

Bild-Schrift-Konstellationen

Die Multimedialität der Zeitschrift

Jens Ruchatz

Im Lauf des 18. Jahrhunderts werden Zeitschriften immer häufiger durch Druckgrafik bereichert (Alexander 1994). Im 19. Jahrhundert wird die Illustration zum Motor, der die Popularisierung der Zeitschriftenkultur antreibt (siehe Anderson 1991: 2). Im 20. Jahrhundert schließlich erscheinen nur noch wenige Zeitschriften, die nicht einen beträchtlichen Teil der Druckfläche für Abbildungen reservieren. In der Zeitschrift stehen Bilder allerdings nicht für sich, sondern fügen sich in einen Kontext ein, der mehr oder weniger stark druckschriftlich geprägt ist. Selbst wenn sich die Bilder quantitativ wie qualitativ zunehmend von der Dominanz der Schrift emanzipieren, so wird man schwerlich eine Zeitschrift denken können, die nicht wenigstens in minimaler Form gedruckte Schrift enthält – und sei es auch nur mit der Angabe des Zeitschriftentitels, des Erscheinungsdatums und des Preises auf dem Titelblatt.

Die Integration von Bildern in die Zeitschrift ist nicht nur als Erfolgsgeschichte erzählt worden. Seit die technischen Voraussetzungen es zuließen den Bildanteil zu steigern, wurden in den Printmedien regelmäßig Klagen erhoben, dass das oberflächliche Bild die Aufmerksamkeit von der höher gewerteten Information des Worts abziehe (siehe Ruchatz 2009: 105-108; Thomas 2017: 7; Beck 2019: 16-26). Dagegen propagierten die Fürsprecher:innen der Bebilderung, dass auf diesem Weg sprachlich codiertes Wissen zugänglicher und anschaulicher, teils auch genauer, werde. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Seiten der Zeitschrift selbst, auf denen sich die Konstellationen verschiedener Bild- und Textformen materialisieren, als kreativer Austragungsort einer Medienkonkurrenz betrachten (Ruchatz 2009).

Die Zeitschrift stellt ein fundamental optisch verfasstes Medium dar, in dem sich – als unterschiedliche Register des Visuellen – das schriftförmig kodierte Wort und das Bild begegnen. Um auf diese Mediendifferenz scharfzustellen, soll hier von Bild-Schrift-Konstellationen gesprochen werden, wobei der Begriff der Konstellation den offenen Möglichkeithorizont an Beziehungen umfasst, die innerhalb der Zeitschrift angelegt sind. Wo es um die komplexe Relation von Wort und Bild geht, ist im wissenschaftlichen Diskurs häufiger von ‚Text-Bild-Beziehungen‘ die Rede. Geht man indes von einem erweiterten Text-Begriff aus, dann hätte man es bei Bild-Schrift-Beziehungen lediglich

mit dem Kontakt verschiedener Arten von Text zu tun, streng genommen also mit einer Subkategorie von Intertextualität. Dadurch gewinnt man zwar eine Ebene, auf der sich semiotische Austauschbeziehungen bequem verorten lassen, verliert aber die mediale Differenz von Schrift und Bild aus dem Auge. Deswegen soll hier von ‚Text‘ nur dann gesprochen werden, wenn vorrangig die semantischen Bezüge von *druckschriftlich* realisierten Elementen gemeint sind. Wenn es hingegen um die Materialität (siehe Igl im Band) der Schriftzeichen, das *typeface* auf der bedruckten Doppelseite geht, wird dies mit dem Schriftbegriff gefasst.

Wie Zeitschriften das Verhältnis von Schrift und Bild organisieren, soll in diesem Beitrag in systematischer wie historischer Hinsicht umrissen werden. Insbesondere soll fokussiert werden, inwieweit die Zeitschrift diese Beziehung in *spezifischer* Weise gestaltet. Zu diesem Zweck sollen, jeweils ohne Anspruch auf Vollständigkeit, Ordnungsangebote auf drei Ebenen aufgefächert werden. Die erste Gliederung differenziert Situationen und Formen, in denen die Zeitschrift Bild-Schrift-Beziehungen organisiert. Zweitens werden Konzepte vorgestellt, die das Verhältnis von Bild und Schrift mit verschiedenem Akzent auf den Begriff zu bringen versuchen. Schließlich soll eine historische Perspektive vorgeschlagen werden, die ausgehend von den jeweils dominanten Techniken der Bildreproduktion rekonstruiert, welche Möglichkeiten dem Layout für die flächige Konstellierung von Bild und Schrift zur Verfügung standen.

1. Situationen von Bild-Schrift-Beziehungen

Für einen systematischen Einstieg ist zunächst angezeigt, der Vielseitigkeit der von Zeitschriften angelegten Bild-Schrift-Beziehungen gerecht zu werden, indem die typischen Situationen identifiziert werden, in denen Bild und Schrift in Kontakt treten. Manche der anzuführenden Bezüge sind charakteristisch für die Zeitschrift, andere finden sich hingegen in bebilderten Printmedien schlechthin. Als Ausgangspunkt lässt sich festhalten, dass jedes Bild, das als Beitrag in einer Zeitschrift erscheint, in der einen oder anderen Art beschriftet ist.

Die reduzierteste und zugleich am häufigsten vorgenommene Form der Beschriftung stellt die Bildunterschrift dar. Als ‚Peritext‘¹ ist sie sowohl durch ihren inhaltlichen Bezug als auch die unmittelbare Benachbarung zu einem konkreten Bild gekennzeichnet. Um ihre Zugehörigkeit zu markieren, wird die Unterschrift nicht nur nah am Bild angebracht, sondern auch mittels Layout (siehe Voelker im Band) und Typografie vom umgebenden Fließtext abgesetzt: Normalerweise wird für die Unterschrift eine kleinere Type verwendet, die Schrift zentriert oder die Zeilenlänge der Breite des Bildes angepasst.² Im 20. Jahrhundert rutscht die ‚Unterschrift‘ auch mal in einen Block neben das Bild oder gar in die Bildfläche hinein. Ihre Funktion, Form und typische Platzierung

