweizer Geschichte. Solche makroskopischen Überblicke sind wesentlich, um Grundlagen für eine Detailforschung zu legen. Der Volkskalender als periodisch gedrucktes Medium für eine breite Bevölkerungsschicht wird auch als medienwissenschaftliches Phänomen behandelt werden. Aus der sozial- und kommunikationswissenschaftlichen Sicht werden Bilder als Elemente und Funktionen öffentlicher (Massen-)Kommunikation und ihrer institutionellen (Massen-)Medien behandelt, was ebenfalls in dieser Arbeit wichtig ist.<sup>132</sup>

Während meiner Forschungszeit nahm die praktische Arbeit am Bildmaterial einen großen Raum ein. Das Festhalten der Bilder mittels Scanner, Digitalkamera, selbst angefertigter oder in Auftrag gegebener Kopien gewährleistete ein quellennahes Arbeiten. Ein Teil dieser Dokumentation kommt in der vorliegenden Arbeit illustrativ zur Anwendung.

Die Arbeit über den Volkskalender als Bildmedium muss, wie eben begründet, fächerübergreifend angegangen werden. Die Überprüfung unterschiedlichster wissenschaftlicher Ansätze auf ihre Brauchbarkeit und Ergiebigkeit hin ist somit auch Zweck und Absicht des skizzierten Methoden-Pluralismus’.

## **7. Korpus und Quellenlage**

Als Materialbasis dienten bebilderte Volkskalender, die um 1700 gegründet wurden und bis ins 19. Jahrhundert oder darüber hinaus Bestand hatten. Das Korpus setzt sich hauptsächlich aus deutschsprachigen in der Schweizer Eidgenossenschaft gedruckten Kalendern zusammen. Die Zeitspanne berücksichtigt

---

<sup>132</sup> Paech 2005, 81.

früheste Exemplare quartformatiger Kalender von 1690, bezieht aber zur Herleitung von Bildmotiven auch die ersten Lass-Büchlein oder Schreibkalender aus den 1550er Jahren mit ein. Vor allem für die Entwicklung der Monatsvignetten und Aderlassmännchen sind diese Kalender aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert wichtige Quellen. Der breit angesetzte Untersuchungsrahmen erlaubt das Verfolgen von grafischen Elementen seit ihrem Erscheinen in Kalendern bis zu ihrem allfälligen Ausscheiden aus dem Bilderkanon. Deshalb erfolgen auch Ausblicke in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhundert hinein.

Im untersuchten Zeitrahmen kommen in den Kalendern ausschließlich Holzschnitte, ab 1800 vereinzelt auch Holzstiche vor.<sup>133</sup> Kupferstiche sind zwar auf illustrierten Flugblättern üblich, nicht aber in den Kalendern. Im 19. Jahrhundert löst die Lithografie den Holzschnitt ab.<sup>134</sup> Bei den verzierenden kleinen Elementen handelt es sich meistens um Typen aus Bleilegerungen, wie es die Schriften waren.

Lange Zeit war der einstige Massenlesestoff Kalender nicht als archivwürdige Quelle anerkannt, was zum einen mit seinem Verwendungszweck als Gebrauchsmittel und „Wegwerfartikel“ zusammenhing, und zum anderen mit dem mangelnden Interesse der Wissenschaft an den so genannten populären Lesestoffen. Die durchschnittliche Auflage von Kalendern betrug etwa 10 000 Stück,<sup>135</sup> höher lag sie aber bei den beliebten *Hinkenden Boten* und dem *Appenzeller Kalender*.<sup>136</sup> Von diesen Heften ist nur noch ein Bruchteil erhalten. Meistens fehlen einer Kalenderreihe Belegexemplare einzelner Jahrgänge, nur selten finden sich Dubletten. Der *Appenzeller Kalender* zählt zu den wenigen traditionellen Volkskalendern, der ziemlich vollständig ab seinem Ersterscheinen im Jahr 1722 bis heute in der Kantonsbibliothek Appenzell Außerrhoden in Trogen vorhanden ist.<sup>137</sup> *Der Jährliche Hausrath* aus Zürich, als frühestes Exemplar 1716 verzeichnet, ist ebenfalls beinahe komplett. Der *Berner Hinkende Bote* ist erst seit den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts einigermaßen vollständig überliefert, doch existieren Jahrgänge, die bis 1718 zurückreichen. Ein weiterer, doch für grafische Elemente wenig ergiebiger Kalender ist der *Schreib-Kalender Solo-*

---

<sup>133</sup> Der Holzstich ist ein Hochdruckverfahren wie der Holzschnitt. Man verwendet jedoch Hirnholz, das quer zur Faserrichtung eines Stammes geschnitten ist im Gegensatz zum Holzschnitt, bei dem das Holz in Längsrichtung verläuft. Die extrem harte Holzoberfläche kann nicht geschnitten, sondern muss gestochen werden, was eine feinere Linienführung ermöglicht. Ein weiterer Vorteil ist die längere Haltbarkeit eines solchen Druckstockes. Diese Technik geht auf den englischen Grafiker und Holzschneider Thomas Bewick (1753–1828) zurück. Funke 1978, 259. Holzstiche blieben lange zur Illustration von (Fach)büchern in Gebrauch, da sie billiger herzustellen waren als Kupferstiche. Erst die Fotografie verdrängte den Holzstich. Koschatzky 1999, 64–65.

