

Die Illustration als *parole condensée* für geistig Arme? Explizite und implizite Selbstreflexion im *Magasin Pittoresque* (1833)

Andreas Beck

Abstract

As this essay aims to show, explicit self-reflection in early illustrated journals cannot be trusted: They underlie discursive constraints and may therefore (also) obscure the aims of such periodicals instead of exposing them. The illustration practice of texts (in which these statements are included), however, frequently offers, such is the working hypothesis, an implicit self-reflection which moves in a different direction: in the example presented in this article, one that refutes an explicit self-description by employing paratextual aspects such as the use of a layout plan (or lack thereof), paper quality, page numbering, placement of illustrations, and intertextual references. With the reconstruction of this implicit self-disclosure, the close reading of *Magasin Pittoresque* and *Penny Magazine* in the following case study intends to blaze a trail for an adequate analysis of illustrated journals of the 1830s – a trail that sheds particular light on the surprising complexity of verbal-visual forms of communication.

Wie lassen sich Funktionsweisen und Strategien illustrierter Journale des früheren bis mittleren 19. Jahrhunderts rekonstruieren? Hierfür erscheint es sinnvoll, zwei grundsätzliche Analysepfade einzuschlagen: Zum einen gilt es explizite programmatische verbale Selbstreflexionen der betreffenden Periodika zu berücksichtigen – und zum andern die illustrierte Textpraxis exemplaritätsverdächtiger Passagen. Beide Wege sind steinig, was jedoch, so mein Eindruck, im Hinblick auf den erstgenannten gerade in jüngster Zeit nicht immer ausreichend Berücksichtigung findet.¹ Die Vorstellung ist

1 So schließt Kathrin Löffler angesichts entsprechender Selbstauskünfte des *Pfennig-Magazins* auf finanzschwache Bevölkerungsschichten als dessen primäre Adressaten, vgl. Katrin Löffler: Das Leipziger ›Pfennig-Magazin‹. Die Anfänge der illustrierten Presse in Deutschland. In: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* 24 (2016), S. 313–340, hier S. 319. Doch die erste Seite dieses Journals adressiert mit Layout-Anleihen bei der ersten Seite des englischen *Penny Magazine* sowie bei der des französischen *Magasin Pittoresque* offensichtlich

verlockend, in expliziten Darstellungen womöglich umstandslos formuliert greifen zu können, was es mit dem jeweiligen Journal auf sich hat – doch wir sollten jenen Selbstbeschreibungen mißtrauen. Es ist nämlich keineswegs ausgemacht, daß jene Wege ineinander münden: Wenn Herausgeber und/oder Redaktion sich über ihr Journal verbreiten, dann äußern sie sich strategisch, um die (Markt-)Position des eigenen Periodikums zu festigen – was bedeutet, daß sie sich wohl in einem Korsett diskursiver Zwänge bewegen und infolgedessen vielleicht nur bedingt offen darüber informieren, welche Ziele die betreffende Zeitschrift tatsächlich verfolgt.

Die methodische Konsequenz liegt nahe: Explizite Selbstauskünfte sind auf den Prüfstand der impliziten Autoreflexion konkreter illustrierter Textpraxis zu stellen, wobei *nicht* stillschweigend von einer Deckungsgleichheit beider ausgegangen werden sollte. Es dürfte aussichtsreicher sein, arbeitshypothetisch mit Divergenzen zu rechnen, mit womöglich zeittypischen Spannungen. Sie gilt es herauszuarbeiten, um ein differenziertes Bild der wahrscheinlich verwerfungsreichen frühen Illustrationsgeschichte im Journal zu zeichnen; ›glatte‹ Lektüren, zu denen explizit selbstreflexive Journalpassagen provozieren, gilt es ›aufzurauhen‹, jene Passagen vor der paratextuellen Folie der sie umgebenden Illustrationspraxis zu relativieren, mitunter gar zu falsifizieren. Jene expliziten Selbstreflexionen auf diese Weise als taktische Manöver in kupiertem kulturhistorischem Terrain kenntlich zu machen, bedeutet, multimodale Kommunikationsstrategien früher illustrierter Journale zu rekonstruieren, d.h. solche, die mehrere verschiedene Zeichentypen beinhalten.² Dies wiederum heißt, das von Hans-Jürgen Bucher zu Recht betonte »Mehr als Text mit Bild« illustrierter Journale³ analytisch wirksam werden zu lassen und im

fremdsprachenkundige, also wohl mindestens mittelschichtige Leser und Betrachter; vgl. *Pfennig-Magazin* 1, Nr. 1 (4. Mai 1833), S. 1, gegenüber *Penny Magazine* 1, Nr. 1 (31. März 1832), S. 1, und *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 1 ([9. Februar 1833]), S. 1. Hans-Jürgen Bucher wiederum vertraut dem verbalen Bekenntnis zu einer Allianz von Wort und Bild, das auf der ersten Seite von *Über Land und Meer* formuliert wird. Vgl. Hans-Jürgen Bucher: Mehr als Text mit Bild. Zur Multimodalität der Illustrierten Zeitungen und Zeitschriften im 19. Jahrhundert. In: Natalia Igl/Julia Menzel (Hgg.): *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*. Bielefeld: transcript 2016, S. 25–73, hier S. 39f.; doch die Titelvignette inszeniert paradoxerweise den Triumph des Worts über das Bild. Vgl. *Über Land und Meer* 1, Nr. 1 (15. November 1858), S. 1.

2 Vgl. die Definition von ›Multimodalität‹ bei Hartmut Stöckl: Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Hajo Diekmannshenke/Michael Klemm/Hartmut Stöckl (Hgg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 43–70, hier S. 45.

3 Bucher 2016 (Anm. 1), S. 25.

Rahmen der Interaktion von Schrift und Bild⁴ den möglichen Aussage- und Reflexionswert von paratextuellen Phänomenen wie etwa Layoutstruktur oder Papierqualität konsequent mitzubedenken. Die folgende Fallstudie soll demonstrieren, wie fruchtbar und gegenstandsadäquat sich ein *close reading* illustrierter Journaltexte ausnehmen kann, das den skizzierten Prämissen folgt.

Illustrationen – für geistig Arme, für Frauen und Kinder?

Zwölf Wochen nach Erscheinen seiner ersten Nummer informiert der *Magasin Pittoresque* die Leser-Betrachterschaft darüber, welche Funktion den zahlreichen Bildern zukommt, durch die sich das neue Journal auszeichnet – und die Auskunft, mit der der Artikel *Des moyens d'instruction. Les livres et les images*⁵ aufwartet, nimmt sich als Positionsbestimmung eines illustrierten Periodikums auffallend logophil-ikonokritisch aus. Die Illustration wird mit vergifteten Komplimenten bedacht; zwar erklärt der Text Bilder als Erziehungsmittel für unverzichtbar⁶ – jedoch nicht als eigentümliche, verbal nicht verrechenbare, für alle unverzichtbare Bildungsinstrumente, sondern nur im Hinblick auf unausrottbare Defizite, die manchen Menschen leider anhaften.

»Un livre sans images«, heißt es, »n'aura qu'une valeur imparfaite et une influence douteuse, parce que, malgré la propagation des écoles primaires, une bonne partie du genre humain ne saura jamais lire qu'à moitié dans un livre sans images«. ⁷ Die Illustration fungiert als Krücke, um alphabetisierungsresistenten geistig Armen weiterzuhelfen, und in diesem Ton fährt der Text fort; »la lecture passe souvent dans l'esprit de certains individus sans [...] y déposer

4 Ich ziehe ›Schrift und Bild‹ der Rede von ›Text und Bild‹ vor. Zum einen erscheint mir im Fall bildhaltiger Texte ein Textbegriff angemessen, der, im Sinne etwa von Stöckl 2010 (Anm. 2) nicht ausschließlich verbalsprachliche Äußerungen umfaßt, wie dies etwa der Fall ist bei Susanne Horstmann: Text. In: Jan-Dirk Müller [u.a.] (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. III. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 594–597, hier S. 594. Zum andern würdigt die Diktion ›Schrift‹ das »visible word«, die oft vernachlässigte optische Qualität des Gelesenen, das ja immer auch ein Gesehenes ist, so daß »the effect of manipulation of the visual form of language on the production of [...] meaning« zu berücksichtigen ist; Johanna Drucker: *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago/London: Chicago University Press 1994, S. 2.

5 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 98–99.

6 »Sans les dessins, il est impossible d'arriver à l'éducation complète des hommes, grands et petits. | Nous attachons [...] une grande importance morale aux images«; *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13, S. 98 [Hervorhebung im Original].

7 Ebd. [Hervorhebung im Original].

un souvenir«, lesen wir anschließend – aber, so versichert man, »[c]ela ne tient pas à une faiblesse d'esprit«,⁸ und tatsächlich scheinen die nachfolgenden Ausführungen Bildbetrachtung als der Schriftlektüre ebenbürtig zu entwerfen. Für jene folgenlose Lektüre sei »une nature particulière« verantwortlich, eine, »qui a surtout besoin d'être frappée par les yeux«;⁹ denn

[c]eux qui en sont doués [...] sont insensibles pour une pensée qui vient tomber sur eux goutte à goutte, tandis qu'ils absorbent tout entière celle qui vient les frapper *d'un seul trait*.

C'est pourquoi les images sont pour eux une grande faveur; au premier coup-d'œil, ils saisissent l'ensemble et les détails,¹⁰

so daß ihnen ikonisch vermittelt werden kann, was sie (schrift-)sprachlich nicht erreicht. »[U]ne *image* est pour eux de la parole condensée; [...] ils disèquent [...] toutes les formes qui ont frappé leur regards, et en retirent, pour leur éducation intellectuelle et morale, le même profit que d'autres pourraient obtenir [...] d'une lecture instructive«.¹¹

Das klingt beinahe nach echter Wertschätzung der Illustration als eines Erkenntnisinstruments *sui generis* – aber das wenig charmante Ende des Artikels steht noch aus. »Non seulement«, heißt es schließlich,

cette nature particulière qui a besoin d'être surtout frappée par les yeux, se manifeste chez différents individus; mais elle peut même se remarquer sur le même individu dans les diverses époques de sa vie. Ainsi, les enfans, en général, se rapprochent de la classe des gens qui s'instruisent par les *images*¹²

– was umgekehrt doch bedeutet, daß besagte ›classe des gens‹ in ihrer intellektuellen Entwicklung nicht entscheidend über die Kindheit hinauszugelangen, ›cette nature particulière‹ nicht abzulegen vermochte. Da diese Menschen Kinder waren, waren sie klug wie Kinder, und später taten sie nicht ab, was kindisch war; »[o]ffrons-leur donc l'éducation sous la forme qui convient à leur intelligence«,¹³ nämlich in Gestalt von Illustrationen. Wir dürfen also froh

8 Ebd.

9 Ebd. [Hervorhebung im Original].

10 Ebd., S. 98f. [Hervorhebung im Original].

11 Ebd., S. 99 [Hervorhebung im Original].

12 Ebd. [Hervorhebung im Original].

13 Ebd.

sein, diesem Artikel, der bezeichnenderweise ohne Bilder auskommt, lesend folgen zu können und uns so intellektueller Infantilität entronnen zu wissen.

Diese Ausführungen »suffront, sans doute«, so scheint es, »pour faire comprendre la nature de la valeur morale que nous [le *Magasin Pittoresque*] attribuons aux images«. ¹⁴ Das neue Journal präsentiert, wie der Artikel zu Beginn seiner Argumentation angibt, »les *dessins* ou les *images*« als ein bloßes »moyen complémentaire d'instruction« ¹⁵ für diejenigen, deren intellektuelle Weiterentwicklung noch aussteht oder aber nicht recht stattgefunden hat. Derart fügt sich der *Magasin Pittoresque* in die zeitgenössische Diskurslandschaft ein: Daß Bilder geeignet seien, die Stelle der Schrift bei einem unzureichend alphabetisierten Publikum zu vertreten, ist eine zeitgenössisch geläufige Auffassung. ¹⁶ Sie begegnet etwa 1792 bei Boyer de Nîmes ¹⁷ – oder 1834 bei Eugène Lerminier, der sich nicht nur explizit auf den *Magasin Pittoresque* bezieht, sondern außerdem, wie dort in *Les livres et les images*, die Gruppe leseschwacher, bildaffiner Rezipienten mit Kindern zusammensieht. Nachdem weder das revolutionäre noch das kaiserliche noch das restaurativ-königliche Frankreich die Bevölkerung vollständig alphabetisiert habe, ¹⁸ bedürfe man des illustrierten Journals:

[P]our frapper avec une justesse vigoureuse les esprits du peuple et de l'enfance, il n'y a rien de meilleur que ce qui est imagé, pittoresque : les images provoquent les idées; aimables interprètes de la pensée, elles prêtent des formes et des couleurs à ce qui est abstrait et rationnel; elles animent et représentent la vérité [...]: l'image et l'imagination le conduisent [le peuple] à la pensée [...]. C'est donc chose sagement faite que d'appeler l'imagination à l'enseignement du peuple. Il y a un an parut la première livraison d'un *Magasin pittoresque*. ¹⁹

14 Ebd.

15 Ebd., S. 98.

16 Vgl. Vicente Pla Vivas: *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València 2010, S. 30. Zum abendländischen Visualisierungsskeptizismus als Folie der illustrierten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts vgl. Bucher 2016 (Anm. 1), S. 37f.

17 »Les Caricatures ont été dans tous les temps un des grands moyens qu'on a mis en usage pour faire entendre au peuple des choses qui ne l'auraient pas assez frappé si elles eussent été simplement écrites. Elles servaient, même, à lui représenter, avant qu'il sçut ni lire, ni écrire, différents objets qu'il importait de lui transmettre; et a[]ors elles étaient pour lui, ce qu'elles sont encore à présent une *écriture parlée*«. Boyer de Nîmes: *Histoire des caricatures de la révolte des Français*. Paris: Imprimerie du Journal du peuple 1792, S. 9. Vgl. auch Pla Vivas 2010 (Anm. 16), S. 30.

18 Vgl. [Eugène] Lerminier: De l'Encyclopédie à 2 sous, et de l'instruction du peuple. In: *Revue des Deux Mondes* 1, troisième série (1834), S. 270–287, hier S. 271.

19 Ebd., S. 273.

Die Darlegungen des *Magasin Pittoresque*, daß die Illustration ein dem Wort subordiniertes Bildungshilfsmittel darstelle, waren offenkundig vorzeigbar. Und das neue illustrierte Journal bekennt sich nicht nur verbal zur Unterordnung der Erziehungshelferin Illustration unter das zu lesende Wort, sondern läßt solchem Bekenntnis noch auf derselben (Doppel-)Seite die entsprechende Textbebilderungspraxis folgen (Fig. 4.1) – mit dem Artikel *Hygiène. Du danger des corsets trop serrés*.

Dieser beginnt mit einer Entschuldigung, die präzise auf die vorhergehenden Ausführungen über die Erziehungsfunktion des Bilds abgestimmt ist:

Quoique les gravures que nous insérons ici présentent quelques détails anatomiques dont la vue pourra paraître à quelques personnes peu attrayante, nous n'avons pas voulu cependant les rejeter en considération de leur but d'utilité, et même de moralité.²⁰

Und tatsächlich bedienen die Holzstiche nicht die bloße Lust am Schauen. Zwar hebt der Text hervor, daß »[l]es figures 1 et 2 représentent une esquisse de la Vénus de Médicis, considéré à juste titre comme une des plus parfaites expressions de la beauté d'une femme«²¹ – doch die Figur, die der Holzstich zeigt, wirkt gegenüber ihrer Vorlage (Fig. 4.2) weder sonderlich weiblich (beide Brüste, bei einer Liebesgöttin doch kein entbehrliches Accessoire, sind der Moralität zum Opfer gefallen), noch präsentiert sie sich übermäßig schön, und letzteres nicht erst dadurch, daß »le squelette laisse voir les os«.²²

