




Schriftkommunikation in illustrierten Journalen des früheren 19. Jahrhunderts

PD Dr. Andreas Beck (Ruhr-Universität Bochum)



Vortrag, gehalten am 10. Februar 2017 an der Heinrich Heine Universität Düsseldorf im Rahmen der Vorlesung *Einführung in die Theorie und Geschichte mündlicher und schriftlicher Kommunikation* (Jun.-Prof. Dr. Dirk Rose). Integraler Bestandteil der nachfolgenden Ausführungen ist die zugehörige PowerPoint-Präsentation, die ebenfalls auf *academia* verfügbar ist; bei jedem Maussymbol im Text bitte einmal weiterklicken.



 Was ist eine »Illustration«? Eine »Erläuterung«, hätte man um 1800 geantwortet (Campe, *Wörterbuch* [...] *Verdeutschung* 1801, Bd. 2, 412) – und zwar eine verbale, keine bildlich-visuelle; das aber hätte wohl niemand hinzugesetzt, denn es verstand sich von selbst. Im heute geläufigen Sinn wurde ›Illustration‹ erst während des früheren 19. Jahrhunderts üblich; um 1850 ist diese neue Bedeutung des Begriffs dann gebräuchlich geworden : »ILLUSTRATIONEN heißen jetzt die Holzschnittbilder zur Erläuterung und Veranschaulichung eines gedruckten Textes, in welchen sie eingeschaltet werden« (*Real-Encyclopädie* [Brockhaus] 1853, Bd. 8, 195). Das deckt sich recht genau mit unserer Auffassung von ›Illustration‹, nur den ›Holzschnitt‹ würden wir wohl fortlassen. Er aber, bzw. genauer: der *Holzstich*, die Xylographie – in der Sache wird das zeitgenössisch sehr wohl differenziert, terminologisch aber nur selten –, der *Holzstich* also ist entscheidend für das Aufkommen des Phänomens ›Illustration‹. Bevor diese Drucktechnik, gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt, in der ersten Hälfte des 19. einen beeindruckenden Aufschwung erlebt, findet sich zwar das eine oder andere Druckwerk, das sich heute (recht ahistorisch) als ›illustriert‹ ausflaggen läßt – aber die Gattung ›illustriertes Journal‹ bzw. ›illustriertes Buch‹ gab es nicht. Es brauchte keine Bezeichnung für durchbilderte gedruckte Texte, denn solche waren schier nicht vorhanden.



Das frühere 19. Jahrhundert sieht (und dieses ›sieht‹ dürfen Sie wörtlich nehmen) einen jähen Wandel des Verhältnisses von Wort und Bild im Druck: Die Kopräsenz beider in Druckwerken ist um 1800 noch ein punktueller Ausnahmefall – seit 1832 jedoch  kommen die ›Pfennigmagazine‹ mit zahlreichen Holzstichbildern auf; mit ihnen, die umgehend fünf- bis sechsstellige Auflagen erreichen, überschwemmen illustrierte Journale den europäischen Markt, flankiert seit Mitte der 1830er von einer wachsenden Zahl xylographisch illustrierter Bücher. Schlagartig wird in den frühen 1830ern das vordem exzeptionelle Neben- und Ineinander von Bild und Wort auf gedruckten Seiten alltäglich – plötzlich gibt es ›Illustrationen‹. Ich nähere mich nun in einem Forschungs-

projekt den textuellen Folgen dieses Phänomens. Mich interessiert, inwieweit das wohl nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ neuartige, meist spannungsreiche Zusammentreffen verschiedener Zeichenressourcen, inwieweit ein vordem ungekanntes Neben-, In-, Mit- und Gegeneinander von Bild und Wort im Druck neuartige Formen textueller Kommunikation nach sich zieht. Genauer: Ich untersuche, inwieweit das jähe Aufkommen der ›Illustration‹ Formen textueller Kommunikation, gerade auch von Schriftkommunikation hervorbringt, die für Zeitschriften charakteristisch sind, bzw. anders formuliert: für ›Journale‹, denn zeitgenössisch wird diese Bezeichnung für Zeitschriften sowie Zeitungen gleichermaßen gebraucht.


Warum solche Konzentration auf das Medienformat ›Journal‹? Sie empfiehlt sich aus medienhistorischer Sicht, denn kaum zufällig waren gerade Journale – eben die besagten ›Pfennigmagazine‹ – für das Aufkommen der ›Illustration‹ verantwortlich. Um diesen Zusammenhang zu verstehen, müssen wir uns einige druck- und satztechnische Bedingtheiten illustrierter Journale im 19. Jahrhundert klarmachen. Das ist auch darum unerlässlich, weil aus diesen Bedingtheiten fundamentale, gleichsam ›grammatische‹ Regeln der illustrierten Journale jener Zeit folgen (vgl. etwa ›visual grammar‹ bei Kress/van Leeuwen). Und nur, wenn wir diese Grundregeln kennen, können wir die formenreiche, vielschichtige Sinnbildung in illustrierten Journaltexten jener Zeit rekonstruieren. Also zurück zum Holzstich, zur Xylographie – weswegen war gerade *diese* druckgraphische Technik geeignet, die ›Illustration‹ aus der Taufe zu heben?


 Im 17. und 18. Jahrhundert steht für die Einschaltung niveauvoller Bilder in gedruckte Texte im Grunde nur der Kupferstich zur Verfügung. Beim Kupferstich werden mit dem Grabstichel Linien in eine Kupferplatte ›gegraben‹; diese Vertiefungen erscheinen später auf dem Papier schwarz, denn die Farbe, die auf die Platte aufgebracht wird, wird vor dem Druck von deren Oberfläche wieder abgewischt – sie verbleibt nur in jenen *Vertiefungen*, von wo aus sie aufs Papier gelangt; wir haben es also mit einem *Tiefdruck*verfahren zu tun. Der Kupferstich bietet den Vorteil, daß er sehr feine Schraffuren und Strichlagen erlaubt; so ermöglicht er nuancierte Tonwirkungen und malerische Effekte im Druck, was gern vorgeführt wird, insbesondere (so wie hier) durch Darstellung von Beleuchtungseffekten. Aber kein Vorteil ohne Nachteil: Die weichen Kupferplatten nutzen sich rasch ab, so daß eine gravierte Platte nur ungefähr fünfhundert bis tausend gute bis ordentliche Abzüge gestattet; diesem Problem begegnete der im frühen 19. Jahrhundert entwickelte Stahlstich, der Bildtiefdruck von deutlich härteren Stahlplatten. Doch der Kupferstich wirft noch andere Probleme auf.  Der im *Tiefdruck* abgezogene Kupferstich kann nicht zusammen mit Schriftsatz gedruckt werden – denn von Bleiletern werden im *Hochdruck* die erhabenen Stellen gedruckt. Die Ausstattung von Druckwerken mit Kupferstichen im Text verlangt daher einen zweiten Arbeitsgang, um in den schon vorhandenen Text nachträglich die Bilder ein-



zudrucken. Das ist in mehrerlei Hinsicht mißlich: Ein solches Verfahren ist teuer, da es erheblichen zusätzlichen Arbeitsaufwand fordert;  zudem ist es fehleranfällig, oft erscheinen die Bilder unpräzise im Text plazierte, mitunter gar am falschen Ort. Wie läßt sich nun dem Problem eines zweiten Druckvorgangs abhelfen? Mit Bildtiefdruck gar nicht –  so daß man sich, gerade im späteren 18. Jahrhundert, oft mit einem gestochenen Frontispiz dem Titelblatt gegenüber und/oder mit nachträglich in das Titelblatt eingedruckten Titelvignetten begnügte. Mitunter wurden dem broschierten gedruckten Text auch separat gedruckte Kupferstich-Bildtafeln (meist nur wenige) beigegeben; diese Serien konnte der Käufer mehr oder minder vollständig vom Buchbinder an (hoffentlich) richtiger Stelle einbinden lassen. Durchgehend bildversetzte gedruckte Texte sind bis zum 19. Jahrhundert rare Ausnahmen.