1 Zur mediengerechten Übertragung von Gérard Genettes Begriff vom Buch auf das Journal siehe Kaminski/Ruchatz 2017: 32f.

2 Wenn sich mehrere Bilder auf derselben Seite finden, kann es vorkommen, dass der korrekte Bezug sprachlich – als Teil der Unterschrift – abgesichert wird.

entleibt die Bildunterschrift der Zeitschrift von der Druckgrafik, die von jeher typischerweise von Text begleitet war (siehe Griffiths 2017: 78-90). Eine meist direkt unterhalb des Bildes angebrachte Betitelung wurde in Drucken des 18. Jahrhunderts zuerst regelhaft eingesetzt, um neue Bildmotive zu erschließen, die nicht durch eine tradierte Ikonografie auf den ersten Blick verständlich waren. Die in der Unterschrift gemachten Angaben können die Betrachtung des Bildes auf verschiedenen Ebenen informieren. Neben Angaben zum Sujet liefert die Unterschrift häufig ›Meta-Daten‹, einerseits, insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts regelmäßig, zur Medialität der reproduzierten Vorlage (›nach einem Gemälde von...‹, ›nach einer Fotografie‹ etc.), andererseits zu Autor:innenschaft und Bildrechten. Ob überhaupt ein:e Autor:in angegeben und welche an der Anfertigung des gedruckten Bildes beteiligte Person als solcher identifiziert wird, hängt vom Zeitschriftengenre und kulturellen Rahmen ab, aber auch vom historischen Wandel kultureller Hierarchien und urheberrechtlicher Regelungen. Nachrichtenmagazine verzichteten häufig auf die Nennung der beteiligten Personen, um so eine unvermittelte Beziehung zur Wirklichkeit auszudrücken (siehe Gretton 2019: 63f., 79f.; Kooistra 2017: 113f.).

Die räumliche Unmittelbarkeit, die ein Bild und seine Unterschrift zu einer Einheit fügt, hilft die zeitschriftentypische Miszellanität der Inhalte – in Bezug auf Themen, Autor:innen und Bildmedien – zu organisieren. Die Rezipient:innen können so nicht nur vom Lesen des Textes zum Betrachten des Bildes übergehen, sondern die Zeitschrift auch zunächst entlang der Bilder entdecken, wenn deren Unterschriften knappe Deutungshilfen anbieten. Insofern scheint die Bildunterschrift für die miszellane Zeitschrift unverzichtbarer als für das in der Regel homogener zusammengesetzte Buch.

Häufig stehen die in einer Zeitschrift gebrachten Abbildungen allerdings außerdem in Zusammenhang zu einem Artikel, der auf das im Bild Gezeigte explizit oder implizit Bezug nimmt. Für eine maximale Engführung von Bild und Text steht exemplarisch die Fotoreportage, die sich in den Illustrierten des 20. Jahrhunderts zu einem *zeitschriftengebundenen* Bild-Schrift-Genre entwickelt und in Layout wie im Inhalt eine Verschmelzung sprachlicher und bildlicher Information anstrebt (Holzer/Lauffer 2018), obwohl die Anfertigung von Bild, Text und Layout meist in unterschiedlichen Händen liegt. Dagegen stellen Kochzeitschriften die Foodfotografien den Rezepttexten oft in einer Form gegenüber, die ebenso für Kochbücher charakteristisch ist, häufig unter Verzicht auf Bildunterschriften. Abhängig vom Zeitschriftengenre bilden sich mithin charakteristische Formen aus, Bilder und Schrift zu konstellieren.

Neben diesen Grundformen der Bild-Schrift-Konstellation, die genreübergreifend für Zeitschriften relevant sind, entwickeln sich in bestimmten Zeitschriften markante Sonderformen, die eigene Konventionen der Verschaltung von Bild und Schrift entwickeln. Als älteste Form zu nennen wäre hier die Karikatur, bei der normalerweise eine Unterschrift, sei es in Form wörtlicher Rede der dargestellten Figuren, sei es als Kommentar, wesentlich die satirische Bedeutung des betreffenden Bildes trägt. Auch wenn die grafische Karikatur sich als Einblattdruck längst etabliert hatte, macht sie im 19. Jahrhundert Karriere in der Zeitschrift. Beginnend in Frankreich mit *La Silhouette* (1829-1831), *La Caricature* (1830-1835) und *Le Charivari* (1832-1927), fortgeführt in England mit dem *Punch* (1841-1992), in Deutschland mit den in München erscheinenden *Fliegenden Blättern* (1845-1928) und dem Berliner *Kladderadatsch* (1848-1944) wird die Bild-Schrift-Kombina-

tion der Karikatur zum zentralen Ausdrucksmittel, mit dem satirische Zeitschriften Politik und Gesellschaft beobachten (siehe Mainardi 2017: 55–71; vgl. Erre/Tillier 2011; Maidment 2013, 2017).