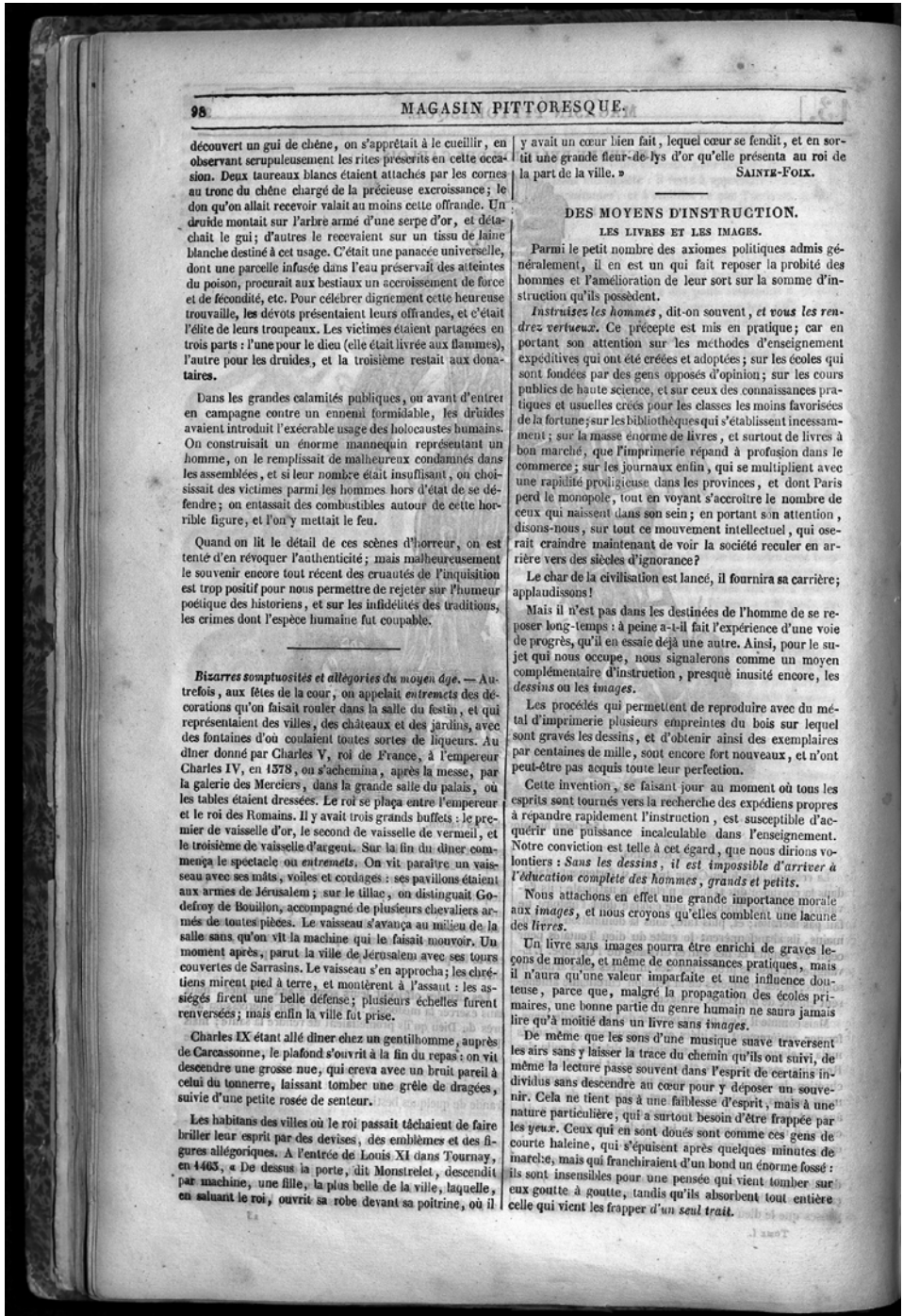
Bereits das Gesicht ist wenig ansprechend, weil *en profil* recht teigig, undifferenziert geraten; zudem scheint es zu den Schultern parallel zu stehen, wodurch sich die Darstellung insgesamt flächig ausnimmt und keinerlei Raumwirkung erzielt. Das Einfangen leiser Bewegtheit, das die antike Statue auszeichnet und noch in der Vorlage des Holzstichs nachschwingt, ist wenig anziehender Statik gewichen, die *ex negativo* das in der linken Spalte zu lesende Diktum »LESSING [s]« bestätigt, daß »[l]a grâce est beauté en mouvement«.²³

20 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai] 1833), S. 99. Die Holzstiche wurden aus dem *Penny Magazine* übernommen, vgl. On the Ill Effects of Insufficient Exercise, Constrained Positions, and Tight Stays on the Health of Young Women. In: *Penny Magazine* 2, Nr. 58 (Monthly Supplement, 28. Februar 1833), S. 77–80, hier S. 80; die zitierte Entschuldigung »fehlt« dort. Ebd. wird auch auf die Vorlage für die Illustrationen des *Penny Magazine* verwiesen, auf S[amuel] Th[omas] Sömmering: *Über die Wirkungen der Schnürbrüste. Mit einer Kupfertafel. Neue, völlig umgearbeitete Auflage*. Berlin: Vossische Buchhandlung 1793; s. Fig. 4.2.

21 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 99.

22 Ebd.

23 Ebd.



découvert un gui de chêne, on s'appropriait à le cueillir, en observant scrupuleusement les rites prescrits en cette occasion. Deux taureaux blancs étaient attachés par les cornes au tronc du chêne chargé de la précieuse excroissance; le don qu'on allait recevoir valait au moins cette offrande. Un druide montait sur l'arbre armé d'une serpe d'or, et détachait le gui; d'autres le recevaient sur un tissu de laine blanche destiné à cet usage. C'était une panacée universelle, dont une parcelle infusée dans l'eau préservait des atteintes du poison, procurait aux bestiaux un accroissement de force et de fécondité, etc. Pour célébrer dignement cette heureuse trouvaille, les druides présentaient leurs offrandes, et c'était l'élite de leurs troupeaux. Les victimes étaient partagées en trois parts : l'une pour le dieu (elle était livrée aux flammes), l'autre pour les druides, et la troisième restait aux donateurs.

Dans les grandes calamités publiques, ou avant d'entrer en campagne contre un ennemi formidable, les druides avaient introduit l'exécrable usage de holocaustes humains. On construisait un énorme mannequin représentant un homme, on le remplissait de malheureux condamnés dans les assemblées, et si leur nombre était insuffisant, on choisissait des victimes parmi les hommes hors d'état de se défendre; on entassait des combustibles autour de cette horrible figure, et l'on y mettait le feu.

Quand on lit le détail de ces scènes d'horreur, on est tenté d'en révoquer l'authenticité; mais malheureusement le souvenir encore tout récent des cruautés de l'inquisition est trop positif pour nous permettre de rejeter sur l'humeur poétique des historiens, et sur les infidélités des traditions, les crimes dont l'espèce humaine fut coupable.

Bizarres somptuosités et allégories du moyen âge. — Autrement, aux fêtes de la cour, on appelait *entremets* des décorations qu'on faisait monter dans la salle du festin, et qui représentaient des villes, des châteaux et des jardins, avec des fontaines d'où coulaient toutes sortes de liqueurs. Au dîner donné par Charles V, roi de France, à l'empereur Charles IV, en 1378, on s'achemina, après la messe, par la galerie des Merciers, dans la grande salle du palais, où les tables étaient dressées. Le roi se plaça entre l'empereur et le roi des Romains. Il y avait trois grands buffets: le premier de vaisselle d'or, le second de vaisselle de vermeil, et le troisième de vaisselle d'argent. Sur la fin du dîner commença le spectacle ou *entremets*. On vit paraître un vaisseau avec ses mâts, voiles et cordages: ses pavillons étaient aux armes de Jérusalem; sur le tillac, on distinguait Godfrey de Bouillon, accompagné de plusieurs chevaliers armés de toutes pièces. Le vaisseau s'avança au milieu de la salle sans qu'on vit la machine qui le faisait mouvoir. Un moment après, parut la ville de Jérusalem avec ses tours couvertes de Sarrazins. Le vaisseau s'en approcha; les chrétiens mirent pied à terre, et montèrent à l'assaut: les assiégés firent une belle défense; plusieurs échelles furent renversées; mais enfin la ville fut prise.

Charles IX étant allé dîner chez un gentilhomme, auprès de Carcassonne, le plafond s'ouvrit à la fin du repas: on vit descendre une grosse nue, qui creva avec un bruit pareil à celui du tonnerre, laissant tomber une grêle de dragées, suivie d'une petite rosée de senteur.

Les habitants des villes où le roi passait tâchaient de faire brûler leur esprit par des devises, des emblèmes et des figures allégoriques. A l'entrée de Louis XI dans Tournay, en 1465, « De dessus la porte, dit Monstrelet, descendit par machine, une fille, la plus belle de la ville, laquelle, en saluant le roi, ouvrit sa robe devant sa poitrine, où il

y avait un cœur bien fait, lequel cœur se fendit, et en sortit une grande fleur-de-lis d'or qu'elle présenta au roi de la part de la ville. »
SAINT-FOIX.

DES MOYENS D'INSTRUCTION.

LES LIVRES ET LES IMAGES.

Parmi le petit nombre des axiomes politiques admis généralement, il en est un qui fait reposer la probité des hommes et l'amélioration de leur sort sur la somme d'instruction qu'ils possèdent.

Instruisez les hommes, dit-on souvent, et vous les rendrez vertueux. Ce précepte est mis en pratique; car en portant son attention sur les méthodes d'enseignement expéditives qui ont été créées et adoptées; sur les écoles qui sont fondées par des gens opposés d'opinion; sur les cours publics de haute science, et sur ceux des connaissances pratiques et usuelles créés pour les classes les moins favorisées de la fortune; sur les bibliothèques qui s'établissent incessamment; sur la masse énorme de livres, et surtout de livres à bon marché, que l'imprimerie répand à profusion dans le commerce; sur les journaux enfin, qui se multiplient avec une rapidité prodigieuse dans les provinces, et dont Paris perd le monopole, tout en voyant s'accroître le nombre de ceux qui naissent dans son sein; en portant son attention, disons-nous, sur tout ce mouvement intellectuel, qui oserait craindre maintenant de voir la société reculer en arrière vers des siècles d'ignorance?

Le char de la civilisation est lancé, il fournira sa carrière; applaudissons!

Mais il n'est pas dans les destinées de l'homme de se reposer long-temps: à peine a-t-il fait l'expérience d'une voie de progrès, qu'il en essaie déjà une autre. Ainsi, pour le sujet qui nous occupe, nous signalerons comme un moyen complémentaire d'instruction, presque inusité encore, les *dessins ou les images*.

Les procédés qui permettent de reproduire avec du métal d'imprimerie plusieurs empreintes du bois sur lequel sont gravés les dessins, et d'obtenir ainsi des exemplaires par centaines de mille, sont encore fort nouveaux, et n'ont peut-être pas acquis toute leur perfection.

Cette invention, se faisant jour au moment où tous les esprits sont tournés vers la recherche des expédients propres à repandre rapidement l'instruction, est susceptible d'acquiescer une puissance incalculable dans l'enseignement. Notre conviction est telle à cet égard, que nous dirions volontiers: *Sans les dessins, il est impossible d'arriver à l'éducation complète des hommes, grands et petits.*

Nous attachons en effet une grande importance morale aux *images*, et nous croyons qu'elles comblent une lacune des *livres*.

Un livre sans images pourra être enrichi de graves leçons de morale, et même de connaissances pratiques, mais il n'aura qu'une valeur imparfaite et une influence douteuse, parce que, malgré la propagation des écoles primaires, une bonne partie du genre humain ne saura jamais lire qu'à moitié dans un livre sans *images*.

De même que les sons d'une musique suave traversent les airs sans y laisser la trace du chemin qu'ils ont suivi, de même la lecture passe souvent dans l'esprit de certains individus sans descendre au cœur pour y déposer un souvenir. Cela ne tient pas à une faiblesse d'esprit, mais à une nature particulière, qui a surtout besoin d'être frappée par les yeux. Ceux qui en sont doués sont comme ces gens de courte haleine, qui s'épuisent après quelques minutes de marche, mais qui franchiraient d'un bond un énorme fossé: ils sont insensibles pour une pensée qui vient tomber sur eux goutte à goutte, tandis qu'ils absorbent tout entière celle qui vient les frapper d'un seul trait.

FIGURE 4.1 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai] 1833), S. 98–99. Exemplar im Besitz des Verfassers

C'est pourquoi les images sont pour eux une grande fa-
veur ; au premier coup-d'œil, ils en saisissent l'ensemble et
les détails. Ils conservent long-temps le souvenir des con-
tours fugitifs qu'ils auront à peine aperçus ; ils les recom-
posent dans leur mémoire, et se délectent à les méditer.
Une *image* est pour eux de la parole condensée ; ils ont un
instinct merveilleux pour découvrir dans le détail le plus
indifférent en apparence, dans le trait de dessin le plus
incertain, une pensée bien nette, un sentiment bien pro-
noncé ; ils dissèquent, en un mot, toutes les formes qui ont
frappé leurs regards, et en retirent, pour leur éducation
intellectuelle et morale, le même profit que d'autres pour-
raient obtenir en distillant les sucs nourriciers d'une lecture
instructive.

Non seulement cette nature particulière qui a besoin
d'être surtout frappée par les yeux, se manifeste chez diffé-
rents individus ; mais elle peut même se remarquer sur le
même individu dans les diverses époques de sa vie. Ainsi,
les enfants, en général, se rapprochent de la classe des gens
qui s'instruisent par les *images*. Offrons-leur donc l'éduca-
tion sous la forme qui convient à leur intelligence : au lieu
de les laisser dormir ou bâiller sur un livre, emmenons-les
souvent aux musées, ou même sur les boulevards, dans les
géoramas et les panoramas.

— Les aperçus qui précèdent suffiront, sans doute, pour
faire comprendre la nature de la valeur morale que nous
attribuons aux *images*. Le *Magasin Pittoresque* n'a pas
seulement été conçu dans un but de spéculation ou simple
récréation historique, industrielle, artistique, savante ou
littéraire ; un sentiment d'utilité morale y a aussi concouru,
et la bienveillance avec laquelle on a accueilli cette publica-
tion prouvant que notre pensée a été comprise, nous avons
dû la préciser, nous réservant de lui donner par la suite de
nouveaux développemens.

La grâce est la beauté en mouvement.
LESSING.

HYGIÈNE.

DU DANGER DES CORSETS TROP SERRÉS.

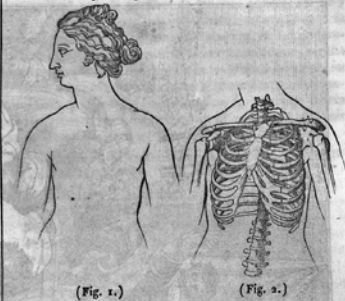
Quoique les gravures que nous insérons ici présentent
quelques détails anatomiques dont la vue pourra paraître à
quelques personnes peu attrayante, nous n'avons pas voulu
rependant les rejeter en considération de leur but d'utilité,
et même de moralité.

Les figures 1 et 2 représentent une esquisse de la Vénus
de Médicis, considérée à juste titre comme une des plus
parfaites expressions de la beauté d'une femme ; le squelette
laisse voir les os dans leur position naturelle.

Les traits de la figure 3 représentent une demoiselle qui
a voulu être mince au-delà du vœu de la nature, et a monté
sa taille dans un corset ; la figure 4 montre la triste disposi-
tion de sa charpente osseuse.

En vérité, le dernier de ces dessins ne laisse dans l'âme
que de mélancoliques pensées. Respiration embarrassée et
fréquente, palpitations de cœur ; sang mal aéré, et par suite
débilité des organes ; inflexion de l'épine dorsale et déran-
gement de la taille ; digestion pénible ; finalement, maladies
pulmonaires ; voilà quelques uns des inconvéniens des cor-
sets trop serrés. Nous ferons grâce à nos lectrices de plus
de détails ; les gravures leur parleront assez clairement ; au
besoin, leurs docteurs en diront davantage. Nous nous ha-
tons d'ajouter cependant que nous ne plaidons que contre
les corsets trop serrés, et nous reconnaissons les avantages
de cette partie de la toilette pour donner au corps un main-
tien convenable, l'empêcher de contracter des habitudes de
positions défectueuses, et suppléer en quelque façon chez

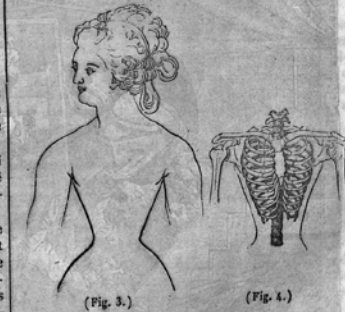
les jeunes personnes aux exercices gymnastiques qui leur
demeurent trop étrangers.



(Fig. 1.)

(Fig. 2.)

Mais il nous sera permis de déclarer ici avec les formes
les plus polies et les plus respectueuses que nous puissions
employer, que les femmes sont dans une parfaite erreur
lorsqu'elles s'imaginent ajouter à leurs grâces naturelles en
donnant à leur taille une raideur et en même temps une
frêle apparence pénible à voir. *Beauté et santé*, sont deux
qualités intimement unies. Une taille trop menue fait dis-
parate avec le reste du corps ; elle perd d'ailleurs, sous la
compression barbare de la baleine ou de l'acier, la mobilité
et le laisser-aller qui lui donnent de l'expression ; car la vie
et le sentiment sont pressés sous ces armures inanimées et
mécaniques, et ne se manifestent que par un mouvement
machinal et saccadé, semblable à celui d'un automate mis
en jeu par la vapeur. Et enfin, les mères ne sont-elles pas
responsables envers leurs enfans de la vie qu'elles leur don-
nent ; ne craignent-elles pas de ne leur transmettre qu'une
faible santé ? Elles emploient leurs plus belles années à les
soigner dans leurs berceaux, nous le savons ; mais si par
ces sacrifices auxquels elles se consacrent, elles remplis-
sent leur devoir de mère, pourront-elles racheter le vice
de constitution dont elles laissent le triste et douloureux
héritage ?



(Fig. 3.)

(Fig. 4.)

LES CARTONS DE RAPHAEL.

N° 1. — MORT D'ANANIE.

Les artistes, en général, appellent *cartons* les dessins
destinés à servir de modèles et de patrons aux tableaux
qui doivent être exécutés à fresque, en mosaïque, ou en ta-
pissierie.

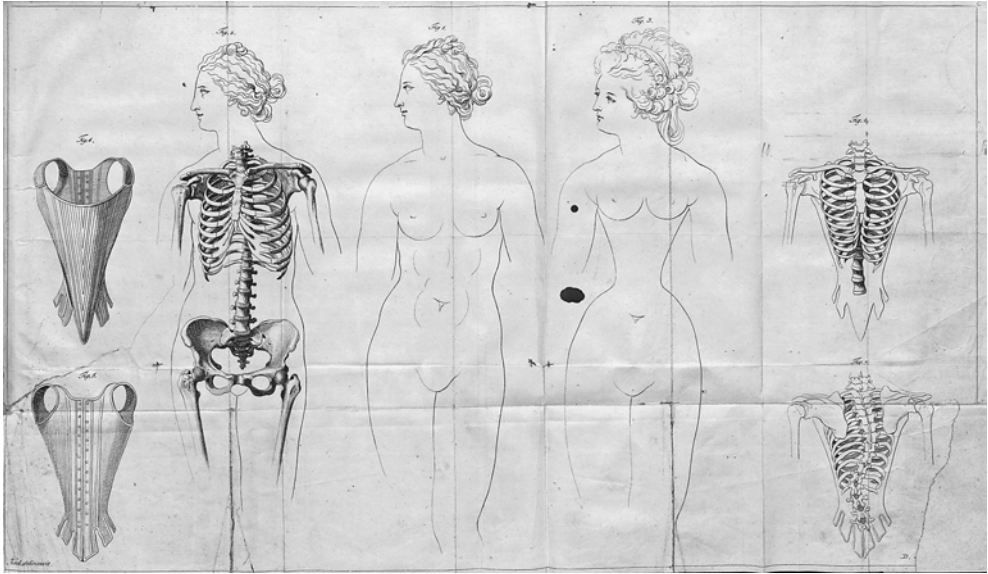


FIGURE 4.2 S[amuel] Th[omas] Sömmering: *Über die Wirkungen der Schnürbrüste*. Mit einer Kupfertafel. Neue, völlig umgearbeitete Auflage. Berlin: Vossische Buchhandlung, 1793, Kupfertafel. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur: Jk 3165)

Wir haben also eine Illustration vor uns, deren Sujet geeignet wäre, die Grenzen nützlich-moralischer Didaxe zu überschreiten, um erotischen oder ästhetischen Mehr- und Eigenwert des Bilds jenseits des Worts zu entfalten. Aber jener erste Holzstich – wie auch der nachfolgende zweite – beschränkt sich darauf, die nebenstehende verbale Beschreibung gesundheitsschädlicher Effekte von zu eng geschnürten Korsetts visualisierend zu unterstützen. Und wenn beide Xylographien schließlich doch über das im Artikel Beschriebene hinausgehen, dann nicht, weil sie ins Gebiet des kaum oder nicht mehr Sagbaren hinüberspielen würden, sondern aus zweideutiger Rücksichtnahme auf die weibliche Leserschaft.