Das liegt nicht allein an den Nachteilen des Bildtiefdrucks, sondern auch denen des damaligen Bildhochdrucks, an denen des Holzschnitts.  Beim diesem werden längs zur Faser geschnittene Hartholzplatten (meist Birne) mit Schneidmessern bearbeitet, so daß mehr oder minder dünne Stege stehenbleiben, von deren Oberfläche dann gedruckt wird. Ein Hochdruckverfahren also, wie beim Schriftsatz, daher kann der Holzschnitt, anders als Kupfer- oder Stahlstich, in *einem* Arbeitsgang mit beweglichen Lettern gedruckt werden – auch in hohen Auflagen, denn die Holzstöcke sind robust und es lassen sich von ihnen Klischees fertigen (dazu gleich mehr). Dennoch spielt der Holzschnitt bei der Durchbilderung von Drucktexten keine entscheidende Rolle:  Feine Schraffuren und Strichlagen läßt er nur bedingt zu – die zu dünnen Holzstege würden brechen –, so daß er nur mäßig differenzierte Tonwirkungen erzielt; dies zeigt die Behandlung des Lichteinfalls im Holzschnitt (links) und Kupferstich (rechts). So bleibt der Holzschnitt auf subalternen Vignettenschmuck beschränkt.


Nun verstehen Sie, warum es um 1800 keine ›Illustrationen‹ gibt. Für eine quantitativ wie qualitativ beachtliche Textdurchbilderung in einer signifikanten Anzahl von Druckwerken (erst dann erscheint mir die Rede von ›Illustration‹ sinnvoll) ist der künstlerisch niveauvolle Kupferstich ungeeignet, weil als Tiefdruckverfahren zu teuer – während das preiswertere Hochdruckverfahren des Holzschnitts wegen limitierter künstlerischer Ausdrucksmittel nicht in Frage kommt.

 Eine Sackgasse (als solche zeitgenössisch reflektiert etwa in Matthias Claudius' *Die Geschichte von Goliath und David, in Reime bracht* [zuerst um 1779], oder Carl Arnold Kortums *Jobsiade* [zuerst 1784]), aus der mit den 1830ern der Holzstich, die Xylographie herausführt. Vom Holzschnitt unterscheidet sich der Holzstich in mehrerlei Hinsicht: Verwendet wird – deutlich härter als Obstholz – quer zur Faser geschnittenes asiatisches Buchsbaumholz, das nicht herkömmlich mit Schneidmessern, sondern, wie beim Kupferstich, mit Grabsticheln bearbeitet wird. So sind haarfeine Stege möglich, die die Linienführung des Kupferstichs erreichen können und zugleich stabil genug sind, um von ihnen zu drucken – also


im Hochdruck, und das in hoher Auflage. Mit der Entwicklung des *Holzstichs* steht also ein druckgraphisches Verfahren zur Verfügung, das die Vorteile von Kupferstich und Holzschnitt vereint und die Nachteile beider überwindet; eines, das den Druck von in den Text eingeschalteten niveaувollen Bildern in *einem* Arbeitsgang erlaubt.  Sie sehen hier einen Holzstich nach Ludwig Richter; diese Xylographie stellt (wieder an Beleuchtungseffekten) die Souveränität aus, mit der der Holzstich im Hinblick auf malerische Wirkungen mit Kupfer- und Stahlstich zu konkurrieren vermag.

Die Erfindung der Xylographie allein genügt indes nicht, um die ›Illustration‹ zu inaugrieren – denn auch der Holzstich birgt Probleme. Die Bearbeitung xylographischer Druckstöcke ist ausgesprochen langwierig, erfordert also beachtlichen finanziellen Einsatz, der durch entsprechende Verkaufserlöse aufzuwiegen ist – und zwar, wenn es mit der ›Illustration‹ etwas werden soll, durch *schnellen* Absatz *preisgünstiger* durchbildeter Texte in *hoher Auflage*. Andernfalls hätte der Holzgegenüber dem Kupfer- und Stahlstich wenig bis nichts voraus; qualitätvolle Textdurchbildung bliebe ein teurer Ausnahmefall und die ›Illustration‹ ließe weiterhin auf sich warten (dieser Zusammenhang präzise erfaßt im *Penny Magazine* [im folgenden PeM] 2 [1833], 378).  Hohe Auflagen bedürfen zunächst großer Papiermengen, wie sie erst infolge maschineller Papierherstellung, die sich im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts verbreitet, ausreichend verfügbar sind. Diese großen Papiermengen wiederum müssen rasch bedruckt werden:  durch dampfgetriebene Maschinenschnellpressen, die – ebenfalls im früheren 19. Jahrhundert – die Handpressen ablösen.


Aber was hilft eine Druckerei mit mehr als einer Schnellpresse, wenn nur *ein* xylographischer Druckstock zur Verfügung steht, dessen Singularität und empfindliche hölzerne Beschaffenheit den Druckvorgang nicht eben beschleunigt?  Doch zum Glück können von xylographischen Druckstöcken ›Klischees‹, also Kopien in Schriftmetall gefertigt werden, eine Technik, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beachtlich verfeinert wird: Man nimmt von den Druckstöcken einen Gipsabguß und gießt diese Matrize mit Schriftmetall aus – so lassen sich passable Duplikate xylographischer Holzstöcke in beachtlicher Zahl gewinnen, eben ›Klischees‹, von denen dann, unter Schonung der hölzernen ›Originale‹, gedruckt wird. Bzw. genauer: Zunächst wird der illustrierte Text, werden hölzerne Druckstöcke zusammen mit Bleilettern gesetzt, um dann von den gesetzten illustrierten Textseiten nach besagter Methode mehrere Schriftmetallkopien für den Druck herzustellen, d.h. im Fachjargon: die Seiten werden ›stereotypiert‹.



Solche Stereotypenplatten erlauben es nun, ein und dieselbe Seite xylographisch illustrierten Texts auf mehreren Schnellpressen zugleich in hoher Auflage und kurzer Zeit auf maschinell hergestelltes Papier zu drucken.  Xylographie, Maschinenpapier, Schnellpresse und Klischee bzw. Stereotypie: Dieses spezifische drucktechnikgeschichtliche Ensemble des früheren 19. Jahrhun-


derts ermöglicht erstmals preisgünstige durchbilderte gedruckte Texte in kritischer Masse, so daß die Rede von ›Illustrationen‹ im heutigen Sinn aufkommt. *À propos* Preisgünstigkeit – hier fehlt noch ein wichtiger Beitrag des Bildklischees zur Entstehung der Illustration: Auch für sich genommen klischierte man xylographische Druckstöcke; diese Duplikate nämlich wurden an andere Verleger und Drucker verkauft, denen die Herstellung eigener Druckstöcke nicht möglich war. So entwickelte sich in den 1830ern geradezu explosionsartig ein florierender europaweiter Klischeehandel, eine entscheidende Bedingung der Möglichkeit für die Genese der ›Illustration‹ – denn dieser Klischeehandel trug wesentlich dazu bei, daß sich die Produktion durchbildeter Texte sowohl für die Hersteller und Verkäufer als auch für die Abnehmer von Klischees finanzierbar bis rentabel gestaltete.


 Und welches Medienformat empfiehlt sich nun, um illustrierte Texte in hoher Zahl rasch und wohlfeil abzusetzen? Doch wohl eines, das eine frequente Folge von Publikationen gestattet, ohne allzu aufwendigen Vorlauf und zu günstigem Verkaufspreis; also keine voluminösen illustrierten Bände, sondern eine Reihe bzw. Serie schlanker Einheiten. Mit andern Worten: Medienhistorisch lag es nahe, daß das Journal, daß Pfennigmagazine eine wichtige Rolle bei der Herausbildung der ›Illustration‹ übernehmen würden.


Was aber hat dieser druckgraphik- bzw. drucktechnikgeschichtliche Abriß mit Literaturwissenschaft und Schriftkommunikation zu schaffen? Das will ich Ihnen darlegen und zeigen, wie im Fall früher illustrierter Texte, ganz im Sinne einer Literaturgeschichte als Mediengeschichte, »die materiellen Strukturen der Trägermedien literarische Formen [›literarisch‹ in einem weiten Sinn] bedingen oder gar determinieren« (Binczek/Pethes, Mediengeschichte der Literatur, in: *Handbuch Mediengeschichte* 2001, 282–315, hier 282). Maschinenpapier, rascher Druck und Holzstichklischees – aus diesen Komponenten ergeben sich jene quasi-›grammatischen‹ Grundregeln, nach deren Maßgabe in xylographisch illustrierten Journalen das Wort als Schrift mit dem Bild interagiert; in illustrierten Journalen, deren Untersuchung für die Frühzeit der ›Illustration‹ in besonderer Weise Aufschluß verspricht.