Daran historiografisch anzuschließen sind die zuerst in Periodika etablierten Formen der – anfangs zuvorderst komischen – sequenziellen Bildnarration, die am Ende des 19. Jahrhunderts in die Ausdifferenzierung des Comics münden (Kunzle 1990; Smolderen 2009). Schrift hat in Comics einzigartige Formen und Funktionen entwickelt: in Bildunterschriften und Blöcken, in denen sich eine Erzähl→Stimme äußert; in Sprech- oder Denkblasen, die einer bestimmten Figur zugeordnet sind; als Geräusche anzeigennde Onomatopoeia (siehe Packard et al. 2019: 33–37; Wartenberg 2012; Baetens 2020). Die Entstehung des Comics wird zwar eher mit dem Zeitungsstrip, insbesondere *The Yellow Kid*, assoziiert, doch von der Frühzeit bis in die Gegenwart dieses Erzählmediums spielen Zeitschriften als Medium der Realisierung und Distribution eine wichtige Rolle (siehe Smolderen 2009: 80–101). Serialisierte Comics sind bspw. als Element von Kinder- und Jugendzeitschriften des 20. Jahrhunderts weit verbreitet, während zugleich spezialisierte Comic-Hefte wie das wöchentlich erscheinende belgische *Spirou* (1938–) oder die Superhelden-Heftchen der *Action Comics* (1938–) aus dem Verlag DC Comics, ein eigenes Zeitschriftengenre bilden, dessen Nummern auf Englisch kurioserweise als »comic books« bezeichnet werden (und die später publizierten Sammlungen als »Alben«). Auch wenn beobachtet wird, dass »die kulturelle Opposition zwischen Schrift und Bild im US-amerikanischen journalistischen Kontext um 1890, aus dem der moderne Comic stammt, viele typische semiotische Verfahren, die in Comics zum Einsatz kommen« (Packard et al. 2019: 14), präge, so sind die formalen Bezüge des Comics zur schon früher bildaffinen Zeitschriftenmedialität noch kaum beleuchtet. In den Spuren des Comics folgen ab Mitte des 20. Jahrhunderts die noch stärker zeitschriftenbasierten Genres des Fotoromans und des Cinéromans (siehe Baetens 2019: 41–79), die mit Erzählblocks und Sprechblasen an das Formenrepertoire des Comics anschließen, aufgrund der fotografischen Bildbasis aber für die Narrativierung noch mehr auf das Wort angewiesen sind, und zudem vor der Herausforderung stehen, Schrift überhaupt ins fotografische Bild zu integrieren. Auch wenn Comic und Karikatur prinzipiell auf schriftliche Komponenten verzichten können, so formieren sie sich doch typisch als »Medienkombination« (Rajewsky 2002) von Bild und Schrift, die, kulturell jeweils zu einem eigenen Medium verfestigt, in den Medienkonstellationen der Zeitschrift zu Hause ist.

Als besondere Sparte, die Bild und Schrift nach eigenen Maßgaben verschaltet, ohne als eigenes Medium angesehen zu werden, wäre weiterhin die Werbung anzuführen, die in den meisten Zeitschriften vertreten ist (siehe von Rimscha im Band). In Form der sogenannten nativen Werbung wird gelegentlich versucht, die für das jeweilige Zeitschriftenumfeld typischen Bild-Schrift-Kombinationen aufzugreifen, damit die werblichen Inhalte sich als redaktionelle tarnen. Häufiger geht es aber ganz im Gegenteil darum, durch einen besonders auffälligen Umgang mit Bild und Schrift, die Aufmerksamkeit auf die werblichen Botschaften zu ziehen. Dient bereits in den frühen Massenanzeigen das Bild vor allem als Blickfang eines Inserats, so wird der Bildanteil fortan auf Kosten des Textes ausgebaut (siehe Barr 2016: 237f.), wobei allerdings wenigstens der zum bildhaften Logo geronnene Markenname als Schriftelement unverzichtbar bleibt.

Als letztes Bündel von Situationen, in denen Zeitschriften Bild-Schrift-Beziehungen stiften, möchte ich Gestaltungselemente anführen, die auf den ersten Blick eine primär dekorative Funktion ausüben, dabei aber optisch wesentlich zur Identität einer Zeitschrift beitragen. Augenfällig wollen die Bilder sein, die gemeinsam mit dem Zeitschriftennamen das Titelblatt schmücken, um Hinweise auf den zu erwartenden Inhalt zu geben. Zeitschriften des 19. Jahrhunderts weisen sogar zwei Titelbilder auf – eines, das den Lieferumschlag zierte, und eines, das den Auftakt zum ›eigentlichen‹ Inhalt anzeigen. Ein abgegrenzter Bestandteil von Titelseiten stellt der Titelkopf dar, der den typografisch ausgestalteten Titel oft mit einer emblematischen Verbildlichung des Programms kombiniert und als Markenzeichen am Eingang zu jeder neuen Nummer wiederkehrt (siehe Brake/Demoor 2009: 40f.; Maidment 2016: 112). So bildet etwa die Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* (1853–1944; siehe Podewski im Band) im Titelkopf ›hinter‹ dem Namenszug der Zeitschrift eine solche Laube ab, in der sich drei Generationen einer bürgerlichen Familie zur gemeinsamen Lektüre und Konversation zusammengefunden haben (siehe Schöberl 1996: 219f.). Die markante Titelvignette ihrer Konkurrentin *Über Land und Meer* (1858–1923) verwebt in einer grafisch wie ikonografisch anspruchsvollerer Gestaltung die Buchstaben des Zeitschriftentitels mit einer allegorisch-symbolischen Umsetzung des Programms, Wissenswertes aus allen Himmelsrichtungen zusammenzutragen (siehe Beck 2019: 53–60). Analog werden auch Rubriken durch eine im Seitenkopf platzierten Vignette optisch signalisiert. Während ikonografische Elemente in Titel- und Seitenköpfen ab Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitet sind, begnügen sich die Designs des 20. Jahrhunderts zunehmend mit einer ausgefeilten Typografie des Titels.

Die engste grafische Durchdringung von Bild und Schrift stellen vergrößerte und verzierte Initialen dar. Um den Beginn eines Textes optisch zu markieren, wird sein Anfangsbuchstabe manchmal vergrößert und dann häufig ausgeschmückt. Die Verschiebung des Buchstabens ins Bildliche erfolgt meist im Register des Ornamentalen, kann allerdings wie in den Fortsetzungsromanen von William Makepeace Thackeray (Stevens 1974) oder im *Cornhill Magazine* (1860–1975; vgl. Leighton/Surridge 2008) den Text durch figürliche Elemente inhaltlich erweitern. Ornamentale Figuren, z.B. als Schlussatz verwendete Rebranken oder den Schriftsatz rahmende Bordüren, werden überdies – in dieser Funktion im typografischen Jargon ›Alinea‹ genannt – zum Gliedern des Layouts eingesetzt. Vor allem in Kunstzeitschriften, man denke etwa an die Jugendstil-Zeitschrift *Pan* (1895–1900), rückt das scheinbar Marginale ins Zentrum und formuliert die ästhetische Identität des Organs. Dass die meisten hier gelisteten Situationen bisher nur in Fallstudien oder *en passant* erwähnt wurden, formuliert den Auftrag an die Zeitschriftenforschung, eine systematische Aufarbeitung voranzutreiben.