Mit dieser hat man(n) nach einer Aufzählung von Gebrechen, die zu enge Korsetts nach sich ziehen, ein Einsehen: »Nous ferons grâce à nos lectrices de plus de détails; les gravures leur parleront assez clairement.«²⁴ Kavaliersmäßige Delikatesse gegenüber den Damen? Vielleicht, doch angesichts des vorhergehenden Artikels über *Les livres et les images* steht eine andere, weniger schmeichelhafte Lesart im Raum: »[C]ertains individus«, hieß es dort, »sont insensibles pour une pensée qui vient tomber sur eux goutte à

24 Ebd.

goutte, tandis qu'ils absorbent tout entière celle qui vient les frapper *d'un seul trait*«²⁵ beim Anschauen eines Bilds. Dem korrespondiert nun sehr genau, daß *Du danger des corsets trop serrés* auf der nächsten Seite anfangs auf lektürkompetente Rezipienten setzt und »des inconvénients des corsets trop serrés« zunächst Schritt für Schritt in umfänglicher schriftlicher Aufzählung mitteilt: »[r]espiration embarrassée et fréquente, palpitations de cœur; sang mal aéré, et par suite débilité des organes; inflexion de l'épine dorsale et dérangement de la taille; digestion pénible; finalement, maladies pulmonaires.«²⁶ Hieran anschließend erfolgt dann jener Wechsel des Kommunikationsregisters im Interesse der Leserinnen: der Schwenk zum Bild, zu den »gravures«, die »leur parleront assez clairement«,²⁷ die ihnen also, wie es oben in derselben Spalte in *Les livres et les images* heißt, als »parole condensée«²⁸ dienen sollen. Mit andern Worten: Wenn die Illustrationen des Korsett-Artikels über das im Text Gesagte hinausgehen, dann geschieht dies wohl nicht zuletzt im Hinblick auf weibliche Rezipientinnen als Teil jener leseschwach-bildaffinen, kindlichen, intellektuell (noch) nicht vollständig entwickelten Klasse von Menschen, die des Bilds als eines Schriftsurrogats bedürfen.

Seitenzahlen, Layout, durchscheinender Druck – vom Reflexionswert unscheinbaren Paratexts

Mit solcher Leserinnenmodellierung bestätigt die Illustrationspraxis, die auf *Les livres et les images* folgt, die logophil-ikonokritischen Ausführungen dieses Artikels zur Funktion des Bilds im neuen illustrierten Journal. Meine Arbeitshypothese, daß explizite Selbstreflexionen derartiger Periodika vor der Folie ihrer Illustrationspraxis zu relativieren bzw. zu korrigieren seien, mutet damit obsolet an. Wer wollte angesichts der paßgenauen Entsprechung von expliziter Selbstreflexion und tatsächlich vorgenommener Textbebilderung hier nachzuweisen suchen, daß man, anders als andere Forscher,²⁹ den Formulierungen jenes autoreflexiven Artikels besser *nicht* trauen sollte? Daß sie nur ein Lippenbekenntnis darstellen, um dem herrschenden Logozenstrismus

25 Ebd., S. 98.

26 Ebd., S. 99.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Vgl. Thierry Gervais: *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843–1914)*. Phil. Diss. EHESS Paris 2007 Elektronische Publikation, <http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique> (letzter Zugriff 21. September 2018), S. 20, 43, und S. 54f.; Pla Vivas 2010 (Anm. 16), S. 29–31.

wohlfeilen Tribut zu zollen und im Schutz solcher diskursiven Camouflage tendenziell das genaue Gegenteil ins Werk zu setzen? Ich wage es, jener so schlüssig wirkenden expliziten Reflexion eine implizite entgegenzusetzen, die sie nachhaltig untergräbt und zeigt, daß die Bilder des *Magasin Pittoresque* hier keineswegs bescheiden nebenher gehen, sondern sich in den Vordergrund drängen, um der Schrift eine untergeordnete Stellung zuzuweisen – daß die Bildbetrachtung, die hier zur Debatte steht, keineswegs lediglich einem visuell kondensierten Schriftsubstitut gilt, sondern dezidiert auch Illustrationen, die bildkünstlerischen Eigenwert entfalten und deren Komplexität sich kaum verbal ausbuchstabieren läßt. Ich möchte eine implizite Reflexion auf jenen Seiten herausarbeiten, die das neue illustrierte Journal als einen Schauplatz ausweist, auf dem sich das Wort als Schrift gegenüber dem Konkurrenzdruck zu behaupten hat, den das Bild aufbaut – den das Bild nun aufbauen kann, da es nach Durchsetzung des Holzstichs so selbstverständlich wie verbreitet im Druck zusammen mit dem Letternsatz auftritt.

Diese implizite Autoreflexion des *Magasin Pittoresque* operiert mit einem Set von gerade auch paratextuellen Bedeutungsträgern, das ungewöhnlich erscheinen mag: mit der Seitenpaginierung, mit der zeitweiligen Suspendierung eines Layoutschemas, mit dem durchscheinenden (Bild-)Druck der Rückseite sowie mit intertextuellen Beziehungen. Solche Selbstauskunft, die ich als eine rekonstruieren möchte, die zeitgenössischen Rezipienten ›lesbar‹ gewesen sein dürfte, zeugt bereits für sich genommen davon, daß es wohl kaum angeht, die verbalvisuellen Beziehungen im *Magasin Pittoresque* auf den recht einfachen expliziten Nenner von *Les livres et les images* zu reduzieren. Mit ihr präsentiert sich die schrift-bildliche Kommunikation des Journals merklich komplexer, erweist sich deren visuelles Moment nicht einfach auf Leseschwächen hin kalkuliert – jene implizite Reflexion rechnet vielmehr mit einer beachtlichen Kompetenz der Rezipientenschaft, Gelesenes und Gesehenes gerade *nicht* als tendenziell unabhängig voneinander wahrzunehmen, sondern der bedeutungserzeugenden Interaktion beider zu folgen.

Angesichts der Doppelseite, die unter anderem *Les livres et les images* bietet, dürften zeitgenössische Rezipienten sogleich bemerkt haben, daß es an dieser Stelle wohl kaum darum geht, die Illustration dem Wort unterzuordnen. Auf den ersten Blick nämlich ist zu erkennen, daß hier ausgerechnet mit jenen bescheidenen korsett-kritischen Holzstichen, die sich im Rahmen ihres Artikels inferioren Verbalsurrogaten nähern und so die mäßig bilderfreundliche Perspektive von *Les livres et les images* stützen, die Journalillustration gegenüber dem Wort als Schrift in exzeptioneller Weise an Terrain gewinnt – und zwar im Hinblick auf die Verteilung von Schrift und Bild auf der typographisch gestalteten Seitenfläche. Was sehen wir auf der betreffenden Doppelseite (Fig. 4.1)? Eine linke Seite mit zwei Spalten gedruckten Letternsatzes, sowie

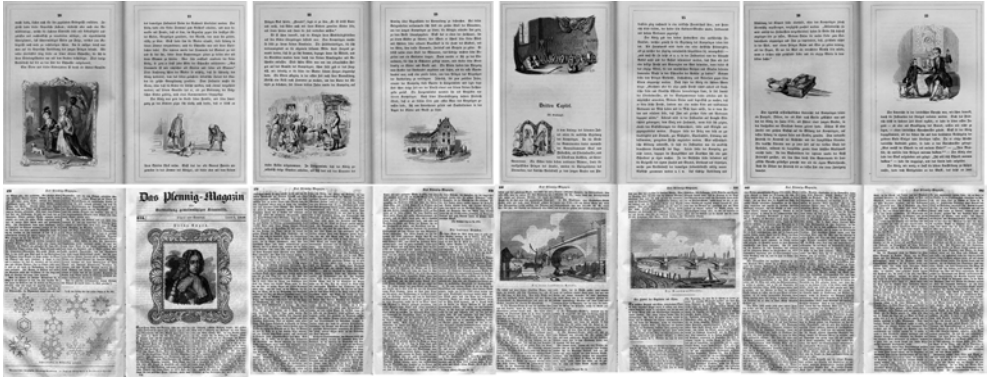


FIGURE 4.3 Franz Kugler und Adolph Menzel: *Geschichte Friedrichs des Grossen*. Leipzig: Weber 1840[–42], S. 20–27 (oben) – gegenüber dem illustrierten Buch läßt das *Pfennig-Magazin* 8 (1840), S. 176–183 (unten) den für illustrierte Journale charakteristischen ›alternierenden Satz‹ erkennen. Exemplare im Besitz des Verfassers

eine rechte, deren linke Spalte ebenfalls ausschließlich Schrift zeigt, während die rechte nicht nur mit Buchstabensatz, sondern außerdem mit jenen beiden Xylographien aufwartet; weiterhin scheint der Druck der jeweiligen Rückseiten deutlich genug durch, um ausmachen zu können, daß auch die vorhergehende sowie die nachfolgende Seite Illustrationen bieten.

Aus heutiger Sicht mag das nicht sonderlich spektakulär anmuten – aus zeitgenössischer Perspektive aber durchaus, denn derart wird ein medienformatspezifisches Layoutschema suspendiert, dem der *Magasin Pittoresque* bis dahin strikt gefolgt war: Während im illustrierten Buch prinzipiell jede (Doppel-)Seite für eine Bebilderung in Frage kommt,³⁰ wechseln im illustrierten Journal grundsätzlich bebilderte und bildfreie Doppelseiten einander ab (Fig. 4.3).

Dieser ›alternierende Satz‹,³¹ prägt bis in die späten 1860er Jahre das Erscheinungsbild illustrierter Journale,³² und auch der *Magasin Pittoresque*

30 Entsprechend begegnet in Franz Kugler/Adolph Menzel: *Geschichte Friedrichs des Grossen*. Leipzig: J. J. Weber 1840[–42], erst mit S. 100f. eine holzstichfreie Doppelseite.

31 ›Alternierender Satz‹ stellt einen terminologischen Vorschlag meinerseits dar; französische Journalforscher bezeichnen das betreffende Phänomen als ›alternance des pages illustrées et non illustrées‹. Vgl. Marie-Laure Aurenche: *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833–1870)*. Paris: Champion 2002, S. 166 und S. 171; vgl. weiterhin Gervais 2007 (Anm. 29), S. 64–66. Im angloamerikanischen Bereich begegnet ›text-opening/image-opening cadence‹. Vgl. Tom Gretton: *The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris*. In: *Art History* 33, H. 4 (2010), S. 680–709, hier S. 688f.

32 Der Effekt ›alternierenden Satzes‹ ergibt sich infolge des Faltens und Aufschneidens von Bögen, bei denen aus drucktechnischen und arbeitsökonomischen Gründen



FIGURE 4.4 Strikte Durchführung des ›alternierenden Satzes‹ im *Magasin Pittoresque* 1 (1833), S. 80–94 (oben und Mitte), sowie anschließend dessen erstmalige Durchbrechung ebd., S. 95–101 (unten). Exemplar im Besitz des Verfassers

hält dieses Layoutschema anfangs penibel-ausnahmslos ein, zwölf Wochen lang über knapp einhundert Seiten hin – bis er es mit den zwei korsettkritischen Holzstichen durchbricht (Fig. 4.4), mit denen sich offensichtlich erstmals im *Magasin Pittoresque* drei illustrierte Doppelseiten aneinanderreihen.

Besagte Doppelseite mit jenen beiden unauffälligen Xylographien stellt also sehr wohl ein ›spektakuläres‹, ein hinsehenswertes Phänomen dar, das zeitgenössischen Rezipientenaugen aufgefallen sein dürfte: als Durchbrechung bis dahin starrer satztechnischer Gepflogenheiten im Hinblick auf die Verteilung von Schrift und Bild.³³ Und weiterhin dürfte solche auffällige Abweichung von schrift-bildlichen Layoutstandards nicht erst aus heutiger, literatur- und buchwissenschaftlich sensibilisierter Perspektive als implizite Stellungnahme

die Vorderseite mit illustriertem und die Rückseite mit bildfreiem Text bedruckt wurde. Ausführlich hierzu Andreas Beck: Friedrich der Große schlägt Napoleon bei Waterloo – die Geschichte *Friedrichs des Grossen* im Epitext des *Pfennig-Magazins*. In: Martin Gerstenbräun-Krug/Nadja Reinhard (Hgg.): *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*. Wien: Böhlau 2018, S. 183–212, hier S. 196–198.

33 Ein vergleichbares Phänomen schildert Gervais 2007 (Anm. 29), S. 35: Angesichts der revolutionären Ereignisse in Paris Ende Juni 1848 bringt *L'Illustration* Anfang Juli einen »numéro exceptionnel« heraus, in dem unter Suspension des alternierenden Satzes »chacune des pages du journal est illustrée«.

zum Verhältnis von Bild und Schrift im vorliegenden Journal wahrgenommen werden: Die in Frage stehende Doppelseite wird ja durch die expliziten Darlegungen in *Les livres et les images* als ein Ort entsprechender Selbstreflexion exponiert.

Diese Selbstreflexion präsentierte sich Zeitgenossen somit als eine widersprüchliche: Während sie sahen, daß das Bild markante Geländegewinne gegenüber der Schrift erzielt, lasen sie von der Unterordnung der Illustration unter die Lektüre. Ist nun der Lesart oder der ›Sichtart‹ zu trauen? Für letztere ›spricht‹, daß die erstmalige Durchbrechung alternierenden Satzes nicht die einzige sichtbare exzeptionelle Besonderheit darstellt, durch die sich die dreizehnte Nummer des *Magasin Pittoresque* auszeichnet. Jenes Novum verbindet sich vielmehr mit einem weiteren: mit der ersten ganzseitigen Illustration des Journals, von der die erste Durchbrechung alternierenden Satzes nicht zu trennen ist, auf die sie hinführt und durch die sie eine signifikante Steigerung erfährt.

Daß die Plazierung der korsettkritischen Xylographien eine Suspendierung alternierenden Satzes bedeutet, wird dadurch kenntlich, daß der Bilddruck der Folgeseite durchscheint. Die dortige Illustration ist mit ihrer indirekten Präsenz auf der vorhergehenden Seite also Teil jener impliziten, ikonophilen Selbstreflexion mittels ungewöhnlichen Layouts – wodurch diese Reflexion von prominenter Position her Unterstützung erfährt, denn die in Frage stehende folgende Seite ist nicht irgendeine, sondern die einhundertste des neuen illustrierten Journals, eine Jubiläumsseite, die auch als solche inszeniert erscheint (Fig. 4.5).

Auf ihr bringt der *Magasin Pittoresque* erstmals einen ganzseitigen Holzstich, der die Schriftspalten vollständig verdrängt,³⁴ und mit ihm zugleich erstmals eine um neunzig Grad gedrehte Xylographie. Vor diesem Hintergrund werden die Geländegewinne der beiden korsettkritischen Holzstiche gegenüber dem Schriftsatz als ein sorgfältig kalkuliertes, bescheidenes Vorspiel kenntlich: als Anbahnung des massiven Eingriffs in die ›Gerechsamkeit‹ der Schrift, den sich jene großflächig-querformatige Illustration dann umgehend erlaubt, indem sie die Lektüretätigkeit der Rezipienten auf ›ihrer‹ Seite auf ein Minimum – Seitenzahl, Kolummentitel, Bildunterschrift und Stechersignatur – reduziert und außerdem das Lesen der gegenüberliegenden rechten Seite spürbar erschwert, da sie ein Drehen der Zeitschrift verlangt, um angemessen betrachtet werden zu können.

34 Obwohl dies offensichtlich nicht notwendig war: Der durchscheinende Druck zeigt, daß noch Raum für einige Schriftzeilen vorhanden gewesen wäre.



(Mort d'Avande,

FIGURE 4.5 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai] 1833), S. 100–101. Exemplar im Besitz des Verfassers

Les cartons les plus renommés sont naturellement ceux de Raphaël, qui est lui-même le plus célèbre des peintres modernes.

Il ne nous est pas possible d'entrer ici dans de longs détails sur ce grand artiste, qu'on a surnommé divin. En donnant plus tard son portrait, nous raconterons sa vie et sa mort prématurée; nous essaierons aussi de caractériser son génie, dont il serait difficile, en France, de se former une juste idée, si l'on ne voulait l'apprécier que d'après celles de ses peintures que le Musée du Louvre possède au nombre de quatorze. Aujourd'hui, il nous suffira de faire observer que, dans notre temps, où toutes les réputations qui avaient été consacrées par les siècles, semblent avoir été violemment renversées de leurs bases pour être soumises à de nouveaux jugemens, la réputation de Raphaël, presque seule, n'a été atteinte par aucune réaction: elle est demeurée de bien haut élevée au-dessus de l'arène où les partis ont livré aux débats de la critique les principes de l'art aussi bien que ceux de la politique et de la religion; tous l'ont respectée, comme si, de quelque côté qu'on eût tenté de l'atteindre, on eût aussitôt reconnu qu'elle était inexpugnable.