<sup>134</sup> Die Lithografie oder der Steindruck ist eine von Alois Senefelder (1771–1834) im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entwickelte Flachdrucktechnik auf geätzten Kalkschieferplatten. Funke 1978, 259, 260. Vgl. Kemper 1995.

<sup>135</sup> Schenda 1988, 285.

<sup>136</sup> Thüerer 1972, 129. Vgl. 4.

<sup>137</sup> Zum Bestand vgl. 4. und 4.4.

thurn (ab 1781 *Neuer Kalender* genannt), der in der Zentralbibliothek in Solothurn seit 1662 bis 1789 ziemlich kontinuierlich vorhanden ist.

Die zwei seit etwa 1676 bis ins 19. Jahrhundert hinein parallel herausgekommenen, für zahlreiche Kalender zum Vorbild avancierten, *Basler Hinkenden Boten*, sind leider nicht mehr komplett. Es fehlt beinahe die Hälfte der Jahrgänge bis 1800.<sup>138</sup>

Die Quellenlage kann dank unseres Projektes „Schweizer Volkskalender: Text – Bild – Zahl“, welches die Volkskalender bis 1800 untersuchte, exakt rekonstruiert werden:<sup>139</sup> In den Deutschschweizer Bibliotheken und Archiven lagern 956 Kalenderexemplare, vom ältesten erhaltenen Heft aus dem Jahre 1508 (Züricher *Immerwährender Kalender* Rüeegger 1508) bis 1800. Abgesehen von ein paar frühen Schreibkalendern und Lass-Büchlein handelt es sich bei allen um den Typ „Volkskalender“. Diese Zahl musste in aufwendiger Zettelkatalog-Arbeit und aus der Suche in digitalen Bibliotheksverzeichnissen zusammengetragen werden. Erst danach war die Materialmenge erkennbar.<sup>140</sup> Mein eigentliches Korpus speiste sich aus einer breiten Fülle an Kalendern, die zu 90% in Autopsie analysiert und im Weiteren aus den Datenbank-Einträgen des Projektes stammen. Da die Kalenderaufnahme unter den Doktoranden nach Kantonen verteilt war und Solothurn, Basel, Bern und Appenzell in mein Aufgabengebiet fielen, ergab sich in dieser Arbeit eine Konzentration auf die in den entsprechenden Kantonen gedruckten Kalender.

Für die Kapitel über Schmuckelemente, Monatsvignetten und Aderlassdarstellungen griff ich zu zahlreichen verschiedenen Reihen und Einzelexemplaren, um ein repräsentatives Bild zu vermitteln. Die Analyse der Titelblätter umfasste hauptsächlich Kalender mit dem Titel „Hinkender Bote“, speziell den *Berner Hinkenden Boten* sowie den *Neuen Kalender Solothurn* als Titelblatt-Repräsentanten einer ausgeprägten ins Bild gesetzten Kantonszugehörigkeit. Textilillustrationen erörtere ich anhand des Appenzeller Bildmaterials.<sup>141</sup> Der Appen-

---

<sup>138</sup> Die beiden Verleger der *Basler Boten* gaben zudem eine Ausgabe ihres Kalenders auf Französisch heraus. Die zwei *Messenger boiteux* werden in der vorliegenden Arbeit ebenfalls als Beispiel erwähnt.

<sup>139</sup> Das ursprüngliche Ziel, alle in der Schweiz aufbewahrten Volkskalender bis 1900 in die Datenbank aufzunehmen, erwies sich nach der Zusammenstellung der Datenmenge als utopisch. Allenfalls kann ein Folgeprojekt das 19. Jahrhundert der Kalenderlandschaft analysieren, da die Vorarbeiten in Form einer funktionierenden Datenbank bereits gemacht wurden.

<sup>140</sup> Ab Winter 2008 sollten die Datenbank des Projektes „Schweizer Volkskalender. Text – Bild – Zahl“ und die bibliografische Zusammenstellung der Kalender online zugänglich sein.

<sup>141</sup> Alle optischen Ausprägungen der Kalenderjahre 1722 bis 1800, von den Titelblättern, den Wappen, den über mehrere Jahrzehnte gleich bleibenden Monatsvignetten, den repetitiven ornamentalen Schmuckelementen, über Praktikabildchen und Aderlassdarstellungen bis hin zu den Illustrationen sind von den Mitarbeitern der Kantonsbibliothek Appenzell Außerrhoden in Trogen digitalisiert und auf CD gebrannt worden, was eine konzentrierte Beschäftigung mit den Bildern möglich machte. Die Digitalisierung der Kantonsbibliotheksbestände AR erfolgte im Auftrag des Nationalfondsprojektes „Zahl – Text – Bild. Schweizer Volkskalender von 1500 bis 1900.“ Die Kosten für diese Arbeit trugen zum einen Teil der Projektleiter Prof. Dr. Alfred Messerli und zum anderen die Bibliothek. Die Bilder wurden entweder

*zeller Kalender* eignete sich dank seiner optischen Dominanz und wegen seiner Vollständigkeit für eine intensive Auseinandersetzung. Eine vergleichende Analyse einer ausgewählten bebilderten Nachricht in den Kalendern aus Basel, Bern, Schaffhausen und Zürich bettet den Appenzeller in die schweizerische Volkskalender-Landschaft ein

---

fotografiert oder eingescannt. Es handelt sich dabei um 1101 grafische Elemente in 79 Heften (1722–1800), die im Tiff-Format abgespeichert wurden. Die Benutzungsrechte liegen sowohl bei A. Messerli als auch bei der Bibliothek.