2. Theoretische Konzepte zu Bild-Schrift-Konstellation

Theoretische Konzepte zur Beschreibung von Bild-Schrift-Konstellationen können hier nur ausschnittsweise, nämlich in den materialnahen Aspekten diskutiert werden, in denen sie für die unmittelbare Auseinandersetzung mit der gedruckten Seite produktiv werden. Der geläufigste und häufig alltagssprachlich gebrauchte Begriff, mit dem Bild-Schrift-Beziehungen bezeichnet werden, ist ›Illustration‹. Dessen etymologische

Wurzel, das lateinische *lustrare*, bedeutet wörtlich ›ins Licht setzen‹. Die nachklassische Ableitung *illustrare* meint in metaphorischer Erweiterung ›erhellen‹, ›erläutern‹ oder ›ausschmücken‹ und findet ab dem 16. Jahrhundert Eingang ins gelehrte Vokabular einiger Sprachen. Was illustriert, wird folglich sekundär gesetzt, als eine Beigabe, die im Dienst eines Anderen steht. Die heute dominante Bedeutung, ein Buch mit Bildern zu schmücken, lässt sich zwar in Einzelfällen bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen, wird jedoch im Deutschen, Englischen und Französischen erst im 19. Jahrhundert geläufig (Schulz 2017: 238–253; Rey 2001: 2070–2071; OED 2021; Beck 2019, Fn. 126), wozu die seit den 1840er Jahren rapide zunehmende Zahl an Zeitschriften, die das Wort im Titel führen, nicht wenig beigetragen haben dürfte (für Frankreich siehe Mainardi 2017: 102). Der Blick in die Etymologie erlaubt einerseits, die kulturelle Relevanz von Illustration historisch zu verorten, und andererseits, die in den Terminus eingeschriebene kulturelle Hierarchie freizulegen, die das Bild dem zugeordneten Text zeitlich und logisch nachsowie als Ausschmückung unterordnet.

Nimmt man den Begriff der ›Illustration‹ beim Wort und trägt ihn an Zeitschriften heran, dann gelangt man zu einer ambivalenten Einschätzung seiner Tauglichkeit. Illustrierte Magazine des 19. Jahrhunderts etwa verwendeten Bilder, wie Tom Gretton ausführt hat, »in ways that sometimes reinforce and sometimes undermine the concept of illustration« (2010: 682). Vom Standpunkt der Produktion aus betrachtet, finden sich einige Arten von Bildern, die in der Tat auf einen Text zurückgehen. So werden Künstler:innen beauftragt, Personen und Szenen aus fiktionalen wie nicht-fiktionalen Geschichten visuell zu konkretisieren, um durch diese zusätzliche Attraktion neue Publikumschichten anzusprechen. Bebildert werden so bspw. Folge für Folge die Fortsetzungsrömane des Londoner *Cornhill Magazine* ebenso wie die in *The Strand* (1891–1950) erscheinenden *Sherlock Holmes*-Kurzgeschichten, bei denen die zu jeder Episode wiederkehrenden Zeichnungen von Sidney Paget an der Erschaffung der Figur des Detektivs mitwirkten.³ Die genetische Präzedenz des Textes trifft jedoch nicht nur Fiktion. Wenn keine vor Ort gewonnenen bildlichen Quellen vorlagen, seien es Skizzen oder Fotografien, dann konnten im Zeitalter des Holzstichs selbst Nachrichtenbilder ausgehend von Texten, freilich unterstützt durch thematisch verwandte Bildvorlagen, entworfen werden (siehe Kooistra 2017: 109).

Das konventionelle Verständnis des Begriffs legt nahe, »the illustration [...] should both be a faithful representation of a textual source and elucidate it« (Petersson 2018: 353). In der Tat erzwingt der Schritt vom Text zum Bild ein Mindestmaß an Interpretation (siehe Miller 1992: 102f.), das begrifflich in der semantischen Facette des ›Erhellens‹ durchaus mitgeführt wird. Die Vorstellung, Bild überhaupt aus Text abzuleiten, wird allerdings bei Nachrichtenbildern, die auf Skizzen von Augenzeug:innen basieren, spätestens aber mit der Fotografie unhaltbar, insofern diese Bilder zunächst einen visuellen Eindruck einer optisch gegebenen Situation wiedergeben. Es gibt dann keinen Text mehr, der als Ausgangspunkt einer Veranschaulichung dient, sondern die Bilder verlangen umgekehrt nach einer sprachlichen Einordnung, man könnte sogar formu-

³ Es finden sich aber auch Romane, die umgekehrt von einer bildlichen Grundlage ihren Text entwickeln (siehe Thomas 2016: 618f.).

lieren: nach einer verbalen ›Illustration‹.⁴ Bilder, die in diesem Sinne dem Text vorgeordnet sind, bringen Zeitschriften in der Form einer von Text erörterten Bildnachricht schon, bevor sie Fotografien fotomechanisch reproduzieren können. Eine solche Umkehrung der Hierarchie drückt sich in mise-en-page-Verfahren aus, die zuerst die Bilder auswählen und positionieren, während die Schrift sich in diesen Rahmen einfügen muss.⁵ Schon für die illustrierten Magazine des 19. Jahrhunderts lässt sich insofern behaupten, dass »the play between image as figure and text as ground treated the magazines' words in terms of their material existence, casting them as typographic matter rather than reading them as discourse« (Gretton 2010: 683).

Zweifelhaft wird die Nachordnung des Bildes hinter den schriftlichen Text spätestens aus Perspektive der Rezipient:innen. Diese erschließen die Zeitschriften häufig zunächst anhand der Bilder – und der ihnen zugeordneten Unterschriften. Diesem Lese-modus trägt das Layout Rechnung, wenn es selbst bei fiktionalen Erzählungen Illustrationen – als *eye-catcher* – an den Anfang setzt (wie etwa im genannten *Cornhill Magazine*) oder Kommendes bereits auf dem Titelblatt proleptisch anteasert. Wenn das Bild also den ersten Kontakt mit der Geschichte herstellt, dann ließe sich folgern, dass die ›mitgelieferte‹ Geschichte das Bild mindestens ebenso erläutert wie umgekehrt (siehe Leighton/Surridge 2008; 2019: 9, 20–23; Thomas 2016: 621f.). Auch bei Zeitschriftengenres wie der Illustrierten oder Modezeitschrift ist es bis in die Gegenwart der Normalfall, dass Bilder als Blickfang fungieren, der die Aufmerksamkeit überhaupt erst auf einen Text lenkt, sodass das Betrachten dem Lesen zumindest zeitweilig vorausgeht und die Lektüre vorprägt.