Maschinenpapier ist gleichmäßiger und glatter als handgeschöpftes Papier, was den Illustrationsdruck begünstigt.  Da allerdings eine Seite maschinell gefertigter Papierbögen herstellungsbedingt rauher ausfällt, für Bilddruck also weniger geeignet ist, wird im Normalfall illustrierter Text von der sogenannten ›Bilderform‹ auf die glattere (Vorder-)Seite des Papierbogens gedruckt, auf dessen rauhere (Rück-)Seite indes bildfreier Text von der sogenannten ›Schriftform‹. Auch arbeitsökonomisch empfiehlt es sich, nur eine Seite des Bogens mit Illustrationen zu bedrucken: Der Satz und Druck illustrierter Texte ist aufwendiger als der bildfreier Seiten, so daß sich bei der pressanten Herstellung wöchentlich erscheinender illustrierter Journale, die womög-


lich finanziell knapp kalkuliert waren, jenes Vorgehen als ein zeit- und kostensparendes anbot, bei dem nicht jede, sondern nur jede zweite Druckform als eine bildhaltige besonderen Aufwand erfordert.  Zudem ließ sich so ein hübscher Werbeeffekt erzielen: Verkauft wurde die einzelne Journalnummer gewöhnlich als zweimal gefalteter, unaufgeschnittener Quartbogen – der vom Einzelheft nur die illustrierten Seiten sehen ließ, um Kunden zu ködern. Und wer den Bogen aufschnitt, der hatte das vor sich,  was ich als ›alternierenden Satz‹ bezeichne (vgl. ›alternance des pages illustrées et non illustrées‹ bei Aurenche, *Charton* 2002, 166 und 171; ›text-opening/image-opening cadence‹ bei Gretton, *Page Design* 2010, 688f.) und was das Erscheinungsbild illustrierter Journale bis mindestens in die 1860er Jahre hinein prägt: Auf eine illustrierte Seite bzw. Doppelseite folgt eine bildfreie Doppelseite, auf diese wiederum eine illustrierte Seite bzw. Doppelseite usw.; das hat zur Folge, daß sich die Doppelseite in illustrierten Journalen zu einer wichtigen Gestaltungs- und Kommunikationseinheit entwickelt, auf deren Fläche Schrift und Bild, gerade auch über Textgrenzen hinweg, spannungsreich-konstruktiv interagieren.


Bei dieser Entwicklung können wir zusehen.  Im August 1832 erscheint im *Penny Magazine* ein Bericht über die miserablen Arbeitsbedingungen in der italienischen Maremma (PeM I [1832], 196f.). Der Artikel ist mit zwei Holzstichen ausgestattet und nimmt fast die gesamte illustrierte Doppelseite ein – der jedoch keine kompositorische Relevanz zukommt. Vielmehr orientiert sich die Gestaltung des illustrierten Texts an einer Richtgröße, die von jener drucktechnischen Vorgabe grundsätzlich unabhängig ist: am Umfang des verbalen Artikelanteils, den die Xylographien rahmen, den sie als ein Ganzes zusammenhalten und sichtbar machen (im PeM I 1832] ein signifikant häufig zu beobachtendes Verfahren). Ein recht abstraktes, logozentrisches Verfahren, das dem ikonischen Moment der Illustrationen zuwiderläuft: Die Abbildung gewaltsamer Dynamik – dargestellt ist die unfreiwillige Bewegung wilder Rinder – steht mit der statischen Rahmungsfunktion der Holzstiche in Kontrast. Ein performativer Widerspruch, indes wohl kein unfreiwilliger; er schlägt ja in performative Stimmigkeit um, wenn man bedenkt, daß so, wie besagte wilde Rinder in der Maremma gefangen und zum Verkauf in die Städte getrieben werden, es auch dem *Penny Magazine* gelungen ist, jenen ungezähmten Gegenstand als Journaltext für städtischen Verkauf zuzubereiten. Und bei dieser ökonomischen Operation wirkt die in den Raum bzw. in die (Doppel-)Seitenfläche hineindrängende Dynamik der Bildinhalte eben mit als eine, die durch das Wort unterbunden, die eben *nicht* ausagiert wird.



 Das ändert sich, wenn der *Magasin pittoresque* im März 1833 das italienische Rindvieh *via* Klischee aus England importiert (*Magasin pittoresque* [im folgenden MgP] I [1833], 33f.) und bei dieser Gelegenheit die bebilderte Doppelseite als medienformatspezifische Gestaltungseinheit entfaltet. Anstelle einer Doppelseite, mit rechts und links je einer Illustration, füllt der merklich eingekürzte Ma-


remma-Artikel jetzt nur noch etwas mehr als eine rechte Einzelseite, auf der die beiden übernommenen Illustrationen untereinanderstehen. Diese Bildkonzentration verschafft der physischen Gewalt, die die Darstellung beider Illustrationen bestimmt, einen Wirkungsraum: Nun dominiert nicht mehr, wie im *Penny Magazine*, die Bewegung des Leser- und Betrachterblicks von links nach rechts, vom Beginn des Artikels hin zu dessen Ende; nun dominiert nicht mehr eine Rezeption, deren Richtung der Dynamik der Illustrationen entgegengesetzt ist – und die folgerichtig, eine Depotenzierung dieser Dynamik, von der größeren Xylographie mit galoppierenden Rindern und Lanzenreitern zum gemäßigten Tempo der unterjochten Ochsen unter Aufsicht eines Fußgängers mit einem Stecken fortschreitet.  Im *Magasin pittoresque* üben vielmehr beide Illustrationen vom rechten Außenrand her gemeinsamen aggressiven Druck nach links aus, gegen die Leserichtung, und zwar erfolgreich – diese Lesart bzw. Sicht des illustrierten Texts erscheint mir plausibel angesichts dessen, daß solcher Druck nicht ins Leere geht, sondern auf der gegenüberliegenden linken Seite von einer weiteren Illustration konsequent aufgenommen wird: Die Darstellung des Kampfs zwischen Weißkopfseeadler und Fischaar erneuert die Dynamik der wilden Rinder durch einen analogen gewaltsamen Impuls.


 Die Stoßrichtung des vorderen Lanzenreiters sowie die Fluchrichtung der »bœufs sauvages« oben rechts führt auf den attackierenden »Aigle à tête blanche« (MgP I [1833], 31f.), dem Rinder und Reiter auch bildkompositorisch verwandt sind;  die Ochsen entsprechen dem Kopf und Rumpf, die Lanzen den Flügeln des Adlers. Diese Illustrationsverknüpfung wird durch eine ähnlich angelegte zweite präzise ergänzt:  Die Linie nämlich, die das den Rindern auferlegte Joch im Holzstich unten rechts markiert, sie korrespondiert der Querlage des unterliegenden »Faucon pêcheur« (MgP I [1833], 31). So erscheinen die Linien zweifacher Aggression, die von der rechten Seite aus nach links aufeinander zulaufen, auf der dort gegenüberliegenden Seite im bildkompositorischen Arrangement des Kampfs der beiden Raubvögel konzentriert.

In solcher Illustrationskooperation über den Schriftsatz sowie über Text- und Seitengrenzen hinweg wird im *Magasin pittoresque*, anders als noch kurz zuvor im *Penny Magazine*, die für illustrierte Journale typische bebilderte Doppelseite als Gestaltungseinheit greifbar. Und zwar als eine, die wesentlich an der Darstellungsleistung der auf ihr befindlichen illustrierten Texte beteiligt ist – im vorliegenden Fall dadurch, daß sie einen typischen Illustrationseffekt wirkungsvoll einzusetzen erlaubt. Es handelt sich wohl um einen zentralen Effekt von Illustrationen, m.E. vielleicht um den wichtigsten; daher grundiert er die Arbeit meines Forschungsprojekts und bildet die Folie aller Beispiele, die ich Ihnen vorstelle.  Illustrationen machen das Wort *sichtbar*, was Ihnen exemplarisch dieser Herr vor Augen führt, der einem geklauten »P« hinterherspäht; Illustrationen hintertreiben die Verdrängung von Materialität, Visualität und Flächigkeit des Worts

als Schrift, die wir bei ›normalem‹ Lesen halbwegs erfolgreich praktizieren. Und die durch Illustrationen in ihrer Sichtbarkeit bewußt gemachte Schrift, sie läßt sich als solche, zusätzlich zu ihrer symbolischen Signifikationsfunktion, verschiedentlich semantisieren – etwa, wie etwa bei den wilden Rindern,  durch Ikonisierung, dadurch, daß der Schriftsatz eine gewisse bildliche Ähnlichkeit mit einem Gegenstand erlangt.