L'Italie possède encore presque toutes les peintures les plus précieuses de Raphaël; mais l'Angleterre, jalouse sans doute de montrer que ses préoccupations industrielles et commerciales ne prouvent rien contre son amour pour l'art, s'est peu à peu enrichie d'un nombre considérable d'œuvres des grands maîtres, et, parmi ces œuvres, on remarque au premier rang huit d'entre les célèbres cartons, dont l'un a fourni le sujet de la belle gravure de Jackson, que nous donnons dans notre livraison de ce jour.

L'histoire de ces cartons nous paraît digne d'être racontée.

Ce fut d'après les ordres, ou, si l'on veut, d'après les conseils du pape Léon X, que Raphaël, au milieu de sa gloire et peu d'années avant sa mort, composa ces dessins. Quand ils furent achevés, on les envoya à Bruxelles pour y être exécutés en tapisserie, sous la direction de Bernard Van Orley, et moyennant un prix convenu de 70,000 couronnes (plus de 400,000 fr.). Il semblera étrange que, lorsqu'on eut terminé les tapisseries, les cartons n'aient pas été rendus à Rome; mais déjà, à cette époque, Raphaël et Léon X n'existaient plus, et le nouveau pape, Adrien VI, n'avait pas hérité du génie et de l'amour de gloire qui ont immortalisé le pontificat de son prédécesseur. Les cartons restèrent donc à Bruxelles. Par une indifférence inexplicable, les hommes de goût qui avaient présidé et pris part à l'exécution des tapisseries, tels que Van Orley et Michel Coxis, tous deux élèves de Raphaël, ne songèrent à la conservation de ces originaux, dont la mort de Raphaël rendait la valeur encore plus inestimable; long-temps ils furent confondus dans le mobilier de la manufacture; on assure même que quelques uns furent exposés aux injures de l'air, au-dessus de la porte d'entrée, comme pour indiquer la destination de l'édifice.

Dans la suite, Rubens eut honte de l'abandon où il les trouva; Charles I^{er}, à sa recommandation, en sauva plusieurs de la destruction qui les menaçait, et les fit transporter à Londres. Bientôt la révolution d'Angleterre éclata; le musée royal fut vendu et dispersé; les cartons, qui n'étaient alors que très peu appréciés par les amateurs anglais, allaient être mis à l'encan pêle-mêle à vil prix; on les estimait 500 livres sterling (7,650 fr.), mais Cromwell montra plus de goût que ses contemporains, et les fit acheter pour les conserver à la nation.

Le Protecteur mort, Charles II les envoya à Mortlake, pour qu'ils y fussent copiés en tapisseries par un artiste nommé Cleen, directeur de la manufacture que Jacques I^{er}

avait établie dans cette ville. Là, comme à Bruxelles, ils demeurèrent enfouis pendant de longues années; on les y avait complètement oubliés. Ils étaient entassés, sans la moindre précaution, dans une salle obscure, et fort endommagés, lorsque, d'après les ordres du roi Guillaume, on alla les chercher pour les transporter de nouveau à Londres, où ils furent restaurés par le peintre William Cooke, et inaugurés dans la galerie de *Hampton-Court*, construite exprès pour les recevoir. Les Anglais espèrent aujourd'hui les voir exposer bientôt au public, dans la *Galerie nationale*.

Dans l'origine, les cartons étaient au nombre de vingt-cinq; en voici la liste:

- 1^o Prédication de saint Paul aux Athéniens;
- 2^o Mort d'Ananie;
- 3^o Elymas, le Magicien, frappé d'aveuglement;
- 4^o Le Christ donnant les clefs à saint Pierre;
- 5^o Le Sacrifice de Lystra;
- 6^o Les Apôtres guérissant dans le Temple;
- 7^o La Pêche miraculeuse;
- 8^o La Conversion de saint Paul;
- 9^o La Nativité;
- 10^o L'Adoration des Mages;
- 11^o Le Christ soupant chez Emmaüs;
- 12^o, 13^o, 14^o Le Massacre des Innocens;
- 15^o La Présentation dans le Temple;
- 16^o Descente de Jésus-Christ dans les Limbes;
- 17^o La Résurrection;
- 18^o L'Ascension;
- 19^o *Noli me tangere*;
- 20^o Descente du Saint-Esprit;
- 21^o Lapidation de saint Etienne;
- 22^o Le Tremblement de terre;
- 23^o, 24^o Groupes d'enfans;
- 25^o La Justice.

Ce sont les sept premiers sujets que représentent les cartons de la galerie de *Hampton-Court*. Deux autres sont, dit-on, en la possession du roi de Sardaigne; et un dixième, faisant partie de l'œuvre du massacre des Innocens, appartient à un Anglais, sir P. Hoare, écuyer. Tous les autres dessins originaux, sauf quelques rares fragmens, sont perdus; on les trouve seulement reproduits en entier dans les tapisseries de Rome.

Il est bien peu de personnes, en France, qui aient vu ou qui puissent espérer de voir jamais les cartons que Londres possède: il aura été réservé au *Magasin Pittoresque*, malgré la difficulté de l'entreprise, d'en répandre dans notre pays des milliers d'exemplaires, et de faciliter ainsi l'étude de la pureté et de la simplicité admirables du génie qui a inspiré toutes les grandes compositions de Raphaël.

Une analyse des beautés de la *Mort d'Ananie* ne nous est pas permise dans cet article, qui dépasse déjà les limites ordinaires; nous sommes obligés de nous borner à transcrire le texte des Ecritures qui explique le dessin.

RÉCIT DE LA MORT D'ANANIE ET DE SAPHIRE, EXTRAIT DES ACTES DES APÔTRES.

« Toute la multitude de ceux qui croyaient n'avait qu'un cœur et qu'une âme; et nul ne considérait ce qu'il possédait comme étant à lui en particulier, mais toutes choses étaient communes entre eux.

« Les apôtres rendaient témoignage avec une grande force à la résurrection de notre seigneur Jésus-Christ; et la grâce était grande dans tous les fidèles; car il n'y avait aucun pauvre parmi eux, parce que tous ceux qui possédaient des fonds de terre ou de maisons, les vendaient, et en apportaient le prix, qu'ils mettaient aux pieds des apôtres; et on les distribuait ensuite à chacun suivant ses besoins.

Bildimport aus England – warum darf Paulus nicht im *Magasin Pittoresque* predigen?

Dies läßt nun doch an der Belastbarkeit der ikonokritischen expliziten Ausführungen in *Les livres et les images* zweifeln und eine gegenläufige implizite illustrationspraktische Selbstreflexion vermuten. Für die Plausibilität dieser Sicht liefern Sujet und Herkunft jener groß- und querformatigen Illustration weitere Anhaltspunkte. Sie bietet die Reproduktion eines der sogenannten ›Raffael-Kartons‹,³⁵ einer der Vorlagen, die »Raphaël, au milieu de sa gloire, et peu d'années avant sa mort«,³⁶ für Wandteppiche zum Schmuck der Sixtinischen Kapelle anfertigte. Zu sehen ist »[la] Mort d'Ananie«, in Holz gestochen, wie in der rechten unteren Ecke zu lesen, von »J. JACKSON«. ³⁷ Spätestens angesichts dieser Signatur³⁸ dürften geübte Leser-Betrachter des *Magasin Pittoresque* gewußt haben, daß ihnen ein Illustrationsimport aus dem *Penny Magazine* vorliegt: Der Signatur des Xylographen Jackson waren sie schon mehrfach begegnet,³⁹ und da sie mit dem englischen Vorbild des französischen illustrierten Journals wahrscheinlich vertraut waren,⁴⁰ dürften sie sich

35 Vgl. zu ihnen etwa Luca Mela: *Raffael malt die Kartons zu den Wandteppichen. Eine kunsthistorische Erinnerung*. [Leussow]: Bonobo Verlag 2015.

36 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 101.

37 Ebd., S. 100.

38 Zeichner- und Stechersignaturen sind ernstzunehmender Lesestoff. Dies zeigen Illustrationsübernahmen unter sorgfältiger Entfernung derartiger Namenszüge, die belegen, daß man produktionsseitig mit der Suche nach entsprechenden Hinweisen rechnete. Vgl. etwa *Pfennig-Magazin* 1, Nr. 2 (11. Mai 1833), S. 9, gegenüber *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 1 ([9. Februar 1833]), S. 5; oder *Pfennig-Magazin* N. F. 1, Nr. 8 (25. Februar 1843), S. 57, gegenüber J[ohan] K[arl] A[ugust] Musäus: *Volksmärchen der Deutschen. Prachtausgabe in einem Bande. Herausgegeben von Julius Ludwig Klee. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von R[udolf] Jordan in Düsseldorf. G[eorg] Osterwald in Hannover. L[udwig] Richter in Dresden. A[dolph] Schrödter in Düsseldorf*. Leipzig: Mayer und Wigand 1842[f.], S. 195.

39 Vgl. *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 4 ([2. März 1833]), S. 28; Nr. 5 ([9. März 1833]), 37; Nr. 9 ([6. April 1833]), S. 65; Nr. 10 ([13. April 1833]), S. 73; Nr. 11 ([20. April 1833]), S. 88.

40 Immerhin ist der dem *Magasin Pittoresque* eingeschriebene bzw. eingebildete konzeptionelle Leser-Betrachter auch einer des *Penny Magazine*: Die allererste Seite des *Magasin Pittoresque* (Nr. 1 ([9. Februar 1833]), S. 1) orientiert sich augenscheinlich am Layout der Eröffnungsseite des *Penny Magazine* (Nr. 1 (31. März 1832), S. 1); mit dessen Kenntnis rechnete das französische Journal also bei seiner Leser-Betrachterschaft. Von der Rezeption des *Penny Magazine* in Frankreich zeugt weiterhin etwa der Katalog eines Pariser Buchhändlers, der 1841 antiquarisch »The penny magazine [...] (the years 1832 to 1836, 1838, and 1839)« anbot; *Catalogue d'un choix de livres très bien conditionnés, la plupart français et anglais, provenant de la bibliothèque de M****. Paris: Silvestre 1841, S. 4.

an die frühere Präsentation der betreffenden Holzstiche im *Penny Magazine*⁴¹ erinnert haben. So auch beim *Tod des Ananias*, zumal der Leserblick bei dieser Xylographie nachdrücklich, unter Nennung Jacksons, in Richtung England gelenkt erscheint;⁴² außerdem wurde die Reproduktion des Raffael-Kartons nicht allein, sondern zusammen mit jenen Korsettschädigungsbildern aus dem Februar-Supplement des *Penny Magazine* von 1833 entlehnt⁴³ – der *Tod des Ananias* verweist derart nicht nur durch seine Stechersignatur, sondern zudem als Teil einer Charge importierter Holzstiche auf seinen Herkunftsort.

Bereits zeitgenössisch spielt also der *Tod des Ananias* im *Magasin Pittoresque* sicht- und lesbar vor der Folie seiner Erstpublikation im *Penny Magazine*. Vor deren Hintergrund will er wahrgenommen werden – und wenn wir dem nachkommen und die französische mit der britischen Präsentation dieses Raffael-Kartons vergleichen, stoßen wir auf einen markanten Unterschied: Im *Magasin Pittoresque* nimmt der *Tod des Ananias* eine privilegierte Position ein, hier eröffnet er die Serie der Raffael-Kartons als deren »N° 1«⁴⁴ – während das *Penny Magazine* ihn vordem lediglich als »No. 3« geführt hatte.⁴⁵ Weswegen solche Umgewichtung im *Magasin Pittoresque*? Diese Frage stellt sich um so mehr, als die Bevorzugung des *Tods des Ananias* eine Abweichung nicht nur gegenüber dem *Penny Magazine*, sondern außerdem von der ursprünglichen Reihenfolge der Kartons bedeutet: ihr zufolge steht der *Tod des Ananias* »nur« an zweiter Stelle, Platz eins belegt hier die Predigt des Apostels Paulus auf dem Areopag in Athen (Fig. 4.6).⁴⁶

41 Vgl. *Penny Magazine* 1, Nr. 35 (20. Oktober 1832), S. 284; Nr. 29 (15. September 1832), S. 237; Nr. 46 (22. Dezember 1832), S. 369; Nr. 39 (10. November 1832), S. 313; Nr. 10 (Monthly Supplement, 31. Mai 1832), S. 88.

42 »[L]’Angleterre«, heißt es, »jalouse sans doute de montrer que ses préoccupations industrielles et commerciales ne prouvent rien contre son amour pour l’art, s’est peu-à-peu enrichie d’un nombre considérable d’œuvres des grands maîtres, et, parmi ces œuvres, on remarque au premier rang huit d’entre les célèbres cartons, dont l’un a fourni le sujet de la belle gravure de Jackson, que nous donnons dans notre livraison de ce jour.« *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 101.

43 Vgl. *Penny Magazine* 2, Nr. 58 (Monthly Supplement, 28. Februar 1833), S. 76 (»THE DEATH OF ANANIAS«) und S. 80 (»the Effects of Stays«).

44 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 99.

45 *Penny Magazine* 2, Nr. 58 (Monthly Supplement, 28. Februar 1833), S. 75.

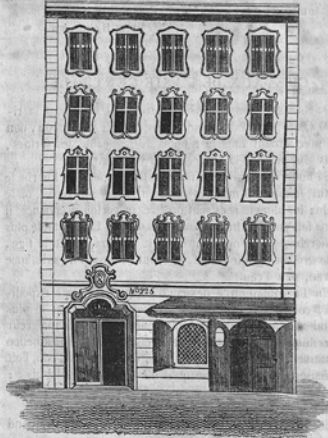
46 »Dans l’origine, les cartons étaient au nombre de vingt-cinq; en voici la liste : 1° Prédication de saint Paul aux Athéniens; 2° Mort d’Ananie«; *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 101. Vgl. *Penny Magazine* 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 349.

par la course ou le travail, une des veines de son col s'ouvre naturellement.

La réputation des chevaux qui avoisinent l'Oxus était déjà faite dès le temps d'Alexandre. — Les traditions semblent démontrer qu'il y a eu un mélange de cette race avec celle d'Arabie.

MAISON DE MOZART A SALTZBOURG.

Nous avons donné (tome I^{er}, p. 528, 1835) une rapide esquisse de la vie de Mozart. Nous mettons aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs la maison à Saltzbourg où cet artiste célèbre naquit, au second étage, le 27 février 1756. Dès l'âge de trois ans il annonçait des dispositions extraordinaires pour la musique et s'essayait déjà à toucher du piano. A quatre ans, son père lui enseigna quelques menues qu'il apprenait en une demi-heure. Enfin à cinq ans il composa quelques petits morceaux. A quatorze ans il exécutait, à Naples, au *Conservatorio della Pieta*, une composition des plus difficiles. La dextérité de sa main gauche et sa brillante exécution firent soupçonner à une partie superstitieuse de son auditoire que son merveilleux talent tenait à la vertu magique d'une bague qu'il portait. Il l'ôta aussitôt de son doigt, continua à jouer avec la même perfection, et excita une admiration universelle. A sa mort, de six enfants qu'il avait eus, quatre fils et deux filles, il ne laissa que deux fils, dont le plus jeune n'avait alors que quatre ans. Celui-ci fut le seul de ses enfants dont l'oreille ressemblât à celle de Mozart, qui, comme on peut voir par la gravure que nous publions, était d'une construction particulière.



(Maison de Saltzbourg où est né Mozart.)

Nous empruntons les anecdotes suivantes, assez peu connues, à une biographie de Mozart publiée à Leipsick par Georges-Nicolas de Nissen, en 1828.

Mozart, étant à Vienne, à l'âge de six ans, se trouvait un jour dans les appartemens de Marie-Thérèse avec deux princesses filles de cette impératrice. Peu habitué au parquet ciré, il glissa et tomba. L'une des archiduchesses ne fit pas seulement attention à sa chute; l'autre, au contraire (c'était Marie-Antoinette, depuis reine de France), s'empressa de le relever et de lui donner des soins. « Vous êtes bonne, lui

dit Mozart; je veux vous épouser. » Marie-Thérèse lui demanda ce qui lui avait inspiré cette résolution : « La reconnaissance, répondit Mozart; elle a été bienveillante pour moi, quand sa sœur ne s'est pas même inquiétée de mon mal. »



(Oreille de Mozart.)

Un soir, Mozart songeait aux moyens d'acquitter quelques dettes; un de ses amis entre chez lui, et le prie de lui composer un morceau pour l'aider à payer les siennes. Mozart se met sur-le-champ au piano, et, sans plus songer à lui-même, commence par le morceau destiné à son ami, qui, grâce à lui, se trouva ainsi tiré d'embarras.

Mozart se plaisait à redire qu'il avait composé son *Don Juan* pour deux de ses amis et lui, à Prague, dans une maison qui appartenait à Dussek. On assure que l'ouverture ne fut réellement faite que la veille de la représentation. Il travailla une partie de la nuit, buvant du punch et prêtant l'oreille aux récits de sa femme, qui lui conta jusqu'à quatre heures du matin de vieilles légendes bohémiennes, dont l'originalité avait pour lui le plus grand charme.

LES CARTONS DE RAPHAËL.

SAINT PAUL PRÉCHANT A ATHÈNES.

Cette gravure fait suite à celles de notre premier volume, qui représentent *la Mort d'Ananie*, *le Sacrifice de Lystra*, et *la Pêche miraculeuse*; nous ne croyons pas pouvoir donner une plus juste idée de cette composition de Raphaël qu'en rapportant le jugement émis par M. Quatremère de Quincy, dans la Vie qu'il a écrite de ce grand artiste.