Es bleibt zu überlegen, ob das Konzept der Illustration schlüssiger wird, wenn man es vom einzelnen Text und auf das Niveau von Zeitschriftentiteln hebt. Wenn eine Zeitschrift sich als ›illustriert‹ tituliert, dann bezieht sich dieser Anspruch offensichtlich auf die gesamte Publikation. Mit Bildern versehen werden dann weniger einzelne Texte als das Heft. Die begriffliche Reduktion des Bildes auf eine Zugabe bleibt dennoch zweifelhaft. Sicherlich ist es leichter sich eine Zeitschrift ohne Bilder als ohne Schrift vorzustellen, doch, wenn Bilder vorkommen, dann bilden diese, wie ihre typische Nennung im Titel anzeigen, keine Ergänzung, sondern ein integrales, meist sogar strukturierendes Element. Es ist Konsens, dass schon Magazine wie die *Illustrated London News* (1842–2003), *L'Illustration* (1843–1944) oder die *Leipziger Illustrierte Zeitung* (1843–1944) ihr Publikum mindestens ebenso sehr mit Material zum Anschauen wie mit Lesestoff lockten (siehe Kooistra 2017: 107; Gretton 2010: 683; Gebhardt 1989: 22f.), eine Ausrichtung, die sich auch im 20. Jahrhundert nicht ändern wird. Abzugrenzen von einer engen, konzeptuell zugespitzten Auslegung von ›Illustration‹ ist insofern eine generische Verwendung des Terminus, die alle in Text eingelagerten Bilder umfasst, sodass illustrierte Zeitschriften schlicht solche sind, die Bilder enthalten.⁶ Auch vor

4 Dass im zeitkritischen Produktionsprozess illustrierter Magazine Bild und Text vielfach getrennt und ohne Wissen voneinander entstehen, führt nicht selten zu inhaltlicher Inkongruenz, mit der die Leser-Betrachter:innen allein gelassen werden (siehe für ein Beispiel Sinnema 1998: 65–69).

5 Die Nachordnung des Texts zeigt sich zugespitzt, wenn im Layout-Design sprachlicher Diskurs schlicht durch Schriftzeichen, einen rein formal anzusehenden ›Blindtext‹, vertreten wird.

6 In dieser Hinsicht schlägt Andreas Beck (2019: Fn. 129) vor, den Terminus zu historisieren und nur für jene industrialisierte Verwendung von Bildern zu verwenden, die im 19. Jahrhundert gemein-

diesem Hintergrund dient die terminologische Wahl offenkundig der Beruhigung, dass Bilder noch nicht die Kontrolle übernommen haben.⁷

Von der Ubiquität des Bildes in den Massenmedien inspiriert, dreht Roland Barthes die Hierarchie von Wort und Bild um und schlägt neue Begrifflichkeiten vor. Wir befanden uns zwar nach wie vor in einer »Schriftkultur, weil die Schrift und das Wort immer vollwertige Mitglieder der Informationsstruktur« (1990: 34) seien, doch parasitieren nun das Wort das Bild, statt von diesem illustriert zu werden (21). Typischerweise komme der Schrift die nachgeordnete Funktion zu, Bilder zu *verankern*, d.h. deren als grundsätzlich angenommene Polysemie zu reduzieren und »gegen den Schrecken der ungewissen Zeichen anzukämpfen« (34). Die Beschriftung bestimmt demnach, was in der Überfülle der wahrnehmbaren Bildelemente als signifikant berücksichtigt werden soll.⁸ Entsprechend kann diese Auswahl durch veränderte Beschriftung für jeden Publikationskontext neu getroffen werden. Diese situative Formbarkeit der Bild-Schrift-Konstellation gilt nicht für die als zweites ausgeführte »Relaisfunktion« (36), bei der wie im Comic oder im Tonfilm Wort und Bild eine feste Einheit bilden, indem die verbale Äußerung innerhalb der bildlich konstruierten Wirklichkeit verortet wird.

Die Operation der Verankerung lässt sich anhand einer Typologie differenzieren, die Clive Scott (2009: 46-74) für Unterschriften gedruckter Fotografien entworfen hat, die aber auch darüber hinaus anregend ist. Scott wertet die Qualität einer Beschriftung daraufhin aus, inwieweit sie die Offenheit fotografischer Bedeutung reduziert, und greift dabei auf Charles Sanders Peirce' Trias Index, Ikon und Symbol zurück, um verschiedene Ansätze zur Regulierung zu unterscheiden: Der »title« entspricht genau Barthes' Anker, insofern er ikonisch beschreibend die sinntragenden Elemente ausmacht, um eine Zielbedeutung zu übermitteln. Der »documentary title« zentriert die indexikalische Dimension der Fotografie, indem er nur minimale Koordinaten wie Ort und Zeit angibt, sodass die Deutungsoffenheit des Bildes maximal bleibt. »Captions«, die in der Werbung und der Kunst verbreitet sind, nutzen schließlich die Sprache, um die Bedeutung eines Bildes assoziativ in ein neues symbolisches Register zu verschieben. Die von Scott bearbeitete »appropriation« (74) des primär indexikalischen Bildes durch »title« und »caption« unterstreicht das Potenzial, durch Schrift in die Bedeutung des Bildes einzugreifen.

Barthes' dezidierte Abwendung vom Begriff der Illustration wird allerdings nicht nur als Befreiung von einem überkommenen Leitbegriff begrüßt, sondern nun ihrerseits als

sam mit dem Begriff der ›Illustration‹ aufkommt. Ein generisches Verständnis des Begriffs unterliegt auch Appellen, den Begriff dynamischer, also weniger hierarchisch zu denken (siehe z.B. Thomas 2017: 6-10). Vor dem Hintergrund der Etymologie ließe sich aber fragen, ob es nicht von Vorteil wäre, unterschiedliche Ausprägungen von Bild-Schrift-Beziehungen gleich mit verschiedenen Bezeichnungen zu belegen.