Dieser Zug ist hier zwar nur mäßig ausgeprägt (ein umso markanteres Beispiel folgt später), aber er bildet doch eine Pointe des Maremma-Bericht – bereits im *Penny Magazine*. Dort macht die Rahmung des Artikels durch Holzstiche die Verbalanteile des illustrierten Texts als schriftlich-flächige Masse sichtbar, die der Dynamik der Bilddarstellungen entgegensteht – nicht allein in übertragenem Sinn, sondern auch konkret dadurch, daß die Textspalten vor der rechten Illustration deren Bewegung ausbremsen und das Vieh gleichsam gegen die Wand des Spaltentrennstrichs getrieben wird. Solche Semantisierung bedarf nicht notwendig einer Doppelseite;  dort allerdings erscheint sie wirkmächtiger inszeniert, wenn der *Magasin pittoresque* den Schriftsatz auf der Doppelseite ebenfalls als ein Hindernis ausformt, allerdings als eines, das durch die Gewalt der Bilder überwunden wird. Über den Bund zwischen den Seiten,  durch eine Lücke zwischen den Schriftblöcken gelingt der abwärtsgerichteten Illustrationsdynamik der Durchbruch – dem Niagarafall analog, dessen Wassermassen sich ihren Weg über Klippen bahnen und an dessen Ufern (vgl. MgP I [1833], 31) Seeadler und Fischaar kämpfen.

 Der bisherige Weg der wilden Rinder durch die Medienlandschaft der 1830er dürfte gezeigt haben, daß sich mit dem drucktechnisch bedingten alternierenden Satz illustrierter Journale umgehend die bebilderte Doppelseite als geschickt gehandhabtes medienformatspezifisches Instrument zur Komposition illustrierter Texte etabliert. Wir werden dem italienischen Hornvieh gleich wiederbegegnen und sehen, daß die umsichtig auf Doppelseiten arrangierten illustrierten Textensembles erfolgreiche Kommunikationsakte darstellten, deren Code zeitgenössische Rezipienten zu dechiffrieren wußten. Zunächst aber möchte ich Ihnen eine weitere drucktechnikinduzierte Grundregel der verbalvisuellen Syntax, der ›Zusammenordnung‹ von Bild und Schrift im illustrierten Journal vorstellen.




 Bildklischees, Sie erinnern sich, erlauben den schnellen Druck in hoher Auflage von Einzelnummern illustrierter Journale; zudem ermöglichen sie durch ihren Weiterverkauf die Finanzierung solcher Periodika und so deren schlagartige europaweite Ausbreitung – was dazu führt, daß die mehr oder minder nämlichen Illustrationen reihum u.a. in englischen, französischen und deutschen Journalen erscheinen. Derart begünstigen Klischees eine spezifische artistisch-kunsthandwerkliche Technik der Komposition illustrierter Texte samt einer entsprechenden Rezeptionshaltung. Bildklischees lassen die frühen illustrierten Journale zum Ort ungebrochenen Fort-

wirkens einer vormodernen, frühneuzeitlichen Kunstpraxis werden: Seit ca. 1770 sind ›Künstler‹ (wenigstens konzeptuell) schöpfergottähnliche Originalgenies; vorher jedoch sollten sie nicht grundstürzend Neues schaffen – ›Künstler‹ waren vielmehr auf *mimesis*, *imitatio* verpflichtet, also auf Nachahmung, gerade auch von schon bestehenden vorbildlichen Artefakten: Diese wurden zitiert, variiert und rekombiniert, um das Muster zu erreichen oder gar zu übertreffen (dann spricht man von *emulatio*). Die Rezipienten wiederum fanden intellektuelles Vergnügen im vergleichenden Nachvollzug solcher Nachahmung und/oder Überbietung. Diese künstlerische Kommunikationspraxis prägt nun die frühen illustrierten Journale: Infolge des internationalen Handels mit Bildklischees werden illustrierte Journaltexte andernorts imitativ-ämulativ zitiert, variiert und rekombiniert – innerhalb einer Rezeptionskultur, in der der Vergleich illustrationsidentischer oder -ähnlicher Artikel in- und ausländischer illustrierter Journale gängig war (entsprechend bot der Verlag des *Pfennig-Magazins* [im folgenden PFM] auch auswärtige Pfennigliteratur, etwa PeM und MgP, zum Verkauf an und bewarb sie im PFM).

Methodisch bedeutet das für die Erforschung früher Illustrationsgeschichte im Journal, daß wir nicht nur die Relevanz der bebilderten Doppelseite für Komposition und Bedeutungserzeugung illustrierter Texte gebührend zu würdigen haben – entschieden in den Blick zu nehmen sind außerdem klischeebasierte, oft internationale Variationsszenarien. Der Gehalt früher illustrierter Journaltexte ergibt sich wesentlich dadurch, daß sie vor der Vergleichsfolie verwandter illustrierter Texte spielen; die verbalvisuelle Syntax früher illustrierter Journale meint mithin eine Zusammenordnung von Bildern und schriftlich-verbale Textelementen, die systematisch nicht nur über die Grenzen des Einzeltexts, sondern auch über die des einzelnen Journals hinausreicht. Die Prinzipien solcher Zusammenordnungen gilt es zu bestimmen durch die Feststellung von signifikanten Gemeinsamkeiten und Unterschieden im Gebrauch jeweils ›gleicher‹ Illustrationen. So dürften neuartige medienformatspezifische verbalvisuelle Kommunikationsformen auszumachen sein.

Daher stelle ich Ihnen heute Vergleichsszenarien aus der illustationsgeschichtlich kaum zu überschätzenden Durchbruchzeit 1832/33 vor. Mit den wilden italienischen Rindern waren wir schon auf einem guten Weg –  auf dem ich mit Ihnen jetzt noch einen Schritt weitergehen möchte, hin zur deutschen Reprise des Maremma-Artikels im *Pfennig-Magazin* (PFM I [1833/34], 28–30). Sie nämlich läßt erkennen, was der Vergleich von *Penny Magazine* und *Magasin pittoresque* zwar ahnen, mir aber noch nicht deutlich genug greifen läßt: daß die frühneuzeitliche künstlerische Kultur der *imitatio* und *emulatio* in den frühen illustrierten Journalen des so modern anmutenden 19. Jahrhunderts dampfmaschinengetriebene Triumphe feiert.



Ein Blick genügt, um zu sehen, daß die *mise en page* des in Deutschland angelangten »wilde[n] Rindvieh[s]« (PFM I [1833/34], 29) *à la française* erfolgte. Die Illustrationen besetzen nahezu die

gleiche Position wie im *Magasin pittoresque*, so daß sie auch im *Pfennig-Magazin* vom rechten Rand her Druck nach links ausüben – wo ebenfalls, eine weitere Analogie zum französischen Vorbild, die Illustration eines anderen Artikels jenen dynamischen Impuls konstruktiv aufnimmt. Dieses dritte Bild indes zeigt nicht jenen Kampf der Raubvögel, sondern eine »Corvette«, die bei »üble[m] Wetter« lediglich mit der Sturmfock »vor dem tobenden Winde« (PfM I [1833/34], 28) fährt und von ihm nach links getrieben wird. Von der Kraft des Winds, die nun die bebilderte Doppelseite sichtbar werden läßt, indem auf ihr von der gegenüberliegenden Seite her »[w]ilde Ochsen« nach links getrieben werden – eben in Richtung des Schiffs, auf das hin jetzt, wie vormals auf Weißkopfseeadler und Fischaar, die Aggressionslinien der beiden Tierdarstellungen führen:  Das Joch »zeigt« auf die Corvette; sie ist, den Ochsen unter dem Pflug und dem attackierten Fischaar analog, unter der Gewalt des Winds in Schräglage geraten.  Unter der Gewalt des Winds, für die die Stoßrichtung des vorderen Lanzenreiters und die Fluchtrichtung der Ochsen stehen: Beide weisen, ihrer Metaphorisierung entsprechend, in die Takelage hinein, wo sämtliche größeren Segel geborgen sind, um dem Wind möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten. Derart macht das Antreiben der Rinder die unsichtbare Antriebskraft des Winds, die das Schiff bewegt, auf der illustrierten Journaldoppelseite visuell erfahrbar, und hierbei fungiert, wie vordem im *Magasin pittoresque*, die Schrift in ihrer Sichtbarkeit als Widerstand. Erst dadurch, daß sich die Dynamik der Ochsenbilder am Schriftbild reibt, wird diese Dynamik auf die Corvette übertragen und so die Gewalt des Winds *ex negativo* optisch wahrnehmbar.  Wäre die Doppelseite, von den Bildern abgesehen, leer, bliebe deren Arrangement wirkungslos.