« Le sujet de saint Paul prêchant, soit à Ephèse, soit dans Athènes, a occupé plus d'une fois Raphaël. Il en existe plusieurs dessins qu'on doit regarder comme les préudes de la grande et belle composition du carton d'Hampton-Court, dans laquelle on croit reconnaître tout ce qui peut porter à en attribuer l'exécution au seul pinceau du maître. Ici brille en effet ce caractère de sagesse et d'ampleur, de simplicité et de richesse, de grandeur et d'élegance, qui fut le propre de son dessin. Le trait qu'il fit à la plume, de cette prescription de saint Paul, trait gravé par Marc Antoine, a servi de thème au carton.

« Toujours ingénieux dans le choix du local où il place toutes ses scènes, Raphaël a donné à celle-ci, pour accompagnement, un espace environné de beaux édifices; et son premier plan, formé des marches d'un temple sur lesquelles s'élève l'apôtre, lui fait une sorte d'estrade ou de tribune, au-

tour de laquelle est venu se ranger en cercle l'auditoire dont les masses se trouvent balancées avec une rare habileté, par la variété introduite dans les groupes de figures, les unes debout, les autres assises. Cette disposition qui isole l'orateur sacré, en le plaçant sur le devant du tableau, donne à toute sa personne une grandeur de proportion relative, qui semble ajouter l'effet d'une nouvelle supériorité à celui de l'action imposante par laquelle il domine ses auditeurs.

» Il n'y a point de composition qui ne doive tendre à produire pour les yeux d'agréables rapports entre les parties et le tout, en subordonnant les groupes et leur liaison à l'harmonie, ou à ce qu'on appelle le pittoresque. Ce bel accord, qui charme les sens, et que Raphaël a possédé au-dessus de tous les peintres, n'est pourtant, dans ses ouvrages, au jugement d'une critique plus élevée, qu'un mérite secondaire. Il y a chez lui un ordre de combinaisons plus savantes; car



(Saint Paul prêchant à Athènes, carton de Raphaël.)

non seulement dans ses tableaux on peut se rendre raison des mouvemens et de l'action de chaque personnage, mais on peut y demander compte à chacun de ce qu'il sent et de ce qu'il pense; et il est vrai de dire que les idées aussi et les affections s'y composent. s'y contrastent et s'y groupent comme les corps.

» On distingue dans le cercle des auditeurs de saint Paul cinq groupes, si l'on peut parler ainsi, d'affections opposées

entre elles, dont l'expression alternative indique toutes les sortes de dispositions des esprits.

» Derrière l'apôtre se trouvent réunis trois personnages, dont le maintien et les physionomies ne décèlent qu'une admiration froide. Le second groupe d'hommes, assis près de l'orateur, indique par l'agitation qui se manifeste parmi eux qu'il y a un combat entre leurs opinions. Vient ensuite un groupe en tête duquel est un personnage debout, dont l'atti-

Die Reproduktion dieses Kartons war im *Penny Magazine* bereits im Januar 1833 erschienen⁴⁷ – ihr Klischee hätte also wohl rechtzeitig zur Verfügung gestanden, um Anfang Mai 1833 im *Magasin Pittoresque* den Reigen der Raffael-Kartons mit dem eigentlich ersten Karton beginnen zu lassen.⁴⁸

Dies wäre auch dahingehend stimmig gewesen, als die Darstellung von Paulus' Predigt an die Athener vorzüglich zur wenig bilderfreundlichen Perspektive von *Les livres et les images* gepaßt hätte: Paulus hatte, da er im Vorbeigehen die Götterbilder der Athener betrachtete, einen Altar gefunden, auf dem *geschrieben* stand: »Dem unbekanntem Gott« – den er dann in seiner Predigt verkündigte (Apg 17,23). Durch diesen biblischen Subtext eignet der Szene, die der ursprünglich erste Raffael-Karton zeigt, eine Spannung von Bild und Schrift. Auf welche Seite sich Paulus schlägt, ist klar: »nous ne devons pas croire que la divinité soit semblable à de l'or, à de l'argent, ou à de la pierre, dont l'art & l'industrie des hommes a fait des figures« (Apg 17,29)⁴⁹ – im (Predigt-)Wort entscheidet sich der Apostel gegen das (Götzen-)Bild, er warnt davor, diesem zu großen Wert beizumessen. Die Übernahme von »PAUL PREACHING AT ATHENS«,⁵⁰ um mit diesem Holzstich auf der einhundertsten Seite des *Magasin Pittoresque* die Serie der Raffael-Kartons zu eröffnen, hätte somit das Bild gezwungen, seine gegenüber der Schrift erzielten Geländegewinne zu widerrufen: sowohl den, den es unter Durchbrechung alternierenden Satzes gerade auch mit dem (Götzen-)Bild der mediceischen Venus erzielt hatte; als auch den auf der weitestgehend bildbesetzten hundertsten Jubiläumsseite. Der durch »l'art & l'industrie des hommes« in Holz gestochene predigende Paulus hätte als Darstellung verbaler Negation des Bilds sich selbst widerrufen, und entsprechend wäre auch der zweispaltige Schriftsatz bei Reproduktion dieses Kartons nicht vollständig von der Seite verdrängt worden. Derart hätte der bis dahin raumgreifendste und zugleich erste um neunzig Grad gedrehte Holzstich des *Magasin Pittoresque*, seiner typoklastischen Tendenz zum Trotz, in Übereinstimmung mit *Les livres et les images* ein Instrument der Unterordnung des Bilds unter das Wort abgegeben.

47 Vgl. *Penny Magazine* 2, Nr. 51 (19. Januar 1833), S. 17.

48 Der *Magasin Pittoresque* brachte ihn erst in Band 3, Nr. 50, (12. Dezember 1835), S. 393.

49 *Le Nouveau Testament de Notre Seigneur Jesus Christ, traduit en François selon l'edition Vulgate, avec les differences du Grec*. Mons: Migeait 1668, 493.

50 *Penny Magazine* 2, Nr. 51 (19. Januar 1833), S. 17.

Und sie bewegt sich doch.

Das *Penny Magazine* erschüttert das katholische Weltbild

Dies geschieht im *Magasin Pittoresque* aber eben *nicht*, ein weiteres Indiz dafür, daß es dem Journal mit der vorhergehenden Formulierung einer ikonokritischen Position nicht allzuernst gewesen sein könnte. Den Grund für die Bevorzugung des *Tods des Ananias* indes, sowohl gegenüber dem *Penny Magazine* als auch gegenüber der ursprünglichen Reihung der Raffael-Kartons, haben wir noch immer nicht ausgemacht, und dies wird auch noch ein wenig dauern. Nehmen wir den nächsten markanten Unterschied in den Blick, den die Präsentation des *Tods des Ananias* im *Magasin Pittoresque* gegenüber der im *Penny Magazine* aufweist: Der französische Begleittext hat mit dem des *Penny Magazine* wenig bis nichts gemein; soweit er keine Neuerung darstellt, handelt es sich bei ihm um eine leicht gekürzte Übertragung von Passagen, die im britischen Journal nicht den *Tod des Ananias*, nicht die dritte, sondern die erste Reproduktion eines Raffael-Kartons begleiten.⁵¹

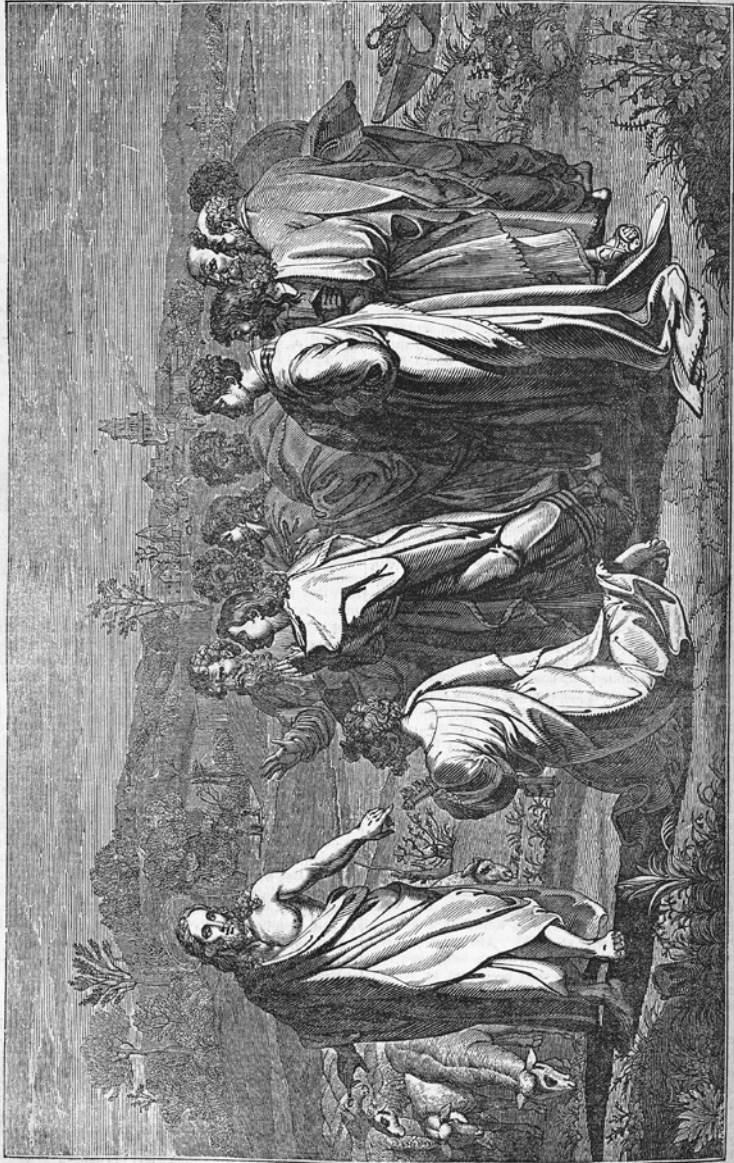
Mit deren Darbietung (Fig. 4.7)⁵² hat der *Tod des Ananias* im *Magasin Pittoresque* nicht nur Teile des Begleittexts gemein, sondern auch Momente des Mit-, Neben- und Gegeneinanders von Bild und Schrift: Das *Penny Magazine* bietet mit der ersten Reproduktion eines Raffael-Kartons ebenfalls, wie später der *Magasin Pittoresque*, erstmals eine ganzseitige und um neunzig Grad gedrehte Illustration, und mit dieser zugleich, eine weitere Vorwegnahme der französischen Nachahmung, erstmals eine zugunsten des Bilds fast vollständig schriftbereinigte Seite. Damit nicht genug: Auch im *Penny Magazine* ist die erste Reproduktion eines Raffael-Kartons (anders als die des *Tods des Ananias* dort⁵³) Teil einer Serie von illustrierten Doppelseiten, die den alternierenden Satz durchbricht, und auch hier gehen der anspruchsvollen xylographischen Wiedergabe des Kartons, die eine linke Seite besetzt, bescheidene Illustrationen, technische Zeichnungen auf der rechten Seite der vorhergehenden Doppelseite voraus, deren linke gleichfalls nur Schriftsatz zeigt (Fig. 4.8).⁵⁴

51 Vgl. *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 99–101, gegenüber *Penny Magazine* 1, Nr. 43, (1. Dezember 1832), S. 349.

52 Ebd., S. 348.

53 Vgl. *Penny Magazine* 2, Nr. 58 (Monthly Supplement, 28. Februar 1833), S. 73–80.

54 Vgl. *Penny Magazine* 1, Nr. 42 (Monthly Supplement, 30. November 1832) und Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 344–349.



[Christ delivering the Keys to St. Peter.]

FIGURE 4.7 *Penny Magazine* 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 348–349. Exemplar im Besitz des Verfassers

1632.]

THE PENNY MAGAZINE.

349

THE CARTOONS.—No. 1.

IN the Cartoons of Raffaele England may congratulate herself on being in possession of the noblest works of art which have ever been produced by human genius. The history of these designs, subsequently to their completion, as well as that of the tapestries which have been copied from them, is extraordinary. Estimated originally as the most splendid ornaments of regal and pontifical state, they have since been exposed to all the vicissitudes of fortune;—seized as the spoils of war, dispersed in revolutions, disfigured by ignorance, and mutilated by avarice. Happily, the seven compositions at Hampton Court*, if compared with others of the series, still to be seen in tapestry, must rank among the finest of the number, and they are in good preservation. Two or three others are said to be extant. The rest of the set, originally twenty-five, it is to be feared, have perished.

It was within a few years of his death, and during the meridian of his powers, that Raffaele was engaged by Leo X. to design this series of subjects, taken from the Life of our Saviour and the Acts of the Apostles. When finished, the Cartoons were sent to Brussels to be woven in tapestry, under the superintendence of Bernard Van Orlay, at a cost of 70,000 crowns. It seems surprising that when the tapestries were completed the Cartoons were not reclaimed and brought back to Rome: the circumstance, however, explains itself by referring to the events of the period. Both Raffaele and his munificent patron, Leo, had died in the interval; and the succeeding pontiff, Adrian VI., a man of narrow capacity and destitute of taste, bestowed not a thought on those arts which had distinguished the reign, and were destined to immortalize the memory of his illustrious predecessor. It is more inexplicable, that among the persons who superintended the execution of the tapestries, there were not some who were capable of appreciating the excellence and value of the originals, more especially as Van Orlay and Michael Coxis, both engaged in those works, had been pupils of Raffaele. From whatever cause, the Cartoons were thrown by as things of no value, and left to moulder and decay among the lumber of the manufactory: it has been said that they were even exhibited occasionally in the front of the house as signs, indicating the vocation carried on within. From this state of degradation they were redeemed by Charles I., at the recommendation of Rubens, and brought to England. The obligation due to this monarch, to whose taste we owe the acquisition of the Cartoons, is to be extended to Cromwell, by whose discernment they were secured to the country during the sale and dispersion of the royal collection. They were purchased at the immediate command of the Protector, whose sagacity seems in this, as in most other instances, to have outgone that of his contemporaries, on whom the showy ostentation of Andrea da Mantegna appears to have made a stronger impression than the chaste and intellectual grandeur of Raffaele. The triumphs of Julius Caesar, painted by the former, were valued at £2000; the Cartoons of the latter at £300. After this period these works were again consigned for a long time to obscurity and neglect. They had been sent by King Charles II. to Mortlake to be copied in tapestry by an artist named Cleen, who superintended a manufactory of arras at that place, originally established by James I. Here they met with no better treatment than they had formerly encountered at Brussels; for it was found, when they were afterwards opened and inspected by the command of King William, that they had been so carelessly packed as to have sustained considerable injury. By

* The Cartoons are shown, with the other pictures, to visitors, upon payment of a fee to the person who goes round the apartment. We hope, when the new National Gallery is finished, that they will be removed to London, so that the public may be delighted and improved by their contemplation without the exaction of sixpences and shillings.

this last-mentioned monarch they were consigned to the care of William Cooke, an artist of considerable talent, by whom they were repaired, and happily restored to their original appearance. The gallery at Hampton Court was built by King William for their reception.

The following is a list of the subjects, and the original number of the Cartoons executed by Raffaele:—

1. Paul preaching at Athens.
2. The Death of Ananias.
3. Elymas the Sorcerer struck with blindness.
4. Christ delivering the Keys to St. Peter.
5. The Sacrifice at Lystra.
6. The Apostles healing in the Temple.
7. The miraculous Draught of Fishes.
8. The Conversion of St. Paul.
9. The Nativity
10. The Adoration of the Magi.
11. Christ supping at Emmaus.
- 12, 13, 14. The Slaughter of the Innocents.
15. The Presentation in the Temple.
16. The Descent of Jesus Christ into Limbus.
17. The Resurrection.
18. The Ascension.
19. Noli me tangere.
20. The Descent of the Holy Ghost.
21. The Stoning of St. Stephen.
22. The Earthquake.
- 23, 24. Children at Play, catching Birds, &c.
25. Justice.

The first seven above enumerated are those at Hampton Court. Two others are said to be in the possession of the King of Sardinia; and a third, one of the compartments of the Slaughter of the Innocents, is in this country, having been accidentally discovered, and purchased by P. Hoare, Esq. The rest, with the exception of a few dismembered fragments, are all lost: the designs, however, are still visible in the tapestries at Rome.

Such is the history of those noble productions. But notwithstanding the neglect and partial destruction to which they were so barbarously consigned, their reputation was in the mean time promulgated and established through the medium of the tapestries. Nor can there be a stronger proof than this of their deep and intrinsic excellence, which could make itself felt and understood through a mode of copying so coarse and inefficient; although we must admit that, considered not as transcripts of fine art, but merely in the light of splendid furniture, nothing can be more magnificent than those stately hangings of arras. The two sets first manufactured were intended by Leo X., the one for the apartments of the papal palace, the other as a present to Henry VIII. of England. These works were destined to encounter a greater variety of adventures than even the original Cartoons. The first account we have of their appearance was during the pontificate of Paul IV., by whose order they were suspended on high festivals in one of the vestibules of the basilica of St. Peter. It is said that they excited delight and astonishment not only among the learned in art, but that they were viewed by the populace with enthusiastic and unsated avidity. In the sack of Rome, in 1526, they were carried away, but were restored during the reign of Julius III. by the Duc de Montmorenci. Again, in 1798, they made part of the French spoiliations, and were actually sold to a Jew at Leghorn, who burnt one of them for the purpose of extracting the precious metal contained in the threads. As it was found, however, to furnish very little, the proprietor judged it better to allow the others to retain their original shape, and they were soon afterwards re-purchased from him by the agents of Pius VII., and reinstated in the galleries of the Vatican.

The second set of tapestries, intended by Leo X. as a present to Henry VIII. of England, were accordingly transmitted to that monarch, although it is affirmed by some authorities that he obtained them by purchase from the state of Venice. On their arrival in England, they

the extreme. The outer sides of the acute cone by which you have to climb are nothing but a deep accumulation of cinders, ashes, and other yielding volcanic matter, into which your legs sink, and where you lose at least one out of every three steps you take. Even hardy and active men have been known to throw themselves down on the sides of the cone in a complete state of exhaustion, long before they could reach the top. But the summit once gained, fatigue is repaid by prospects of beauty that are scarcely rivalled upon earth.