- 7 Obwohl im 20. Jahrhundert vom Bild her konzipierte Nachrichtenmagazine unter dem generischen Oberbegriff der ›Illustrierten‹ firmieren, wird die Etikettierung ›illustriert‹ kaum noch von Zeitschriften beansprucht, schon gar nicht explizit im Titel geführt. Das liegt sicher nicht nur daran, dass die Ubiquität von Bildern einer generischen Auszeichnung durch dieses Element entgegensteht, sondern ebenso daran, dass die Priorität des Bildes nichts mehr ist, was in der populären Medienkultur durch einen verschämten Euphemismus beschönigt werden müsste.
- 8 Miller (1992: 61-64) führt an einer Textstelle von Mark Twain vor, dass die bedeutungsstiftende Macht der Beschriftung schon Ende des 19. Jahrhunderts eingesehen wurde.

Festschreibung der »Dominanz der schriftlichen Bedeutungszuschreibung« (Packard et al. 2019: 34) kritisiert. Zurecht hat Harald Burger an die eigentlich banale Einsicht erinnert, dass »auch Texte potenziell unendlich viele Visualisierungsmöglichkeiten bieten« (1990: 301), jede Umsetzung in ein Bild also selbst eine Interpretation darstellt, die auf den Text zurückwirken muss. Wenn Barthes das Bild aus der illustrativen Zweitrangigkeit löst, indem er dessen Mehrdeutigkeit einseitig als Herausforderung der Sprache festschreibt, hat dies zweifellos damit zu tun, dass er die Verankerung von der Fotografie herkommend denkt. Jedenfalls wäre seine Perspektive durch die komplementäre Einsicht zu ergänzen, dass Texte ihrerseits durch die jeweils mit ihnen verbundenen Bilder interpretiert werden.⁹ Aus dieser Einsicht heraus betonen jüngere literaturwissenschaftliche Ansätze, dass selbst in der Fiktion Bild und Text reziprok in einen Dialog treten oder auch parallel zueinander laufen (siehe z.B. Leighton/Surridge 2019: 17; Miller 1992: 95–96).

Das in der Zeitschriftenforschung zuletzt ins Spiel gebrachte Konzept der ›Multimodalität‹ (Igl/Menzel 2016; siehe Weber im Band) verzichtet, anders als die bisher aufgeführten begrifflichen Rahmungen, von vornherein auf Hierarchisierung. Der aus den Social Semiotics entlehnte Begriff appelliert, das Zusammenwirken verschiedener ›semiotischer Ressourcen‹ (siehe Kress 2010: 5–9) in der Kommunikation zu beobachten. Ausgehend von der Prämissen, dass Kommunikation stets multimodal sei, wird das Zusammenwirken der verschiedenen kulturell verfügbaren Zeichenregister beobachtet – nicht nur deskriptiv, sondern auch in Bezug auf die Optimierung von Kommunikationsvorgängen. Hilfreich am Ansatz der Multimodalität ist, dass hier verschiedene Schichten der Signifikation unkompliziert zusammengedacht werden können: also etwa in einem Zeitschriftenartikel der Code der Sprache gemeinsam mit Unterscheidungen von Schriftgrößen, Schrifttypen, Farbe oder der Platzierung im Layout sowie mit verschiedenen Bildtypen.¹⁰ Die produktive Unschärfe, was überhaupt als Modus in Frage kommt, markiert aber zugleich das theoretische Defizit: *Wie* der Bedeutungstransfer zwischen den verschieden verfassten semiotischen Ressourcen funktioniert, bleibt offen. Im Rahmen dieses Ansatzes betriebene Eye-Tracking-Studien (siehe Hansen-Schirra/Schaeffer im Band), die das sukzessive Abgreifen verschiedener Elemente auf der Druckseite aufzeichnen, können zwar belegen, dass tatsächlich zwischen Schrift- und Bild-Elementen gewechselt wird (siehe Bucher 2019: 666–672), aber nicht erhellen, was bei dieser Verschaltung passiert. Die Produktivität der ›Multimodalität‹ besteht im Imperativ, die Diversität der vorhandenen semiotischen Ebenen zu erkennen und zu berücksichtigen, wohingegen die modalen und medialen Differenzen unscharf bleiben. Dies führt dazu, dass mediendifferente Erfahrungen jenseits der Sinnkonstruktion außen vor bleiben.

Um die Medienästhetik nicht aus den Augen zu verlieren, gilt es die Bild-Schrift-Konstellationen so zu fokussieren, wie sie sich in der »Druckordnung« (Podewski 2016a:

⁹ Dies gilt gleichgültig, ob die Bilder vom Text ausgehend entworfen wurden oder umgekehrt, typischerweise im Fall von Fotografien, dem Text vorausgehen und von außen an ihn herangetragen werden.

¹⁰ Siehe Kress 2010: 79, mit der Definition des »mode« als »socially and culturally shaped resource for making meaning. Image, writing, layout, speech, moving images are examples of different modes«.

66; siehe Podewski im Band) der Zeitschriftendoppelseiten materialisieren. Als eine Medienkonstellation spielt die Zeitschrift mit der in ihr aufgehobenen medialen Diversität – kann diese mal zelebrieren, mal zurücknehmen – und eröffnet dabei Wege, zwischen Schauen und Lesen die Inhalte zu erfahren. Innerhalb ein und derselben Zeitschriftennummer können, abhängig von Textsorte, Bildmedium und der jeweiligen Situation, parallel unterschiedliche Beziehungen angeboten werden, etwa indem an einer Stelle der Eigenwert des Bildes hervorgehoben wird, an einer anderen Stelle jedoch die veranschaulichende Funktion im Dienste eines Texts. Genrespezifisch und historisch wandelbar bilden sich Verfahren der Konstellierung heraus, um die Bandbreite verschiedener Textsorten sowie die Formrepertoires diverser Bildmedien untereinander zu verschalten. Durch die in ihrer Druckordnung hergestellten intermedialen Beziehungen und Differenzen arbeitet die Zeitschrift daran mit, die Identität der jeweils im Spiel befindlichen Medien ebenso wie ihre eigene – als die des organisierenden Mittlers – zu bestimmen.