Die gekonnt arrangierte Doppelseite des *Magasin pittoresque* wird im *Pfennig-Magazin* nicht einfach kopiert, sondern in kluger Analogie variiert – was nahezu einen Beweis dafür liefert, daß die Textproduzenten des *Pfennig-Magazins* das semantisierte Doppelseitenlayout des französischen Journals zu »lesen« verstanden; außerdem stellt solche variiierende Imitation ein wichtiges Indiz dafür dar, daß zeitgenössische Rezipienten illustrierter Journale wohl grundsätzlich über eine solche Kompetenz verfügten. Die Adaption des *Pfennig-Magazins* verrät aber noch mehr – nämlich, daß die Macher des Leipziger Journals in der Inszenierung von Bilddynamik und Schriftbildlichkeit seitens des *Magasin pittoresque* eine nachahmende Überbietung des *Penny Magazine* sahen. Dies äußert sich darin, daß der Maremma-Artikel des *Pfennig-Magazins* nicht allein dem *Magasin pittoresque* verpflichtet ist; entlehnt wurde von dort »nur« der optische Bauplan des Berichts mit seinen bilddynamisch-schriftbildlichen Effekten – die Wortbausteine des Artikels verdanken sich indes dem *Penny Magazine* (vgl. exemplarisch PfM I [1833/34], 28, den ersten Satz des Artikels, der, indem er von »engl[ischen] M[eilen] spricht, ahnen läßt, daß es sich bei ihm um eine präzise Übersetzung des entsprechenden ersten Satzes im PeM I [1832], 196, handelt). Das *Pfennig-Magazin* bietet also ein Hybrid, das den verbalen Inhalt des


Penny Magazine der schrift-bildlichen Form des *Magasin pittoresque* überantwortet – ein Wink an komparatistisch verfahrenende Leser und Betrachter, in der Darstellungsleistung der französischen Textarchitektur eine variierende Überbietung des englischen Vorbilds zu *sehen*.

Der Gehalt der Doppelseite des *Pfennig-Magazins*, auf dem der Maremma-Artikel zu stehen kommt, ist damit noch immer nicht ausgeschöpft. Wenn nämlich die deutsche Nachahmung dem *Magasin pittoresque* den Vorzug vor dem *Penny Magazine* einräumt, dann reklamiert sie zugleich für sich selbst Überlegenheit gegenüber dem *Magasin pittoresque* – und das haben wir noch nicht gesehen. Das *Pfennig-Magazin* signalisiert nicht nur, daß sein Produktionskollektiv die gekonnte Zubereitung jener Rinder auf besagter französischer Doppelseite zu goutieren wußte; zugleich gibt es zu erkennen, daß man auch den ursprünglichen Doppelseitenkontext der Corvette im *Magasin pittoresque* durchschaut hat – mit ihm aber nur bedingt einverstanden ist. Um das zu verstehen, müssen wir zurück nach England,  zu *dieser* illustrierten Doppelseite des *Penny Magazine* (PeM I [1832], 308f.). Nein, hier findet sich keine Corvette, dafür aber, in recht zufällig anmutender Gesellschaft (ironisch zelebriert und reflektiert erscheint ein solches disparates Illustrationsdurcheinander im *Musée des familles* [im folgenden MdF] 2 [1834/35], 316f.) von einer sich hinlegenden Giraffe, einem Giraffenmaul in Aktion sowie von ägyptischem Papyrus, die »West Front of the Cathedral of Rouen« (PeM I [1832], 308). Der Holzstich vermittele »a sufficient notion« (PeM I [1832], 308) dieser Kirche, glaubte man in London; in Paris sah man das anders  und bettete die durch Klischee übernommene Abbildung des Portals in ein stimmig komponiertes Bildensemble ein (MgP I [1833], 12f.). Zu diesem Zweck wurden eigens für die betreffende Doppelseite des *Magasin pittoresque* zwei Xylographien gefertigt (sie sind als französische Produktionen kenntlich durch die jeweils ins Auge fallende Zeichner-/Stechersignatur »ARNOUT. ANDREW. BEST. LELOIR.« bzw. »ARNOUT. BEST. ANDREW. LELOIR.« Der Corvette-Holzstich wird überdies, vgl. MgP I [1833], 11, explizit als Produktion für den MgP ausgewiesen), die augenscheinlich auf den Bildaufbau der Portaldarstellung abgestimmt sind:  Die drei markanten Türme der Kathedrale von Rouen, die deren Gesamtansicht prägen, nehmen den Vertikalzug jenes Portals mit seinem von zwei Fialen flankierten Wimperg auf – und ein Gleiches leistet die Darstellung der Corvette, die mit ihren »drei Masten« (vgl. MgP I [1833], 11), auf die als Kennzeichen dieser Schiffsklasse eigens verwiesen wird, ebenfalls ein Analogon bietet zu den drei Spitzen, in die das Kirchenportal ausläuft.


Solches bildkompositorisches Kalkül ist den Machern des *Pfennig-Magazins* wohl nicht entgangen.  Das zeigt sich, wie schon im Fall der wilden Ochsen, daran, daß jenes Bildensemble nicht einfach kopiert, sondern variiert wurde – daran, daß besagte Rinder an die Stelle der französischen Kathedrale getreten sind. Das mag grotesk klingen, aber sehen Sie nur:  Die Ochsen haben, wie im Artikel zu lesen, »sehr große Hörner« (PfM I [1833/34], 30), deren Spitzen auf den Holzstichillustrationen auffällig nach oben ragen. Ein Pendant zu den Masten der Corvette, umso



mehr, als die Hörner der Ochsen rechts oben, ähnlich den Masten, durch ein Seil miteinander verbunden sind; so vermögen die Tierdarstellungen kompositorisch die Abbildungen der Kathedrale von Rouen im *Magasin pittoresque* zu kompensieren. Das ist variierende Nachahmung des Vorbilds – und zugleich dessen Überbietung: Im *Pfennig-Magazin* nämlich gerät der starre Vertikalzug der französischen Doppelseite, der paradoxerweise die heftige Dynamik eines sturmgetriebenen Schiffs an einer Immobilie verankert und stillstellt, in Bewegung. Die oben geschilderte bilddynamisch-schriftbildliche Inszenierung läßt das Antreiben des gehörnten Rindviehs zum Antrieb der Corvette werden; diese Inszenierung behandelt mit Mitteln des *Magasin pittoresque* dort andernorts vorhandene Problemzonen – und exponiert sich derart als ihm überlegen (die frühneuzeitliche Verwurzelung solcher ämulatorischen Rekombinatorik, die auf Schriftbildlichkeit setzt, läßt sich anhand eines in verblüffender Weise motiv- und verfahrensähnlichen Beispiels im *Mundus Symbolicus* (1681) zeigen; vgl. meinen Vortrag *Das Unsichtbare vor Augen führen – die Entflohene festhalten. Multimodale Manöver in Picinelli/Eraths ›Mundus Symbolicus‹ und Rollenhagen/de Passeo's ›Nucleus Emblematum‹* [Tübingen 2016, Nancy 2017]; Text und Präsentation auf Anfrage).



Es mag erstaunen, wie diese Doppelseite des *Pfennig-Magazins* vielschichtig dem Umstand Rechnung trägt, daß die Bildelemente der Einzelseiten vormals in analoge und/oder divergierende Kontexte anderer Journaldoppelseiten eingebettet waren. Dennoch plagt mich als Literaturwissenschaftler ein gewisses Unbehagen: In den bisherigen Analysen gerieten die verbalen Anteile illustrierter Texte fast nur als visuelle Modelliermasse auf der Seitenfläche in den Blick – während das durch die Schrift symbolisch Bezeichnete, also das, was man gemeinhin (recht problematisch) ›Textinhalt‹ nennt, kaum zur Debatte stand. Das soll sich mit meinem letzten ausführlichen Analysebeispiel ändern, das Ihnen außerdem die versprochene frappante ikonische Schriftbildlichkeit bieten wird. Dieses Beispiel soll Ihnen nicht nur erneut die kommunikative Relevanz der bebilderten Doppelseite in illustrierten Journalen demonstrieren; es zeigt Ihnen nicht nur nochmals, daß die angemessene Lektüre jener Journale eine zu sein hat, die vergleichend verfährt, die das jeweilige Periodikum mit anderen Medien zusammensieht, und zwar unter dem Aspekt von *imitatio* und *æmulatio* – besagtes Beispiel zeugt überdies von einer weiteren fundamentalen Regel verbalvisueller Syntax in frühen illustrierten Journalen. Diese Regel werde ich zuvor erläutern und versuchen, ihre Gültigkeit durch drei knappere Beispiele zu plausibilisieren.