Naples and all the towns and villages we have mentioned lie at your feet; before you flows the magnificent Neapolitan bay studded with islands; and inland stretches the luxurious plain of Campagna Felice, with cities and towns, and with villas and hamlets almost too numerous to count, while the sweeping chain of the Apennines forms the extreme back-ground to the picture.

We have noticed the views first, as they are of greater interest than the interior of the crater. This is nothing, in ordinary times, but a great funnel-shaped hollow, round the edges of which you can walk in perfect safety, and look down the curious depth. Some have even descended into it. The person who writes this short account did so in the summer of 1816, when the mountain had been inactive for some years, emitting only, from time to time, a little smoke. Provided with ropes, which the ciceroni or guides held at the edge of the hollow, he and a friend went down the shelving side for about one hundred and fifty feet, when they landed on a circular flat that sounded hollow beneath their feet, but presented nothing very remarkable, except a number of fumaroll or little holes through which smoke ascended. The interior of the crater was coated with lapilla and sulphur, and in colour a yellowish white. The fumes of the sulphur, and the pungent smoke from the little holes at the bottom of the crater, compelled a very speedy retreat, which was made with some difficulty, and without any great addition to their knowledge of volcanos. It must be observed, that this principal crater, on the summit of the mountain, is always considerably altered in its form and features when the eruption proceeds from it; and, moreover, that it is by no means the *solo vent* the subterranean fire of Vesuvius finds. On the contrary, the fire and lava often issue from the sides of the mountain far below, while the superior funnel only emits smoke. In the winter of 1820, a mouth was formed at the foot of the superior cone, and nearly on a level with the hermitage of San Salvatore. To use a homely comparison, this vent was not unlike the mouth of a baker's oven; but a considerable stream of lava, which, when in a state of perfect fusion, resembles molten iron, issued from it, and flowed down a chasm in the direction of the Torre del Greco, the place we have described as having so often suffered from eruptions. A singular and deliberate suicide was committed here. An unhappy Frenchman walked up the mountain one night, and threw himself in at the source of this terrific stream. The men who conducted him said afterwards, that they had observed he had a quantity of gunpowder about his person! He scarcely could have needed its agency, for the intense fire must have consumed him, skin, flesh, and bones, in a very few seconds. But though the eruptions of Mount Vesuvius do not always proceed from the grand crater, it must also be said that those that do are by far the most sublime in their effects, and that nothing can well be imagined more picturesque and striking than to see by night the summit of that lofty cone crowned by fire, as it frequently is, for many successive weeks. The finest view, under those circumstances, is from the bay, over the waters of which it often happens that the moon throws a broad path of silvery light in one direction, and the volcano the blood-red reflection of its flames in another.

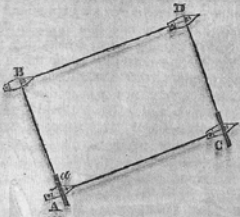
ON MOTION.

If we were to ask any one of our readers, who has not studied the subject, the following question, How do you know whether you are at rest or in motion? he would probably imagine that we took him for a simpleton. We should appease his indignation, by desiring him to remember, that there was a time when this inquiry was judged so important, that the ruling powers of the Catholic Church thought it not beneath them to employ a little force to make their subjects think rightly, that is, with them, in this respect. This happened in the well-known case of Galileo. As governments have for some time declined to interfere in the matter, we may be excused for endeavouring to put together a few notions on this question.

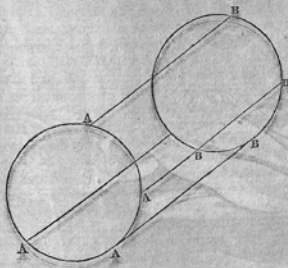
We would first inquire, What are the tests of motion? When we walk, we feel sensible of the exertion which is necessary to continue that exercise; when we ride, the jolting of the horse or carriage reminds us of the fact, because we have never experienced the same on former occasions, except when the horse or carriage was moving forwards. We also see a change of position and magnitude in surrounding objects. But neither of these is the criterion which it is supposed to be; for a man might be walking, without really quitting the spot on which he began to do so; as, for example, when he is in a ship, and walks towards the stern at the same rate as the ship is going. In this case, all he can do by walking one way, is to hinder the ship from carrying him the other, and he remains stationary, with the exception of moving his feet backwards and forwards, over that part of the water on which he was when he began. Again, a blind man, who had never heard of a carriage, when placed in one for the first time, could not know that the jolting which he experienced was the effect of the carriage moving forwards. A better test, apparently, is derived from the objects about us, which appear to change their places and their magnitudes when we move; that is, it becomes necessary to turn the head gradually, if we would continue to look at one object while we are in motion; at the same time, the object either becomes more or less distinct and large, according as we are moving to or from it. But this phenomenon does not absolutely establish the fact that we are moving; all that it puts beyond a doubt is, that either we, or the object at which we look, is in motion. And this appearance often deceives us; for example, when we are in a boat, moving through smooth water, the banks appear to move, and we need our reason and memory to assure us that it is we, and not they, who change places. Again, in the pantomimes at the theatres, it is contrived that a picture of an object, such as a waggon, shall move from the ground up a scene placed on the wall, and diminish its magnitude as it moves; by which means it so completely assumes the appearance of moving away from us along a road, that perhaps some of our readers who have seen it may imagine that it really does so. If a man who had never seen a sledge were placed in one upon a vast sheet of ice, all of the same colour, and presenting one unvaried appearance as far as his eye could reach, he would have no means of knowing whether the sledge were in motion or at rest. He might really be so, or the sledge might be moved by hidden mechanism; he has no means of distinguishing. If he saw another such sledge, at some distance, he would be equally at a loss to know whether his own sledge was moving or not, provided the other appeared stationary: for either both might be at rest, or both might be moving forward at the same rate in the same direction; in which case, he must always keep his eye in one direction, or, if he used a telescope fixed on the sledge, he would not need to alter its position, so long as the other sledge moved with the same velocity, and in the same direction, as his own. For example, let the sledge which contains our spectator

FIGURE 4.8 Penny Magazine 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 346–347. Exemplar im Besitz des Verfassers

be at A, and the other at B, so that on turning the telescope A in the direction A B, he sees some conspicu-



ous object, say a mast, in the other sledge. If A move from A to C in one minute, and B move from B to D, through a distance B D equal to A C in the direction B D, which is the same as that of A C, and also in one minute, the telescope will have remained pointed at the mast in the other sledge, so that there is none of that indication of motion which arises from change of apparent position. Neither will there be any of that which arises from change of apparent magnitude, at least if the weather be equally clear throughout; for the distance A B is equal to C D, and the two will have continued at the same distance throughout. Now, the weather remaining the same, the apparent magnitude of an object depends upon its distance alone, growing less as it recedes, and greater as it approaches; so that if it were to describe a circle round the spectator, the apparent magnitude would remain unaltered. Since then B neither changes its apparent position or its apparent magnitude with respect to A, the spectator at A perceives no indications of motion, and therefore imagines both are at rest. Generally, if we see neither change of position or of apparent magnitude in the objects around us, we can only conclude, either that, 1. we and the objects around us are all at rest, or, 2. that we and the objects are all in motion in the same direction and with the same velocity. This is not only true when the bodies are moving in straight lines, but when they are describing any curve whatever, provided we describe the same curve with the same velocity. Let A move round the circle A A A, while B moves round the equal circle B B B with the same velocity; the reader may easily



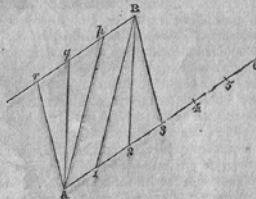
satisfy himself that to what point soever A may have come, B will still be at the same distance, in the same direction, as when they set out.

We have hitherto supposed in the spectator an eye so fine, or so practised, that he can detect the smallest change, either of position or magnitude, in the object at

* We shall, in what follows, take for granted several simple propositions of geometry, which the reader, who is not acquainted with that science, will easily see to be true, even by means of a figure drawn with the pen, if he be anything of a draughtsman.

which he looks. This we know to be impossible; we must, therefore, modify the proposition above-mentioned, so far as to assert that all objects will appear to us to stand still, whose velocity or the direction of whose motion differs so little from our own, as not to cause any perceptible change in their position or magnitude.

We now proceed to inquire, what apparent motion will the sledge B have, when its real motion is different in direction, or in velocity, or in both, from that of A? When we talk of *apparent* motion as distinguished from *real*, we refer to the fact that the spectator always imagines himself to be at rest, unless the motion is either an act of his own will, or unless he perceives something, such as the jolting of a carriage, or the motion of the horses' feet, from which former experience has taught him to draw a conclusion. Independently of these, his only sensations are those of a change of position and distance in surrounding objects; and, in looking at any one of them, he will not recollect that the observed changes may be compounded out of those which will arise from his own motion and that of the object together, but, thinking himself at rest, will attribute to the object such a motion as would, by itself, produce the observed changes. For example, suppose that the object is at rest at B, while the spectator moves from A towards C, coming to 1 at the end of the first minute, to 2 at the



end of the second, and so on. At the end of one minute, the object B is at the distance 1 B, in the direction 1 B. The spectator who thinks himself at rest at A, will suppose that B has moved to p, so as to place itself at the distance A p equal to 1 B, in the direction A p, which is the same as that of 1 B. Similarly, while he moves from 1 to 2, B will appear to him to move from p to q, and so on. That is, any real motion in the spectator gives, to an object really at rest, an apparent motion of equal velocity, but contrary direction, to his own. The apparent motion of the banks of a river, to a spectator carried along in a boat, is a case in point. The same proposition may be shown to hold good where the spectator moves in a curve instead of a straight line. Thus, if the spectator were carried round a circle, any fixed object would appear to be carried round the contrary way in a circle of equal dimensions. For instance, we, being carried round on the earth in a circle, from west to east, imagine that the stars move round us in a circle from east to west. We shall hereafter enter on the reasons why we cannot form any distinct idea of the diameter of this circle.

(To be concluded in our next.)

Horses in Brazil.—The great increase of these animals, in a land where none of the same genus had existed before the discovery, altered even the physical features of the country. The bulbous plants and the numerous kinds of aloes (*pitax* or *caraguatas*) with which the plains were formerly overspread, disappeared; and in their place the ground was covered with fine pasturage, and with a species of creeping thistle hardy enough to endure the trampling by which the former herbage had been destroyed. The insect as well as the vegetable world was affected, and the indigenous animals of the country, birds as well as beasts of prey, acquired new habits.—*Souhey's Brazil.*

Als Differenz fallen allein die unterschiedlichen Sujets ins Auge, insbesondere die der jeweils ersten Raffael-Reproduktion: Die Serie der Kartons beginnt im *Penny Magazine* ja nicht mit dem *Tod des Ananias*, sondern mit »CHRIST delivering the Keys to ST PETER«⁵⁵ – und so stellt sich abermals die Frage, weswegen nicht, der »original number of the Cartoons« folgend, deren Nummer »1. Paul preaching at Athens«⁵⁶ den Anfang macht? Auch hier verwundert dies um so mehr, als der predigende Paulus sich dafür vorzüglich geeignet hätte – in einem englischen illustrierten Journal, das in London erscheint, wo die Architektur der St. Pauls-Kathedrale weithin sichtbar die trotzig anglikanische Replik auf den Petersdom »formuliert«. Statt dessen aber, mit der *Übergabe der Himmelsschlüssel*, ausgerechnet die Szene, auf die als ihre Gründungsszene sich die römisch-katholische Kirche beruft, in der sie die Einsetzung des Papsttums und die der Kirche als Heilmittlerin sieht (Mt 16,18f.) – während nach anglikanischem Verständnis die Rechtfertigung des Menschen allein durch den Glauben an die Erlösungstat Christi erfolgt.⁵⁷

Warum also bildet im englischen *Penny Magazine*, das die in religiösen Fragen neutrale bzw. zeitgenössisch als säkular wahrgenommene⁵⁸ *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* publiziert, just die ultramontan anmutende *Übergabe der Himmelsschlüssel* den Auftakt der Raffael-Kartons? Die Antwort auf diese Frage wird die bisherigen Untersuchungsergebnisse weiter stützen – und sie wird uns auf die Folgerichtigkeit führen, mit der der *Magasin Pittoresque* die *Übergabe der Himmelsschlüssel* durch den *Tod des Ananias* ersetzt.

Der Begleittext zu *Christ delivering the keys to St Peter* liefert einen ersten Hinweis auf den Grund für die Wahl dieses Sujets: nämlich, dessen »papistische« Dimension in deren Darbietung zu unterminieren. Die Szene, die der Karton darstellt, bezieht sich auf zwei Stellen im Neuen Testament: Primär, mit der Übergabe der Schlüssel im Vordergrund, auf die der lichtbeschiedene linke Arm Christi weist, auf Mt 18,16f. – und nachrangig, durch die Schafe im Hintergrund, auf die die verschattete Rechte Jesu deutet, auf Joh 21,15–17. Dieses Verhältnis kehrt das *Penny Magazine* um: »With one hand he [the

55 Ebd., S. 348.

56 Ebd., S. 349.

57 Vgl. den elften der *Neununddreißig Artikel* der anglikanischen Kirche.

58 Vgl. Rosemary Ashton: *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. In: *Oxford Dictionary of National Biography*, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-59807?rsk=y4SbP4&result=2> (online gestellt 24. Mai 2008; letzter Zugriff 22. September 2018); vgl. auch Jean-Pierre Bacot: *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*. Limoges: Presses Universitaire de Limoges 2005, S. 36.

Redeemer] points to a flock of sheep, symbolically introduced in illustration of the text, ›feed my sheep‹ with the other he consigns the keys to St. Peter, who kneels with devout reverence to receive them.«⁵⁹ Die Beschreibung des Kartons beginnt, dessen Titel und Bildkomposition zum Trotz, *nicht* mit dem Bezug auf das Matthäus-, sondern mit dem auf das Johannesevangelium; dieses wird mit ›feed my sheep‹ auch zitiert, während jenes, da man es bei der Beschreibung einer stummen Geste beläßt, nicht zu Wort kommt, seine ›römisch-katholische‹ Botschaft also verschwiegen wird. Damit nicht genug: Mit dem Johannesevangelium erfährt auch dessen Verfasser, der Jünger gleichen Namens (vgl. Joh 21, 24f.), eine Bevorzugung. ›Feed my sheep‹, ›weide meine Schafe‹ – diese Worte richten sich an Petrus, da er auf die dreimalige Frage seines Herrn »Lovest thou me« ebensoft antwortet »thou knowest that I love thee«. ⁶⁰ Über diese Liebesbeziehung zwischen Erlöser und Protopapst aber verliert das *Penny Magazine* kein Wort; statt dessen betont es die emotionale Bindung zwischen Johannes, »the disciple whom Jesus loved« (Joh 21, 20),⁶¹ und Christus: »St. John, the beloved of Jesus, presses eagerly forward, the veneration he evinces being mingled with an expression of affectionate attachment.«⁶² Der Begleittext zu *Christ delivering the keys to St Peter* läßt letzteren also gegenüber Johannes in den Hintergrund treten – und das durchaus auch in Übereinstimmung mit der Bildsprache des Kartons: Petrus kniet zwar im Vordergrund und der auf ihn weisende Arm Christi ist hell beschienen, doch sein Gesicht liegt im Schatten; auf das des Johannes indes fällt Licht, wie auch auf die Schafe, die den Text seines Evangeliums illustrieren, auch wenn nur die verschattete Rechte Jesu auf sie deutet.

Die implizite Reserve gegenüber dem Papsttum, die dem Begleittext zu jenem Raffael-Karton im *Penny Magazine* eingeschrieben ist, wird durch explizite Kritik am Stuhl Petri ergänzt: Sie findet sich kurz vor der *Übergabe der Himmelsschlüssel*, zu Beginn des Artikels »ON MOTION«, ⁶³ und sie zeigt, daß das *Penny Magazine* Vorbehalte gegenüber der römisch-katholischen Kirche nicht zufällig im Hinblick auf einen großflächigen, ungewöhnlich ausgerichteten Ausnahmeholzstich anmeldet. Jener Artikel setzt mit der Bemerkung ein, daß ein unbefangener Leser, wenn man ihn fragte: »How do you know whether you are in motion or not?« – wohl glauben würde, »that we took him for a

59 *Penny Magazine* 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 350.

60 *The Holy Bible, Containing the Old and New Testaments: Translated out of the Original Tongues; and with the Former Translations Diligently Compared and Revised, by the Special Command of King James I. of England.* Walpole (NH): Whipple 1815, S. 839.

61 Ebd.

62 Vgl. *Penny Magazine* 1 Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 350.

63 Ebd., S. 346.

simpleton«. ⁶⁴ Indes möge er sich daran erinnern, »that there was a time when this inquiry was judged so important, that the ruling powers of the Catholic Church thought it not beneath them to employ a little force to make their subjects think rightly, that is, with them, in this respect. This happened in the well known case of Galileo.« ⁶⁵ Im Zeichen von Bewegung ist die Rede von der katholischen Kirche, bevor nur zwei Seiten später mit der ersten Reproduktion eines Raffael-Kartons deren Gründungsszene in den Blick gerät – ebenfalls unter dem Aspekt von Bewegung, da jene Xylographie sich gegenüber dem Schriftsatz um neunzig Grad gedreht präsentiert, so daß die Leser-Betrachter das Journal in Bewegung setzen müssen, um den in Bewegung geratenen Holzstich angemessen ansehen zu können.