Während die Unterschiede schriftförmiger und bildförmiger Elemente normalerweise auf Basis von Textbegriff und Semantik eingegeben werden, können sie auch auf dem Terrain der Bildlichkeit verbunden werden. Das Konzept der »Schriftbildlichkeit« (Krämer 2014) nähert die Schrift dem Bild an, indem diese nicht mehr vorrangig als optische Encodierung von Sagbarem aufgefasst wird. Vielmehr geht es darum Bildlichkeit als ureigene Eigenschaft des Schriftmediums anzuerkennen, um zwischen verbalem Sinn und optischem Erscheinungsbild zu manövrieren. Während »Schriftbildlichkeit« *grundsätzlich* auf die bildlichen Qualitäten von Schrift aufmerksam macht, sind für die Auseinandersetzung mit der Zeitschrift besonders Phänomene relevant, in denen die Bildlichkeit der Schrift betont wird. Dazu zählen Fragen typografischer Gestaltung (also die Wahl von Schrifttypen, Schriftgrößen, Zeilenabständen und gespaltenem Satz), Übergangsphänomene zwischen verbalem und bildlichem Sinn wie piktoral gestaltete Buchstaben (siehe Petersson 2018: 353–356), aber auch die vom Layout angelegte Transformation des ein Bild umfließenden Textes in einen Rahmen (siehe Gretton 2019: 67; Ruchatz 2019: 236–238; Belgum 2019: 173). In anderen Fällen schließt die Spalten-»Architektur« der Typografie an die Komposition einer Abbildung an. So können bspw. bildlich dargestellte Türme oder Brückenpfeiler vom Seitenlayout aufgenommen werden (siehe Beck 2018: 413–417; Fröhlich/Ruchatz 2022: 369f.). Die Ausgestaltung der Bild-Schrift-Konstellation forciert in solchen Fällen ein Oszillieren zwischen Lesen und Betrachten und macht damit das Vermögen der Zeitschrift, Multimedialität produktiv und spannungsreich zu handhaben, zum Thema.

3. Die reproduktionstechnischen Rahmenbedingungen von Bild-Schrift-Konstellationen

Bild-Schrift-Konstellationen werden in der Regel auf der inhaltlich-semantischen Ebene erforscht. Die in der Druckordnung materiell definierte räumliche Beziehung der Elemente spielt meist nur eine marginale Rolle. Der Kunsthistoriker Tom Gretton (2010) hat in einem so provokativen wie wegweisenden Vorschlag gezeigt, wie man Bild-Schrift-Konstellationen unter völliger Absehung von Inhalt und Lektüre beschreiben kann, in-

dem man die Medienbeziehungen allein aus den vorfindlichen Layout-Ordnungen extrahiert. In einer historischen Studie, die Formanalyse mit Quantifizierung verbindet, untersucht er eine Auswahl britischer und französischer Nachrichtenmagazine, die dem prägenden Vorbild der *Illustrated London News* folgen. Wenn Gretton bspw. für die 1860er bis 1880er Jahre eine Vorherrschaft von Layouts auszählt, die große Bilder symmetrisch auf der Seite platzieren, dann folgert er daraus, dass zu dieser Zeit der Eigenwert des Bildes im Vordergrund gestanden habe, weil die Position auf der Seite offensichtlich nicht dem Textinhalt unterworfen wurde (siehe 2010: 686–689; 2019: 66f.). Asymmetrische Anordnungen eher kleiner Bilder, wie sie in den 1890er Jahren stärker auftreten, sprächen hingegen dafür, dass die inhaltliche Funktion für den Text zentral sei. Anhand von quantifizierbaren Verschiebungen in den Layout-Schemata erstellt Gretton eine Geschichte von Bild-Schrift-Beziehungen im 19. Jahrhundert, die freilich nur für das untersuchte Zeitschriftengenre Gültigkeit beansprucht.

Einen entscheidenden Faktor in dieser Geschichte der Bild-Schrift-Konstellation bilden die Techniken, die zur drucktechnischen Vervielfältigung von Bildern zur Verfügung stehen. Als medientechnische Grundlage begrenzen sie, welche Bild-Schrift-Layouts überhaupt möglich sind. Sie determinieren nicht die Medienbeziehung, sondern definieren lediglich einen Möglichkeitsrahmen, mit dem das visuelle Design dann kreativ umzugehen hat. Im Folgenden möchte ich kuriosisch vier technische Stufen der Bildreproduktion unterscheiden, die jeweils dazu anregen, Bild-Schrift-Beziehungen neu zu denken und daraus eine als Format stabilisierte Layout-Praxis zu entwickeln.

Als die Integration von Bildern im 18. Jahrhundert in Schwung kommt (Alexander 1994), handelt es sich fast ausschließlich um Tiefdruck-Bilder, zumeist Kupferstiche, gelegentlich Radierungen, im 19. Jahrhundert dann auch Stahlstiche. Als Flachdruckverfahren kommt die 1798 von Alois Senefelder erfundene Lithografie hinzu, die bspw. zur Reproduktion von Karikaturen in Satirezeitschriften zum Einsatz kommt (siehe Mainardi 2017: 55–71). Gemeinsam ist all diesen Techniken, dass sie nicht in einem Prozess mit dem in Lettern gesetzten Text gedruckt werden können. Während bei Büchern manchmal darauf zurückgegriffen wurde, die Abbildungen in einem zweiten Druckschritt direkt in beim Schriftsatz freigelassene Lücken zu platzieren (siehe Griffiths 2016: 182–185), stand dieses zeitaufwändige wie kostenintensive Verfahren für Periodika außer Frage. Die Bildseiten sind daher in dieser ersten Stufe vom Text materiell unterschieden, stets von anderer Papierqualität, manchmal in anderem Format, nur einseitig bedruckt und in der Regel unpaginiert. Als *images hors texte* finden sich solche Blätter daher meist am Ende eines Heftes eingebunden, wenn nicht beigegebene Anweisungen an den Buchbinder Anderes empfehlen.¹¹

¹¹ Mitte des 18. Jahrhunderts beginnen einige Zeitschriften, freilich jeweils erst zum Abschluss eines Bandes, seitengenaue Anweisungen an die Buchbinder zu formulieren, an welcher Stelle die beigegebenen Drucke einzubinden sind (siehe Alexander 1994: 108). Auf diese Weise kann bspw. das *Lady's Magazine* (1770–1847) die Illustrationen zu seiner Belletristik genau passend in den Erzählungen platzieren. Ein solches Hinweisblatt für den Drucker findet sich exemplarisch auf der letzten Seite des Index eingebunden in Bd. 3 (1772) des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek, siehe <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10613824>.