 Besagte Regel gründet nicht, wie jene beiden anderen, in drucktechnischen Bedingtheiten, sondern in einer satztechnischen Konvention. Frühe illustrierte Journale zeigen meist zwei Schriftspalten, die eine senkrechte Line trennt – und das zeitigt signifikant oft eine markante Wechselwirkung von Bild und Schrift: Der Aufbau von Journalillustrationen orientiert sich häufig an dieser medienformatspezifischen Grundstruktur des Satzbilds; insbesondere durch tendenziell symmetrische Kompositionen, die die Spaltentrennlinie als Bildachse aufgreifen. Dies führt dazu,



daß nicht nur die Bilddarstellung dem Schriftsatz korrespondiert, sondern im Gegenzug auch der Schriftsatz ein Pendant zur Illustration abgibt – dahingehend, daß durch die Strukturanalogie beider der Schriftsatz eine mehr oder minder ausgeprägte ikonische Semantisierung erfährt: Schriftspalten und Trennlinie werden in ihrem visuellen Erscheinungsbild gewissermaßen zu dem auf der Illustration Dargestellten. In diesen Fällen sprechen die Verbalanteile illustrierter Texte nicht nur von ihren Gegenständen, sondern formen sich zudem sichtbar als diese aus, oft unter Einbeziehung des Rezeptionsakts – das frühe illustrierte Journal ist ein Ort vielfältiger performativer Wendungen.

Nehmen Sie etwa die Darstellung von Conway Castle im *Saturday Magazine* (*Saturday Magazine* [im folgenden SaM] 3 [1833], 17f.): Der dunkle Brückenturm links im Vordergrund bildet mit seinem deutlich gefugten Mauerwerk, dessen Steine durch weiße Linien binnengegliedert sind, ein Komplement zur linken Schriftspalte; sie wird durch jenen Brückenturm als verbale ›Architektur‹ sichtbar, ›gemauert‹ gleichsam aus Wörtern (explizit formuliert begegnet solche Allegorie im MdF I [1833/34], 10, sowie, von diesem abhängig, im *Sonntags-Magazin* [im folgenden SoM] I [1833/34], 13), die, jenen Mauersteinen analog, durch Buchstaben intern unterteilt erscheinen.  Das hellere Schloß im Bildhintergrund wiederum nimmt mit der äußeren Konturlinie seines linken Turms, die das in der rechten Bildhälfte gelegene Gebäude nach links abgrenzt, den Spaltentrennstrich des Schriftsatzes ziemlich genau wieder auf. Der dargestellte Baukörper ›zitiert‹ diese Trennlinie, wodurch er die rechts von ihr gedruckte Schriftspalte als sein Pendant entwirft. Und nicht umsonst erfolgt solche ikonische Semantisierung der Schriftspalten als Verbalarchitektur im Hinblick auf Bauten, die räumlich-perspektivisch gestaffelt begegnen. Diese Staffelung bewirkt eine Zielgerichtetheit der Bilddarstellung und bereichert sie um einen zeitlichen Aspekt: Dem dunklen Brückenturm vorn eignet ein (wörtlich zu nehmendes) transitorisches Moment; er ist – etwa von den beiden Figuren im Vordergrund – zunächst zu durchschreiten, um daraufhin vom Schatten ins Licht, über die Hängebrücke zum fernen Schloß hinüberzugelangen. Über die Hängebrücke, die im Bereich der wortgemauerten, in Spalten trennliniensepariert aufgeführten Schriftbauten gleichfalls ihre Entsprechung findet – und zwar im Leserblick, der vom dunklen Beginn des unbekanntes Texts ausgeht, um sinnstiftend fortzuschreiten, um schließlich über die Barriere der Trennlinie hinweg beide Spalten erhellend zu verbinden.



 Eine ganz andere Allegorie produktiver Lektüre bietet der Eingang der Erzählung *Un bal de l'opéra* in der *Lanterne magique* (*La lanterne magique* [im folgenden LMg] I [1833/34], 485–492). So, wie die zwei maskierten Damen den Herrn in ihrer Mitte zärtlich umschmeicheln, so umspielen die zweispaltig gesetzten Verbalanteile des illustrierten Texts,  die dies- und jenseits des Spaltenwechsels die Neckereien der »deux mystérieuses sylphides« (LMg I [1833/34], 486) kolportieren, die Spalten-

trennlinie. Die Schriftspalten als reizende, plappernde, geheimnisvolle Nymphen,  während die Trennlinie zwischen Ihnen für den »bon garçon« steht – der sich bei genauerem Hinsehen tatsächlich »un peu léger«, »ein wenig lose« ausnimmt (LMg I [1833/34], 485). Denn wenn wir weiterlesen, dann lösen sich die im Verlauf der zweiten Spalte beschworenen »énigme« (LMg I [1833/34], 486): Die eine Schöne ist die Gattin des Onkels des jungen Manns, der für die Reize seiner Tante nicht unempfindlich ist; die andere wiederum ist die Tochter der Tante, die Cousine des Jünglings, die ihm noch weniger gleichgültig ist und die er zuletzt heiratet. Der Lektürefortgang entwickelt ein erotisiertes Generationentableau, ein Tableau biologisch-geschlechtlich Fortzeugung, und solche Fruchtbarkeit des Leserblicks als eines, der fortlaufend sinnstiftend um den Spaltentrennstrich herum operiert, solche Fruchtbarkeit wird retrospektiv nun auch zu Beginn der Erzählung optisch und haptisch wahrnehmbar. Auf dieser Eingangsseite nämlich haben wir es mit *zwei* Spaltentrennstrichen zu tun: Zunächst mit dem, der auf diese Seite gedruckt ist und der, wie gesagt, für jenen »bon garçon« insgesamt steht; dann aber auch mit dem Spaltentrennstrich der nächsten Seite, wo die Identität der Damen so ziemlich und die Art der Neigung des Jünglings für sie unmißverständlich klar wird. Dieser Spaltentrennstrich ist ja aufgrund des hohen Preßdrucks auf der ersten Seite *en relief* deutlich sicht- und fühlbar –  und so vermag er, da er akkurat durch den Schritt des jungen Mannes geht, dessen zukunftssträchtigen Gefühlen für seine Begleiterinnen Ausdruck zu verleihen.


In geschickter Einbeziehung drucktechnischer Gegebenheiten läßt die Bildkomposition, die dem Schriftsatz entlehnt ist, dessen Lektüre zu einer Art erotischer Stimulation werden rund um den phallisch konnotierten Spaltentrennstrich. Solcher Frivolität läßt sich aber steuern, ironischerweise just durch die von der Gegenseite her durchscheinende Spaltentrennlinie:  Dies zeigt der Nachruf auf die Konversation im *Musée des familles* von 1833/34 (MdF I [1833/34], 257f.). Die glänzende französische Gesprächskultur, heißt es da, sei verstorben; das lehre »ein Blick in einen unserer Salons von heute«, wo »gewöhnlich ein Kreis von Frauen dominiere, deren Weiblichkeit auf die gegenseitige Musterung ihres Putzes sowie auf den Austausch einiger Bemerkungen zur neuesten Mode beschränkt sei; die »Männer nämlich seien um den Spieltisch versammelt und kämen nicht einmal auf den Gedanken, das Wort an die Damen zu richten« (MdF I [1833/34], 258). Solche verbale Unkultur trifft durch Illustrationseinfluß die satirische Schrift nun am eigenen typographischen Leib: Die bildliche Darstellung des Salons der Gegenwart zeigt im Vordergrund links jenes modische Damenkränzchen und rechts im Hintergrund die Herren beim Kartenspiel; der Bildaufbau adaptiert, mit ähnlichen Mitteln wie im Fall von Conway Castle, die Grundstruktur des Schriftsatzes – und verwandelt derart die linke, zunächst zu lesende Schriftspalte in eine »weibliche«, die rechte hingegen, deren Lektüre ferner liegt, in eine von dieser abgesonderte


›männliche‹. So ist dasjenige, wogegen die Satire anschreibt, ihr in ihrer typographischen Form eingedruckt – und die Illustration insistiert, in fataler Allianz mit der Spaltentrennlinie, auf einer strikten, unfruchtbaren Trennung der Geschlechter, die hier weder verbal noch sonstwie zueinander finden dürfen. Auch in der Behandlung des Mittelgrunds ist der ›Salon von 1834‹ der Darstellung von Conway Castle, der Hängebrücke dort verwandt: Die Bildmitte des ›Salons‹ besetzt im Mittelgrund eine Figurengruppe, die bildkompositorisch die Damen im Vordergrund mit den Männern hinten am Spieltisch verknüpft (zeitgenössische Rezipienten haben dies erkannt, vgl. SoM 2 [1834/35], 392 und 412). Dafür zeichnet vor allem der ältere Herr im Zentrum der zentralen Gruppe verantwortlich, denn er ist die einzige Figur, die der weiblichen wie der männlichen Bildhälfte angehört. Hier aber soll nichts überbrückt werden, und so nimmt sich die Position des älteren Herrn wenig gemütlich aus. Nicht nur, weil er offenbar in ein Streitgespräch der ihn flankierenden jüngeren Kollegen hineingeraten ist; seine Stellung ist noch anderweitig prekär: Breitbeinig überbrückt er die Grenze zwischen Figuren und Schriftspalten beiderlei Geschlechts, so daß ihm der Spaltentrennstrich zum drucktechnischen Verhängnis wird;  der nämlich scheint – wie in der *Lanterne magique* und, ach, doch ganz anders – von der Folgeseite her durch und fährt der bedauernswerten Zentralfigur scharf durch den ungeschützten Schritt ( der übrigens ziemlich genau im Bildzentrum liegt).