Eine zufällige Analogie? Kaum, denn die Erwähnung des ›well known case of Galileo‹ erscheint abgestimmt auf die nachfolgenden drei technischen Zeichnungen, mit denen zusammen sie die Rezeption des so auffällig dargebotenen Raffael-Kartons vorbereitet, um diese in eine antikatholische Richtung zu lenken. Galileo wurde von der Kirche gezwungen, sich zum geozentrischen Weltbild zu bekennen, dazu, daß sich die Erde in Ruhe befinde – und die berühmte Schilderung seines Widerrufs besagt, »that Galileo, as he rose from his knees, [after reading his abjuration of the earth's motion,] stamped on the ground, and whispered to one of his friends, *E pur si muove*, (›It does move though.‹)«. ⁶⁶ Die technischen Zeichnungen, die dem Hinweis auf Galileo folgen, bieten nun Pendants zu der irrigen kirchlichen Auffassung, daß man sich in Ruhe befinde und bestenfalls andere Gegenstände in Bewegung seien: Die erste Abbildung illustriert den Fall eines Menschen, »who had never seen a sledge«, der sich nun jedoch in einem befindet, und zwar »upon a vast sheet of ice, all of the same colour, and presenting one unvaried appearance as far as the eye could reach«; wenn sich sein Schlitten nun auf dieser Eisfläche in gerader Richtung fortbewegte, ebenso wie »another such sledge, at some distance, [...] with the same velocity, and in the same direction, as his own«, dann gäbe es für ihn »no means of knowing whether the sledge were in motion or at rest«. ⁶⁷ Ebenso verhielte es sich in dem Fall, den die zweite Abbildung darstellt, wenn beide Schlitten in stets gleichbleibendem Abstand auf einer Kreisbahn gleichen Durchmessers mit gleicher Geschwindigkeit sich bewegten. ⁶⁸ Und wenn schließlich jener erste Schlitten, dies visualisiert die dritte Abbildung, auf eintönig-unterschiedsloser Eisbahn sich bewegte, ein

64 Ebd.

65 Ebd.

66 *The American Monthly Review* 3, Nr. 13 (Januar 1833), S. 20 [eckige Klammern im Original].

67 *Penny Magazine* 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 346.

68 Vgl. ebd., S. 347.

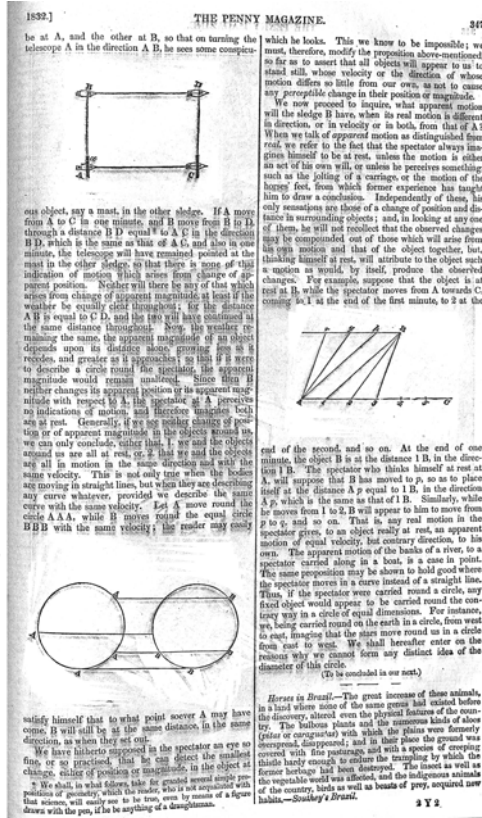
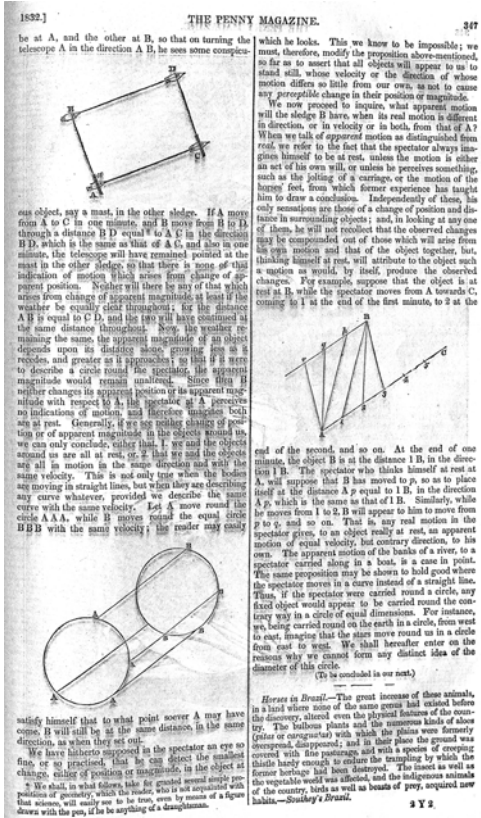


FIGURE 4.9 Penny Magazine 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 346. Exemplar im Besitz des Verfassers – und mögliche Alternativversion, Bildmanipulation des Verfassers

anderes Objekt in Sichtweite jedoch nicht – dann würde besagter Schlittenträger sich in Ruhe glauben und seine Bewegung jenem Objekt zuschreiben,⁶⁹ so wie die katholische Kirche wähnt, daß sich die Sonne um die Erde bewege.

Die drei Abbildungen überführen Fälle nicht wahrnehmbarer eigener Bewegung in starre geometrische Skizzen – die dennoch der Bewegung tragen: dadurch, daß sie aus der horizontal und vertikal bestimmten Ordnung der Druckseite ausbrechen. Die Hauptlinien jener Skizzen verlaufen nicht parallel zu den Schriftzeilen oder zu den Spalten bzw. deren Trennlinie; gegenüber einer solchen »normalen« Ausrichtung, die die Größe der Abbildungen durchaus erlaubt hätte (s. Fig. 4.9), erscheinen die Zeichnungen merklich gegen den

69 Vgl. ebd.

Uhrzeigersinn gedreht, so daß sie, von diagonalen Linien dominiert, dynamisch wirken.

Wir haben also Darstellungen einer Instanz vor uns, die ihre eigene Bewegtheit nicht wahrnimmt und die gerade auch insofern in Bewegung geraten ist, als ihre bildliche Darstellung eine spürbare Wendung erfahren hat. Dies nimmt sich nun, vor der Folie der Einführung des Themas Bewegung durch den Hinweis auf Galileo, wie eine wohlkalkulierte Hinführung zur Darstellung von *Christ delivering the keys to St Peter* aus, wie eine Anleitung zu kirchenkritischer ›Lektüre‹ des Holzstichs, der auf der nächsten Seite folgt: Mit ihm haben wir die Gründungsszene der katholischen Kirche vor Augen, die, wie es Mt 16,19 in nachdrücklicher Wiederholung heißt, »on earth«⁷⁰ als Heilsinstanz eingesetzt wird, die aber, jenem Menschen im Schlitten analog, ›the earth's motion‹ nicht wahrnimmt. Starsinnig ignoriert sie die Bewegung der Erde, doch ›it does move though‹ – sie, auf der Petrus kniet, bewegt sich doch, sie ist mit der um neunzig Grad gegen den Uhrzeiger gedrehten Xylographie, die das Rotationsmoment der vorhergehenden drei Illustrationen aufgreift und weiterführt, in Bewegung geraten, was im Rezeptionsvorgang erneut geschieht, wenn das illustrierte Journal zum Zweck angemessener Bildbetrachtung gedreht wird.

Das *Penny Magazine* zelebriert seine erste ganzseitige und um neunzig Grad gedrehte Xylographie. Gekonnt nutzt es diese Drehung in ihrem Zusammenspiel mit dem Bildsujet sowie dem illustrierten Text der vorhergehenden Doppelseite, um einen amüsanten Seitenhieb gegen die katholische Kirche zu inszenieren – im Interesse der ›Diffusion of Useful Knowledge‹, von belastbarem astronomischem Wissen. Ein Lehrstück impliziter Bedeutungserzeugung durch verbalvisuelle Syntax, durch eine ›Zusammenordnung‹ von Bild und Schrift, die die Grenzen des einzelnen illustrierten Texts überschreitet und so ein markantes Beispiel liefert für das Semantisierungspotential, das dem Nebeneinander, das dem mutuellen paratextuellen Verhältnis disparat erscheinender Journaltexte inhärent ist.

La Mort d'Ananie in der Galerie Nationale des Magasin Pittoresque

Diese britischen Verhältnisse haben Folgen für die Beurteilung der ersten Reproduktion eines Raffael-Kartons im *Magasin Pittoresque* und damit für die Bestimmung des dortigen Verhältnisses von Bild und Schrift. Die Präsentation des *Magasin Pittoresque*, so hatte sich gezeigt, ist auf einen Vergleich mit

⁷⁰ *Holy Bible* 1815 (Anm. 60), S. 753.

ihrem britischen Vorbild hin angelegt, und sie lehnt sich in ihrer typographisch schrift-bildlichen Gestaltung eng an die des *Penny Magazine* an; passend hierzu wird nun deutlich, daß nicht erst im *Magasin Pittoresque*, sondern schon im *Penny Magazine* die betreffende Raffael-Reproduktion sich zusammen mit anderem illustrierten Text auf der vorhergehenden Doppelseite als sinntragendes Ensemble betrachten und lesen läßt. Das erlaubt, grundsätzlich zu folgern, daß Analysen eine gewisse Plausibilität beanspruchen dürfen, die, wie die vorliegende, damit rechnen, daß illustrierte Journale der 1830er Jahre ihre Botschaften (auch) mittels text- und doppelseitenübergreifender Schrift-Bild-Ensembles ›formulieren‹. Und konkret für die Beziehung von *Magasin Pittoresque* und *Penny Magazine* im Fall der jeweils ersten Darbietung eines Raffael-Kartons bedeutet dies, daß der Verweis des *Magasin Pittoresque* auf die englische Herkunft seiner Materialien einen Wink an die Rezipienten darstellen dürfte, die strukturellen Parallelen zwischen der französischen Präsentation und deren britischem Pendant wahrzunehmen. Und wozu sollten Leser-Betrachter dies tun? Doch wohl auch, um konzeptuelle Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Journalen auszumachen – also wohl auch, um zu erkennen, daß die erste Präsentation eines Raffael-Kartons im *Penny Magazine* mit dem illustrierten Text der vorhergehenden Doppelseite kooperiert und es sich im *Magasin Pittoresque* ähnlich verhalten könnte.

So gewinnt ein konzeptioneller Leser-Betrachter des *Magasin Pittoresque* Kontur, der die Auffassung weiter stützt, daß der ikonokritischen Perspektive von *Les livres et les images* kaum zu trauen ist. Die Schrift-Bild-Beziehungen im Journal nämlich, deren Wahrnehmung der *Magasin Pittoresque* seinen Leser-Betrachtern im *Penny Magazine* und von diesem her auch auf den eigenen (Doppel-)Seiten empfiehlt, nehmen sich weit komplexer aus, als daß sie sich mit der reduktiven Modellierung der Illustration als Verbalsubstitut und Erziehungshilfsmittel fassen ließen. Auf den eben analysierten Seiten des *Penny Magazine*, wie auch auf denen des *Magasin Pittoresque*, die ihnen korrespondieren, kooperieren Bild und Schrift ja als gleichberechtigte Partner; sie tragen jeweils das Ihre zu einer Aus›sage‹ bei, die weder der Holzstich für sich betrachtet darzustellen noch die Schrift für sich gelesen zu formulieren vermöchte.

Noch immer aber ist ungeklärt, weswegen der *Magasin Pittoresque* die Serie der Raffael-Kartons, entgegen deren ursprünglicher Reihung und anders als das *Penny Magazine*, mit dem *Tod des Ananias* eröffnet. Jetzt zeichnet sich eine Antwort auf diese Frage ab: Nachdem eine Holzstichreproduktion des Ananias-Kartons vorlag, ließen sich die Momente, die die Präsentation von *Christ delivering the keys to St Peter* im *Penny Magazine* bestimmen, dort aber unverbunden nebeneinander stehen, produktiv miteinander verknüpfen – so

daß im *Magasin Pittoresque* nun der erste Artikel zu den Raffael-Kartons zusammen mit dem illustrierten (Kon-)Text, der ihm vorhergeht, ein kohärent komponiertes Ensemble bildet.

Im Zusammenspiel mit dem Bildsujet wird die Drehung der ganzseitigen xylographischen Raffael-Reproduktion im *Penny Magazine* geschickt semantisiert – dieses Manöver allerdings ist nicht, wie dann im *Magasin Pittoresque*, Teil einer Selbstreflexion des illustrierten Journals. Eine solche bietet die Präsentation des ersten Kartons im *Penny Magazine* indes durchaus; sie findet sich, semi-explizit, in den beiden Fußnoten zum Begleittext der *Schlüsselübergabe an Petrus*. Die erste Anmerkung moniert die restringierte öffentliche Zugänglichkeit der Kartons, die sich »at Hampton Court«, damals außerhalb Londons gelegen, in einer »gallery [...] built by King William for their reception« befanden:

The Cartoons are shown [...] to visitors, upon payment of a fee to the person who goes round the apartment. We hope, when the new National Gallery is finished, that they will be removed to London, so that the public may be delighted and improved by their contemplation without the exaction of sixpences and shillings.⁷¹

Diese vergleichsweise auffällige Klage über das unpassende Eintreiben einer hohen Besichtigungsgebühr⁷² bildet den dunklen Hintergrund für die glänzende Selbstpräsentation des illustrierten Journals in einer weiteren Fußnote:

The series of wood-cuts, which we are about to publish in this work, of the seven Cartoons, will, we trust, enable thousands of persons who have never seen the originals, or even engravings of them, to judge of the grandeur and beauty of these noble compositions. Engraving on wood is not unsuited to the boldness of their style.⁷³

71 *Penny Magazine* 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 349.

72 *Der Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* 15, Nr. 408 (2. Januar 1830), S. 4, hatte sich in seinem Artikel über *The Cartoon Gallery, at Hampton Court* spürbar dezent geäußert: »The information might be unseasonable, but it may be useful to state that the Cartoons [...] at Hampton Court may be seen any day or hour, on application to the guide, who resides in the palace, and expects a fee«.

73 *Penny Magazine* 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 350.

Das *Penny Magazine* inszeniert sich als Antizipation der noch im Bau befindlichen neuen *National Gallery*:⁷⁴ Wenige Monate nach Gründung des neuen Journals hat dessen industriell betriebener Massendruck von Holzstichbildern ein beachtliches qualitatives Niveau erreicht, so daß sich das *Penny Magazine* erstmals an die Reproduktion eines Gemäldes wagen kann, eines Raffael-Kartons und damit eines der »noblest works of art which have ever been produced by human genius«. ⁷⁵ Dieses Meisterwerk wird aus seiner exklusiven Abgeschlossenheit in Hampton Court, wo sein Genuß einer zahlungskräftigen Klientel vorbehalten bleibt, nach London geholt, um in der Metropole (und andernorts) bereits jetzt, wie später womöglich in der neuen *National Gallery*, von einer breiten, auch weniger finanzstarke Kreise umfassenden Öffentlichkeit rezipiert zu werden.⁷⁶

Die Reproduktion der *Schlüsselübergabe* dient derart einer Selbstreflexion des *Penny Magazine*, die dessen kulturelle Bildungsleistung hervorhebt: daß dieses illustrierte Journal Meisterwerke der Malerei in herausragenden Holzstichen angemessen reproduziert und allgemein zugänglich macht. Auf das Verhältnis von Bild und Schrift bezogen bedeutet dies: Das *Penny Magazine* stellt stolz heraus, daß es Bildwerke xylographisch adäquat wiederzugeben vermag, die über bloße Texterläuterungen hinausgehen – daß es Holzstiche bietet, bei denen sich die dem Konzept der Illustration inhärente Hierarchie umkehrt. Nun dient das Wort dem Bild, »remarks to the Cartoon [...] *Christ delivering the Keys to St Peter*« erläutern den Holzstich, und sie stoßen dabei an die Grenze der Leistungsfähigkeit verbaler Erklärungen: »To enter on an analysis of the style of Raffaele, would far exceed the limits which we can assign to this article«. ⁷⁷

Solche Selbstreflexion des *Penny Magazine* aber hat, wie gesagt, mit dem Bildsujet der *Schlüsselübergabe an Petrus* nichts und mit deren Rotation nur wenig zu tun. Natürlich: Ein ganzseitiger, noch dazu um neunzig Grad

74 Sie wurde erst 1838 eröffnet; die Entwürfe Raffaels verblieben jedoch in Hampton Court. Vgl. Opening of the »National Gallery«. In: *Spectator* 11, Nr. 511 (14. April 1838), S. 356f.

75 *Penny Magazine* 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 349.

76 Einen Penny kostete eine Nummer des *Penny Magazine*. Vgl. *Penny Magazine* 1, Nr. 7 (12. Mai 1832), S. 64. Die xylographische Galerie der Raffael-Kartons, die mit Nr. 81 (6. Juli 1833) in sieben Nummern vollständig vorlag, war also für 7 d zu haben und damit deutlich preiswerter als das Eintrittsgeld in Hampton Court, das sich ja auf »sixpences and shillings« (1 s = 12 d) belief. Ein Besuch der »National Gallery, to which the public have free access«, war freilich noch günstiger; *Penny Magazine* 2, Nr. 58 (Monthly Supplement, 28. Februar 1833), S. 73.

77 *Penny Magazine* 1, Nr. 43 (1. Dezember 1832), S. 350.

gedrehter Holzstich bildet, wenn er zudem noch den ersten derartigen in einer Zeitschrift darstellt, bereits als solcher eine ikonophile Stellungnahme zum Verhältnis von Schrift und Bild, von Lektüre und Betrachtung. In dieser Eigenschaft jedoch wird die Ausnahmexylographie im *Penny Magazine* eben nicht ausgestellt, sondern ihre Drehung für eine ganz anders gelagerte Pointe genutzt.