Lassen wir solche (natürlich französischen) sorgfältigen Leichtfertigkeiten im Zusammenspiel von Bildkomposition und Satztechnik. Folgen wir lieber der düsteren Spur verfallender Wortkultur, nehmen wir lieber eine andere ›Nekrologie‹ in den Blick, eine ›Todesstatistik‹, die uns in beeindruckender Weise mit einem ›Nekro-log‹ im Littersinn konfrontiert, mit ›Wörtern‹, die sich in ihrer Schriftlichkeit wie ›Leichen‹ ausnehmen. Kurz: kommen wir zu meinem letzten Analysebeispiel, zur Darstellung der Kapuzinerkatakomben von Palermo in Aquatinta und Holzstich, im Buch und im illustrierten Journal.

 Sie sehen hier die in Aquatinta (einem graphischen Tiefdruckverfahren) ausgeführte Darstellung dieses eigentümlichen sizilianischen Begräbnisorts, an dem mumifizierte Leichname in Nischen aufgestellt sind; das Bild entstammt dem 1824 erschienenen Reisebericht *Sicily and its Islands* des britischen Hauptmanns William Henry Smyth.  Die Beziehung dieser Bildtafel zu den betreffenden verbalen Erläuterungen scheint mir wenig aufregend und typisch für solche Schauersujets zu sein. Die Erläuterungen führen aus, was auf dem Bild zu sehen ist, und werten scharf: Es sei »difficult to express the disgust arising from seeing the human form so degradingly caricatured« (Smyth, *Sicily* 1824, 88); das ist erwartbare moralische Entrüstung, unter deren Schutz man die rentable Lust der Rezipienten an gruftigem Grusel bedient. Viel mehr an Bild/Schrift-Interaktion vermag ich hier nicht auszumachen, zumindest eines sehe ich ganz entschieden *nicht*, näm-



lich wie auch immer geartete womöglich bedeutungsträchtige Analogien zwischen der Bildkomposition und der Struktur des Schriftsatzes.




 Das ändert sich, wenn das *Saturday Magazine* im März 1833 Smyths Bericht von den palermitanischen Katakomben adaptiert und den leicht variierten verbalen Ausführungen des Captains eine xylographische Kopie jener Aquatinta voranstellt (SaM 2 [1833], 89f.). Dieser Holzstich führt vor, wie ein scheinbar bloßes Zitat, das durchaus reproduktionsbedingte Schwächen zeigt – durch den Nachstich hat etwa die Strahlkraft des Altarbezirks im Hintergrund stark gelitten –, dennoch in gekonnter, vielschichtiger Neukontextualisierung das ›Original‹ weit hinter sich lassen kann. Die Basis solchen Qualitätszuwachses durch ämulative *imitatio* (nicht nur klischeenehmende illustrierte Journale sind dem artistischen Prinzip der *imitatio/emulatio* verpflichtet – sondern auch diejenigen Journale, die am Beginn der Bilderhandelskette stehen: Sie spielen wiederholt, wie eben das SaM im Fall der palermitanischen Katakomben, die spezifische Leistungsfähigkeit des illustrierten Journals gegenüber anderen Medienformaten aus) ist hier das offenbar schon Anfang 1833 deutlich ausgeprägte Bewußtsein für medienformatspezifische Gestaltungsmittel des illustrierten Journals und deren Leistungsfähigkeit: für die bebilderte Doppelseite sowie für Strukturanalogien von Illustrationen und zweisepaltigem Schriftsatz.


Unter letzterem Aspekt bot sich die Adaption der »CADAVERY NEAR PALERMO« (Bildunterschrift bei Smyth, *Sicily* 1824) geradezu an. Betrachtet man deren Abbildung nämlich im Hochformat, so springt die frappante Nähe des Bildaufbaus zum typographischen Dispositiv des illustrierten Journals, zum zweisepaltigen Schriftsatz samt Spaltentrennlinie ins Auge: Die nun in den Bestattungsnischen querliegenden Leichname nehmen sich wie zweisepaltig gesetzte Zeilen aus, während das Gesims, das die über- bzw. jetzt nebeneinanderliegenden Nischen voneinander abgrenzt, der Spaltentrennlinie entspricht.  Überdeutlich wird diese Analogie im *Magasin pittoresque* kenntlich, wohin die Illustration aus dem *Saturday Magazine* noch 1833 übernommen wird: Hier (MgP 1 [1833], 316) findet sich über und unter dem Bild noch regulärer Schriftsatz; ihn nimmt die Illustration am Rand ihrer Schmalseiten mit bildkompositorischen Mitteln auf, um ihn, einmal auf ihr Gebiet hinübergespielt, zur Seitenmitte hin zu verzerren, ihn durch die perspektivische Suggestion dreidimensionaler Tiefe ins Journalinnere umzubiegen.


Der *Magasin pittoresque* mag diese Beziehung von Bild und Schrift besonders augenfällig machen –  sie ist indes schon dem *Saturday Magazine* anzusehen. Hier ist nicht, wie in den bisherigen Beispielen, die Einzelseite, sondern die medienformatspezifische illustrierte Doppelseite der Rahmen, in dem Bild und Schriftsatz einander strukturell korrespondieren. Nun läßt sich gegen eine solche Sicht, die an dieser Stelle dezidiert die Doppelseite in den Blick nimmt, einwenden, daß zwischen den Einzelseiten die Grenze zwischen zwei Journalnummern verläuft – die Annahme einer Erstrezeption, die beide Seiten produktiv zusammensieht, ist also zu rechtfertigen.

Das hält nicht schwer: Zum einen wurde das *Saturday Magazine* nicht nur wöchentlich in Einzelnummern, sondern auch in monatlichen Lieferungen ausgegeben, und wer letztere abonniert hatte, konnte die Kapuzinerkatakomben unschwer mit der ihnen vorhergehenden Seite in Verbindung bringen. Doch auch für wöchentliche Journalleser gab es Signale, die letzte Seite der N^o 43 mit der ersten der N^o 44 zu verknüpfen – die Strukturanalogie von Schriftsatz und Illustrationsaufbau läßt sich jenen beiden Seiten nämlich nicht nur *ansehen*, sondern auch *ablesen*.


 Die letzte Seite der N^o 43 bietet vornehmlich die wöchentliche Rubrik »ANNIVERSARIES« (SaM 2 [1833], 88) – deren Liste nicht, wie man erwarten mag (und wie das in anderen illustrierten Journalen – etwa PeM, MgP und PfM – der Fall ist), mit dem Erscheinungsrhythmus des Journals kongruent ist. Das *Saturday Magazine* erscheint sonnabends, die jeweilige Nummer ist also von Samstag bis Freitag aktuell; die »Anniversaries« indes bieten Jahrestage von Montag bis Sonntag; sie setzen später ein, sind dafür aber der jeweiligen Journalnummer zuletzt um zwei Tage voraus.  Anders formuliert: Die »Anniversaries« reichen zeitlich über das Heft, in dem sie stehen, hinaus in den Zeitraum, den die Folgenummer besetzen wird; derart verklammern sie die aufeinanderfolgenden Hefte des *Saturday Magazine*, so auch das dreiundvierzigste mit dem vierundvierzigsten.

Im Fall dieser beiden Nummern erfährt solche vage grundsätzliche Verknüpfung nun eine markante thematische Konkretisierung.  Die »Anniversaries« der ersten Märznummer nämlich exzellieren in Tödlichkeiten: Achtzehn Todestage werden gelistet,  flankiert von zwei weiteren moribunden Gedenktagen, und diesen Düsternissen  stehen nur vier nicht-letale Jahrestage gegenüber. Das ist lebensfeindlicher Rekord im ersten Quartal 1833 und schlägt so eine Brücke zur nachfolgenden Bilddarstellung der Kapuzinerkatakomben von Palermo – nicht nur eine thematische, sondern gerade auch eine strukturelle Brücke zwischen Schriftsatz und Bildkomposition.


 Fassen wir das untere Drittel der Doppelseite ins Auge: indem links dies- und jenseits der Spaltentrennlinie diverse Todesfälle zu stehen kommen, korrespondiert dieser Bereich inhaltlich wie strukturell auffallend präzise der rechts gegenüberliegenden Partie des Holzstichs, wo in den Nischen links und rechts des Gesimses Leichen aufgestellt sind.



 Damit dürfte außer Frage stehen, daß die Bildtafel aus dem Reisebereich des Captain Smyth gezielt im Hinblick auf ihre strukturelle Analogie zum Schriftsatz des illustrierten Journals ins *Saturday Magazine* übernommen wurde; daß sie dorthin importiert wurde, um im Rahmen einer bebilderten Doppelseite eine ikonische Semantisierung des Schriftsatzes zu bewirken: Sie sollte dessen Struktur den Lesern und Betrachtern als eine Art merkwürdige Bestattungsarchitektur sichtbar werden lassen, in der Wortleichen modern. Das ist mehr als spleenige Spielerei; hier wird mit spezifischen Mitteln des illustrierten Journals erkundet, inwieweit Bild oder Schrift zu



einer angemessenen Darstellung der Erlösung des sündigen Menschen durch den Kreuzestod Christi fähig sind.

 »PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE« (SaM 2 [1833], 89 u.ö.) ist das Ziel des *Saturday Magazine* – und angesichts dessen muß es doch auffallen, wenn auf dieser Doppelseite infolge der Strukturanalogie von Schriftsatz und Illustration – mit dem Johannesevangelium formuliert – ›das Wort Fleisch ward‹ (Joh 1,14). Wir haben eine ebenso herbe wie originelle Parodie christlichen Erlösungsgeschehens vor uns: Unter Illustrationseinfluß inkarniert auch hier das Wort, aber nicht, um nach dem Tode, wie Jesus, umgehend unverwest aufzuerstehen und schließlich gen Himmel zu fahren – sondern, um als Schrift »strangely altered«, um als gesetzter und gedruckter toter Buchstabe »various stages [...] of decay« (SaM 2 [1833], 90) überantwortet zu werden. Und warum geschieht das? Um im Hinblick auf die letzten Dinge die Überlegenheit des Bilds gegenüber dem Wort zu beanspruchen.

›Seltsam verändert‹ und ›diversen Stadien des Zerfalls‹ preisgegeben wird das Wort auf dieser Doppelseite des *Saturday Magazine* nämlich nicht einfach nur dahingehend, daß es als ein in Zeilen und Spalten gesetztes und gedrucktes den Leichen in den Nischen der Kapuzinerkatakomben entspricht. Schaden nimmt das derart verwesende Wort gerade auch durch die illustrationsinterne bildsprachliche Handhabung seines makabren Pendants. Die Begräbnisnischen mit den Leichnamen erfahren durch die räumliche Bildgestaltung eine starke perspektivische Verkürzung sowie Verkleinerung zum Bildhintergrund hin, sie werden dem Auge immer mehr entzogen – was zugleich, wie bereits gesagt, eine merkwürdige Deformation, eine destruktive Verzerrung des Journalschriftsatzes bedeutet, ein sukzessives Verschwinden, ein Annihilieren des gedruckten Worts. Nur zerstörerisch ist dieses Verfahren indes keineswegs; die perspektivische Konstruktion ist durchaus ›konstruktiv‹ im Sinne von ›weiterführend‹: Mit ihr durchbricht die Illustration die plane Oberfläche der schriftbesetzten Journalseite und öffnet diese auf eine symbolträchtige Tiefe hin – auf die Erlösung des Menschen vom Tod durch den Gekreuzigten, die hier zugleich eine Erlösung vom todverfallenen Wort durch das Bild meint.

 Der Fluchtpunkt der perspektivischen Konstruktion nämlich liegt im Altarraum, dessen glatte Wände keine Nischen mehr zeigen; er liegt also jenseits der schauerlichen Leichname und damit jenseits des toten gedruckten Worts. Genauer: Der Fluchtpunkt liegt im Sockel des Kruzifixes, unter dem Kreuz, also dort, wo der Schädel des sündig-todverfallenen Adam gelegen haben und vom erlösenden Blut des darüber gekreuzigten Heilands benetzt worden sein soll. Eine heilsgeschichtliche ›Perspektive‹ im wörtlichen Sinn, ein ›Durchschauen‹ des in fataler Weise fleischgewordenen Worts auf etwas anderes, ein ›Durchschauen‹ verdorrrender und verwesender Schrift, die, zu erlösender Formulierung unfähig, selbst der Erlösung bedarf, auf deren Ort sie perspekti-

visch ausgerichtet ist. Hier ist »der Herr« nicht mehr »das A und das O« (Offb. 1,8), nicht mehr »Heilige Schrift«; statt dessen beansprucht das Bild, Erlösungsmedium zu sein. Und so steht es mit dieser Illustration nunmehr anstelle des Worts »am Anfang« (vgl. Joh 1,1):  Ganz im Vordergrund sitzt ja (mit leisen Restzweifeln) ein Zeichner, während erst in zweiter Linie, links von ihm, in Offiziersuniform Captain Smyth, der Erzähler, zu sehen ist (Der letzte Satz des Artikels, vgl. SaM 2 [1833], 90, macht dies deutlich; natürlich vertrackt, daß der Logoklasmus der Xylographie derart einer verbalen Textaussagen bedarf; Wort und Bild kommen im illustrierten Journal eben nicht voneinander los).  Und auch das heilsbringende Ende besetzt das Bild, indem über dem Fluchtpunkt der Erlösungsbedürftigkeit (gerade auch des Worts) der Gekreuzigte durch den hintersten Hintergrund gerahmt, seine Heilstat mithin als zentrales selbstreflexives Bild im Bild begegnet.

Für den christlichen Rezipienten bedeutet dies, daß das illustrierte Journal ihn vom Leser zum Betrachter umzumodeln unternimmt – was, wenn er die eben beschriebenen Verhältnisse wahrnimmt, bereits in zweifacher Weise geschehen ist. Zum einen dürfte der Rezipient dann das Journal um 90° im Uhrzeigersinn gedreht haben; er dürfte die Illustration korrekt ausgerichtet und die Leichname in den Nischen aufgestellt haben – was zugleich bedeutet, auch die Schrift auf der gegenüberliegenden Seite nach diesem Muster lektüreerschwerend aufzurichten, in ihr tote Buchstaben zu *sehen*.  Zum andern hat, wer den gerahmten Christus am Kreuz als zentrales Bild im Bild fokussiert, unvermerkt eine signifikante Verschiebung der Mittelachse der Illustration vorgenommen. Freilich, die markante Gewölbetonne, die die Katakomben überspannt, sie suggeriert, daß das mittig unter ihr auf dem Altar stehende symbolisch zentrale Kruzifix zugleich die vertikale Mittelachse des Bilds markiert.  Diese verläuft jedoch weiter links, zwischen dem Erzähler, Captain Smyth, und einem Mönch, mit dem er im Gespräch begriffen ist. »Eigentlich« also steht im zentralen Vordergrund der Illustration das Erzählen, verbale Kommunikation, an der wir als *Leser* des illustrierten Journals teilhaben. *De facto* indes verleitet uns das Bild dazu, jene Mittelachse nach rechts zu verlegen, sie als eine Linie einzutragen, die Erzähler und Zeichner, die Verbal- und Bildkommunikation strikt voneinander trennt – wodurch wir für letztere Partei ergreifen.

Angesichts solcher Verabschiedung des Worts und seiner Lektüre komme auch ich als Literaturwissenschaftler, als Mann des Worts, zum Ende. Ich hoffe, Ihnen einen anregenden Einblick gegeben zu haben in das faszinierende, international vernetzte verbalvisuelle Experimentallabor, das die illustrierten Journale der frühen 1830er darstellen. Einen Einblick in eine brodelnde Pioniersituation, aus der heraus sich spezifische Formen der Bedeutungskonstitution von und der Kommunikation mit illustrierten Texten entwickeln. Und nicht zuletzt mögen meine Beispiele einen Eindruck gegeben haben von dem bislang kaum gewürdigten Raffinement, das die Schriftkommunikation in frühen illustrierten Journalen des 19. Jahrhunderts immer wieder aufweist.