Das ändert sich im *Magasin Pittoresque*, dessen Präsentation des *Tods des Ananias* jene Momente zusammenführt. Die Selbstreflexion des *Penny Magazine* wird, entsprechend nationalisiert, übernommen:

Il est bien peu de personnes, en France, qui aient vu ou qui puissent espérer de voir jamais les cartons que Londres possède : il aura été réservé au *Magasin Pittoresque*, malgré la difficulté de l'entreprise, d'en répandre dans notre pays des milliers d'exemplaires, et de faciliter ainsi l'étude de la pureté et de la simplicité admirable du génie qui a inspiré toutes les grandes compositions de Raphaël.⁷⁸

Der *Magasin Pittoresque* geriert sich als französisches Pendant der journalförmigen »*Galerie nationale*«,⁷⁹ die das *Penny Magazine* eröffnet hatte, und wie dieses betont auch er die Grenzen, die dem Wort, das nun im Dienst des Bilds steht, bei der Erläuterung der xylographischen Raffael-Reproduktion gesteckt sind:

Une analyse des beautés de la *Mort d'Ananie* ne nous est pas permise dans cet article, qui dépasse déjà les limites ordinaires : nous sommes obligés de nous borner à transcrire le texte des Ecritures qui explique le dessin.⁸⁰

Solche Reflexion auf die kulturelle Bildungsaufgabe, der sich der *Magasin Pittoresque* verschreibt, sowie auf das Verhältnis von Bild und Schrift im neuen illustrierten Journal, das aus ihr resultiert, erscheint nun mit der Drehung und dem Sujet der betreffenden Xylographie enggeführt. Hier geht die Unterordnung des erläuternden Worts unter das zu erklärende Bild mit einem entschieden logokritischen Einsatz der Bildrotation einher; der raumgreifende Ausnahmeholzstich steigert ja auf einer Jubiläumsseite in markanter Weise den ikonischen Übergreif in den Zuständigkeitsbereich der Schrift, der auf der vorhergehenden Seite zu beobachten war. Und das Verdienst des illustrierten

78 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 101.

79 Ebd.

80 Ebd.

Journals, als eine Art Nationalgalerie ein so wertvolles, im buchstäblichen Sinn außer-ordentliches Bildwerk allgemein mitzuteilen, zu verhindern, daß es nur wenigen Privilegierten zugänglich ist – dieses Verdienst findet nun auch, anders als im *Penny Magazine*, im Bildsujet sein Echo, indem anstelle der *Schlüsselübergabe an Petrus* der *Tod des Ananias* die Serie der Raffael-Kartons eröffnet.

Worum geht es bei diesem Ereignis? In der christlichen Urgemeinde herrscht Gütergemeinschaft:

Toute la multitude de ceux qui croyaient n'avait qu'un cœur et qu'une âme; et nul ne considérait ce qu'il possédait comme étant à lui en particulier, mais toutes choses étaient communes entre eux. [...] [I] n'y avait aucun pauvre parmi eux, parce que tous ceux qui possédaient des fonds de terre ou de maisons, les vendaient, et en apportaient le prix, qu'ils mettaient aux pieds des apôtres, et on les distribuait ensuite à chacun suivant ses besoins.⁸¹

APG 4, 32–35

Doch nicht jeder stellt seine partikularen Interessen zugunsten des Gemeinwohls zurück:

[U]n homme nommé Ananie [...] vendi[t] [...] un fonds de terre; et cet homme ayant retenu [...] une partie de prix qu'il en avait reçu, apporta le reste, et le mit aux pieds des apôtres. Mais Pierre lui dit : Ananie, comment Satan a-t'il tenté votre cœur, jusqu'à vous faire mentir au Saint-Esprit, et détourner une partie de ce fonds de terre ? [...] Ce n'est pas aux hommes que vous avez menti, mais à Dieu. Ananie, ayant entendu ces paroles, tomba, et rendit l'esprit.⁸²

APG 5, 1–5

Ananias ist nicht bereit, auf exklusives Privateigentum zu verzichten und wird dafür bestraft; dieses Bildsujet erlaubt dem *Magasin Pittoresque* bei Eröffnung seiner Holzstichgalerie der Raffael-Kartons eine sozusagen negative performative Pointe: Mit außerordentlichen Xylographien teilt das illustrierte Journal (Kultur-)Güter, deren jeder in unserer (Bildungs-)Gemeinschaft bedürftig ist, allen mit – und demonstriert mit dem *Tod des Ananias* im Akt solcher

81 Ebd.

82 Ebd., S. 102.

wohltätigen Freigebigkeit zugleich, wie verwerflich es ist, der Allgemeinheit das ihr Notwendige egoistisch vorzuenthalten.

Im *Penny Magazine* sowie im *Magasin Pittoresque* gehört der erste Holzstich eines Raffael-Kartons jeweils nicht nur ›seinem‹ Artikel an, sondern interagiert zugleich mit dem illustrierten Text der vorhergehenden Doppelseite. Im englischen Journal wird die Raffael-Reproduktion dadurch zu einem Kreuzungspunkt divergierender Aspekte, zum Schauplatz eines thematischen Auseinanderdriftens, das die französischen Nachahmer später ›beheben‹: Gerade auch dadurch, daß sie dem *Tod des Ananias* den Vorzug geben, gelingt ihnen eine kohärent komponierte mehrseitige implizite Selbstreflexion des illustrierten Journals, die sich weder mit der *Schlüsselübergabe an Petrus* noch mit dem ikonoklastischen Prediger Paulus hätte einrichten lassen.

Schlußbetrachtung

Dieses selbstreflexive Ensemble illustrierter Texte überblicken wir nun in seiner Vielschichtigkeit: Zunächst modelliert *Les livres et les images* die Illustration explizit als ein subalternes, dem Wort zuarbeitendes bildliches Erziehungshilfsmittel für intellektuell mäßig leistungsstarke Rezipienten – und die Illustrationspraxis des nachfolgenden Artikels scheint solche Perspektive zu bestätigen. Diese Illustrationspraxis allerdings stellt, infolge durchscheinenden Drucks deutlich sichtbar, eine exzeptionelle Durchbrechung des bis dahin streng befolgten alternierenden Satzes dar, mit ihr dringt das Bild in einen Bereich vor, der strikt der Schrift vorbehalten war. Das nährt Zweifel an der Ernsthaftigkeit der vorhergehenden ikonokritischen Darlegungen – Zweifel, die offenkundig begründet sind, denn die folgende linke Seite, kaum zufällig die einhundertste des neuen Journals, präsentiert sich anlässlich dieses Jubiläums weitestgehend schriftfrei: Auf ihr verdrängt eine fast ganzseitige Xylographie, die erste derartige im *Magasin Pittoresque*, das Wort beinahe vollständig; und da dieser Holzstich zudem, ein weiteres Novum, um neunzig Grad gedreht erscheint, beeinträchtigt er überdies die ungestörte Lektüre der Schrift auf der gegenüberliegenden Seite.

Angesichts dessen geraten jene wenig bilderfreundlichen Ausführungen in den Verdacht diskursiver Tarnung, eines bequemen expliziten Lippenbekenntnisses zum traditionellen abendländischen Logozentrismus, um konservative Kritiker zu beruhigen. Die in Frage stehenden (Doppel-)Seiten lassen sich als eine mehrseitige implizite Selbstreflexion ›lesen‹, die unter solchem Schutz keineswegs konventionell die Überlegenheit des Worts postuliert –

sondern vielmehr das neue illustrierte Journal als ein Medienformat ausweist, in dem das Bild und dessen Betrachtung gegenüber der Schrift und ihrer Lektüre eine spürbare Aufwertung erfährt, in dem die herkömmliche Hierarchie von Schrift und Bild hinterfragt, ja tendenziell umgekehrt erscheint.

Und die Chancen standen gut, daß zeitgenössische Leser-Betrachter jene (Doppel-)Seiten als Sinneinheit auffaßten. Immerhin regt der *Magasin Pittoresque* zum Vergleich seiner ersten Reproduktion eines Raffael-Kartons mit deren englischem Vorbild an; und da die entsprechende Präsentation des *Penny Magazine*, an die sich die schrift-bildliche Gestaltung des französischen Pendant eng anlehnt, bereits mit impliziter artikel- und doppelseitenübergreifender Bedeutungserzeugung operiert, lag es nahe, in den betreffenden Passagen des *Magasin Pittoresque* ähnliches zu vermuten. Damit nicht genug: Rezipienten, die vor der Folie jener markanten Gemeinsamkeiten auch der auffälligen Differenz des veränderten Bildsujets nachspürten, konnten zudem wahrnehmen, wie die Entscheidung der französischen Journalmacher für den *Tod des Ananias* dazu beiträgt, der raumgreifenden bilderfreundlich-logokritischen impliziten Selbstreflexion des *Magasin Pittoresque* Kohärenz zu verleihen.

Es lohnt sich also, die explizite Selbstauskunft des *Magasin Pittoresque* in *Les livres et les images* nicht einfach hinzunehmen, sondern in ihrem Umfeld auf zunächst wohl unscheinbar anmutende, im Nachhinein womöglich ›laute‹ implizite Signale zu achten. Diese impliziten Signale – Seitenpaginierung, durchscheinender Druck, Durchbrechung bisheriger typographischer Gepflogenheiten sowie Markierung intertextueller Bezüge – eröffnen die Chance, sich gewinnbringend in ein Netz ungewohnter historischer Kommunikationsstrategien zu verstricken, auf komplexe verbalvisuelle Signifikanten zu stoßen, deren Dechiffrierung man der Rezipientenschaft produktionsseitig offenbar zumutete. Wer jener expliziten Selbstreflexion des *Magasin Pittoresque* konstruktiv mißtraut, erfährt, daß sich das Verhältnis von Schrift und Bild im frühen illustrierten Journal ungleich facettenreicher ausnimmt, als jene unumwundenen Ausführungen vermuten lassen.

Zu solcher reizvollen Komplexität gehört schließlich auch, daß implizite Reflexionen auf das Verhältnis von Schrift und Bild im frühen illustrierten Journal wohl kaum je eine abschließende Position ›formulieren‹. Für die erste xylographische Reproduktion eines Raffael-Kartons und ihr Umfeld im *Magasin Pittoresque* heißt das, daß dieses Ensemble sich nicht darin erschöpft, die explizite ikonokritisch-logozentrische Perspektive von *Les livres et les images* implizit zu attackieren. Es relativiert vielmehr zugleich wieder die mit ihm vertretene logokritisch-ikonophile Gegenposition: Zwar mag nun, angesichts

eines Raffael-Kartons, das Wort dem Bild als Erläuterung dienen – doch das bedeutet auch, daß das Bild, weil eben nicht aus sich selbst heraus verständlich, auf verbale Sinnbeschreibung bzw. Sinneinschreibung angewiesen ist.

Dies betont die Darbietung des *Tods des Ananias* im *Magasin Pittoresque*, wie ein letzter Vergleich mit dem *Penny Magazine* zeigt: Dessen Präsentation des Ananias-Kartons verwendet Bibeltext, der als solcher lediglich durch Anführungszeichen dezent kenntlich gemacht wird, sparsam, überwiegend wird paraphrasiert und nur wenige Zitate werden eingeflochten.⁸³ Der *Magasin Pittoresque* hingegen zitiert ausgiebig aus der Apostelgeschichte, fast eine halbe Seite füllt hier der »EXTRAIT DES ACTES DES APÔTRES«;⁸⁴ und dieser Bibeltext wird nicht nur ausdrücklich als solcher erwähnt, sondern zudem dezidiert in seiner Verbalität und Schriftlichkeit ausgestellt, wenn sich der *Magasin Pittoresque* daran macht, »à transcrire le texte des Ecritures qui explique le dessin«.⁸⁵ Mit dieser Formulierung schlägt die Unterordnung des erklärenden Worts unter das zu erläuternde Bild schier ins Gegenteil um: Solche Wortwahl hebt ja hervor, wie sehr auch Meisterwerke der Malerei sowie ihre exzeptionellen xylographischen Reproduktionen im illustrierten Journal, um ›sprechend‹ zu werden, abhängig bleiben von sinntragenden verbalen Äußerungen (›texte«), die durch die Operation des Schreibens (›transcrire«) in Form der – noch dazu heiligen – Schrift (›Ecritures«) vorliegen.

Großflächige, gedrehte Holzstiche mögen wenig bilderfreundliche, wortzentrierte Ausführungen Lügen strafen, sie mögen die Schrift weitestgehend von der Seite verdrängen bzw. ihre Lektüre erschweren; dennoch steht das xylographische Bild, seinen logokritischen Geländegewinnen zum Trotz, nach wie vor unter der Kontrolle der ›heiligen‹ Schrift, des sakralisierten Letternsatzes. Mit dem *Magasin Pittoresque* präsentiert sich das frühe illustrierte Journal derart als Ort, an dem im Modus impliziter Selbstreflexion die spannungsvollen Verhandlungen geführt bzw. die kontroversen Auseinandersetzungen ausgetragen werden, die mit dem Aufkommen illustrierter Journale und Bücher seit den 1830ern zwischen Schrift und Bild anstehen.⁸⁶

83 Vgl. *Penny Magazine* 2, Nr. 58 (Monthly Supplement, 28. Februar 1833), S. 75.

84 *Magasin Pittoresque* 1, Nr. 13 ([4. Mai 1833]), S. 101.

85 Ebd.

86 Zum illustrierten Journal als Ort entsprechender Prozesse vgl. etwa Bucher 2016 (Anm. 1), S. 37, und Madleen Podewski: Abbilden und Veranschaulichen um 1900. Verhandlungen zwischen Texten und Bildern in der ›Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt‹. In: Natalia Igl/Julia Menzel (Hgg.): *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*. Bielefeld: transcript 2016, S. 219–230.

Verzeichnis der zitierten Literatur

Quellen

- The American Monthly Review*. Cambridge (MA): Hilliard and Brown 1 (1832)–4 (1833).
 Boyer de Nîmes: *Histoire des caricatures de la révolte des Français*. Paris: Imprimerie du Journal du peuple 1792.
- Catalogue d'un choix de livres très bien conditionnés, la plupart français et anglais, provenant de la bibliothèque de M****. Paris: Silvestre 1841.
- The Holy Bible, Containing the Old and New Testaments: Translated out of the Original Tongues; and with the Former Translations Diligently Compared and Revised, by the Special Command of King James I. of England*. Walpole (NH): Whipple 1815.
- L'Illustration. Journal universel*. Paris: Chevalier 1 (1843)–102 (1944).
- Kugler, Franz/Adolph Menzel: *Geschichte Friedrichs des Grossen*. Leipzig: J. J. Weber 1840[–42].
- Lerminier, [Eugène]: De l'Encyclopédie à 2 sous, et de l'instruction du peuple. In: *Revue des Deux Mondes* 1, troisième série (1834), S. 270–287.
- Le Magasin Pittoresque*. Paris 1 (1833)–80 (1912).
- Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*. London 1 (1822)–4. Ser. 2 (1847).
- Musäus, J[ohan] K[arl] A[ugust]: *Volksmährchen der Deutschen. Prachtausgabe in einem Bande. Herausgegeben von Julius Ludwig Klee. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von R[udolf] Jordan in Düsseldorf. G[eorg] Osterwald in Hannover. L[udwig] Richter in Dresden. A[dolph] Schrödter in Düsseldorf*. Leipzig: Mayer und Wigand 1842[f.].
- Le Nouveau Testament de Notre Seigneur Jesus Christ, traduit en François selon l'edition Vulgate, avec les differences du Grec*. Mons: Migeait 1668.
- The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. London: Knight 1 (1832)–14 (1845).
- Das Pfennig-Magazin für Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*. Leipzig: Bossange (bis November 1834) und Brockhaus (ab November 1834) 1 (1833)–10 (1842).
- Sömmering, S[amuel] Th[omas]: *Über die Wirkungen der Schnürbrüste. Mit einer Kupfertafel. Neue, völlig umgearbeitete Auflage*. Berlin: Vossische Buchhandlung 1793.
- The Spectator*. London: Clayton [u.a.] 1 (1828) –.
- Über Land und Meer. Allgemeine [ab 1888: Deutsche] Illustrierte Zeitung*. Stuttgart: Hallberger (bis 1881), Deutsche Verlags-Anstalt (ab 1881) 1 (1858)–65 (1923).

Forschungsliteratur

- Ashton, Rosemary: Society for the Diffusion of Useful Knowledge. In: *Oxford Dictionary of National Biography*, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-59807?rskey=y4SbP4&result=2> (online gestellt 24. Mai 2008; letzter Zugriff 22. September 2018).

- Aurenche, Marie-Laure: *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833–1870)*. Paris: Champion 2002.
- Bacot, Jean-Pierre: *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*. Limoges: Presses Universitaire de Limoges 2005.
- Beck, Andreas: Friedrich der Große schlägt Napoleon bei Waterloo – die Geschichte *Friedrichs des Grossen* im Epitext des *Pfennig-Magazins*. In: Martin Gerstenbräun-Krug/Nadja Reinhard (Hgg.): *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*. Wien: Böhlau 2018, S. 183–212.
- Bucher, Hans-Jürgen: Mehr als Text mit Bild. Zur Multimodalität der Illustrierten Zeitungen und Zeitschriften im 19. Jahrhundert. In: Natalia Igl/Julia Menzel (Hgg.): *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*. Bielefeld: transcript 2016, S. 25–73.
- Drucker, Johanna: *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago/London: Chicago University Press 1994, S. 2.
- Gervais, Thierry: *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843–1914)*. Phil. Diss. EHESS Paris 2007 Elektronische Publikation, <http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique> (letzter Zugriff 21. September 2018).
- Gretton, Tom: The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. In: *Art History* 33, H. 4 (2010), S. 680–709.
- Horstmann, Susanne: Text. In: Jan-Dirk Müller [u.a.] (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. III. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 594–597.
- Löffler, Katrin: Das Leipziger ›Pfennig-Magazin‹. Die Anfänge der illustrierten Presse in Deutschland. In: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* 24 (2016), S. 313–340.
- Mela, Luca: *Raffael malt die Kartons zu den Wandteppichen. Eine kunsthistorische Erinnerung*. [Leussow]: Bonobo Verlag 2015.
- Pla Vivas, Vicente: *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València 2010.
- Stöckl, Hartmut: Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Hajo Diekmannshenke/Michael Klemm/Hartmut Stöckl (Hgg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 43–70.