Eine Engführung von Wort und Bild ist technisch also nicht vorgesehen. Positiv gesprochen, ergeben sich dadurch Freiheiten, Wort und Bild auf kreative Art zu konstellieren. Waren Bild und Beschriftung in der Druckgrafik traditionell auf derselben Druckplatte vereint (siehe Griffiths 2016: 78), so ermöglichte die Zeitschrift neue Bild-Schrift-Einheiten zu erschaffen, indem man Ort, Umfang und damit auch Art des korrespondierenden Textes variierte. Einen Eindruck von dem Möglichkeitspektrum möchte ich hier am Beispiel des Modebilds (siehe Krause-Wahl im Band) geben, das idealtypisch für die wechselseitige Angewiesenheit von bildlicher und schriftlicher Information stehen kann.¹² Während der Schnitt eines Kleidungsstücks, seine Form und sein Faltenwurf, sprachlich nicht detailliert dargestellt werden können, ermöglicht der Text das in der Schraffur eines Stichs nur unzureichend getroffene Material sowie Bezugsquellen zu benennen.

Die Hefte des von 1785 bis 1793 erscheinenden Pariser *Cabinet des Modes*, der ersten länger laufenden Modezeitschrift, bestehen aus den auf jeweils acht Seiten ausgeführten Erläuterungen zu jeweils drei Modekupfern. Manchmal reduziert sich der Text auf eine Beschreibung des kolorierten Stichs, in anderen Fällen wird der Bezug auf die Bildtafel in einen größeren Zusammenhang eingefügt. Dass sich die Zeitschrift tatsächlich als eine Art Beiheft zu ihren Modekupfern versteht, legen die Überschriften im Textteil offen, die schlicht »*Planche I*«, »*Planche II*« und »*Planche III*« lauten. Der nur wenige Monate später, im Januar 1786, einsetzende erste Jahrgang des *Weimarer Journals des Luxus und der Moden* (1786–1827) verbannt die Erläuterung der Bilder anfangs in die abschließende Rubrik »*Erklärung der Kupfertafeln*«, wodurch die Modebilder zu einem angehängten Supplement werden. Die Rubrik bleibt zwar an dieser Stelle erhalten, fungiert aber später im selben Erscheinungsjahr schon als Relais, in dem sich Rückverweise auf die zugehörigen Artikel und Textstellen finden, die ihrerseits bereits auf die zugehörigen Illustrationen vorausweisen. Bis auf Nummern, die jedes Bild für die Verweise adressierbar machen, tragen die Tafelseiten keine weiteren schriftlichen Angaben. Obwohl die Modekupfer hinter die Textseiten verschoben werden, strebt der Text inhaltlich maximale Integration an. Am entgegengesetzten Pol bewegt sich die vom umtriebigen Zeitungsherausgeber Émile de Girardin 1829 gegründete Pariser Wochenschrift *La Mode* (1829–1854), die jeder Nummer eine variable Zahl an Bildern, darunter nun auch Lithografien, beigibt. Hier werden, jedenfalls bei den Modebildern, die zur Erschließung gewünschten Hinweise, nicht zuletzt die Angabe der Bezugsquellen, auf den Tafeln selbst untergebracht. Indem die Modebilder über Nummern und Jahrgänge hinweg durchlaufend nummeriert werden, bilden diese eine eigene Serie aus, die von der Periodizität (siehe Fröhlich im Band) der Zeitschriftenhefte immerhin noch weiß, insofern die Drucke das ursprüngliche Erscheinungsdatum tragen. Weil die Bilder mit dem druckschriftlichen Teil der Hefte nur dadurch explizit verknüpft sind, dass sie im Inhaltsverzeichnis aufgeführt werden, muten sie teils wie Werbebeilagen an. Mit dem Verkauf der Zeitschrift 1835 ändert sich das Konzept radikal: Die fortlaufende Nummerierung der Mode-

¹² Auch historisch betrachtet sind es anfangs nicht zuletzt Modebilder, die regelmäßig von Zeitschriften als Abbildungen gebracht werden, so zuerst ab 1678 im *Mercure Galant* (Selmecy Castioni 2015; siehe Mainardi 2017: 73).

bilder wird zwar fortgeführt, deren peritextuelle Beschriftung verweist jedoch nur noch auf eine unter der Rubrik »Bulletin des Modes« zu findende Beschreibung.

Diese drei Beispiele stehen stellvertretend für die Bandbreite an Möglichkeiten, die materiell gesetzte Trennung von Schrift und Bild auf der Textebene zu handhaben: Mal wird versucht die Kluft im Text zu überwinden, ein andermal wird die Autonomie der Bilder beibehalten. Die Eingliederung der Bilder in das Heft lässt sich nur über die inhaltliche Ebene erzielen, während die materielle Trennung fortbesteht. Die Stiche und Lithografien bleiben Bildbeilagen, die genauso gut jenseits der Zeitschrift aufbewahrt, sogar an die Wand gehängt werden können. Die Nachordnung von in einem separaten Vorgang gedruckter Bilder bleibt bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts üblich (Podewski 2016a: 68–73).

Bereits Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte und verwendete Thomas Bewick mit dem Holzstich ein Hochdruckverfahren, dessen Bilder in einem Zug mit Schriftlettern gedruckt werden können (siehe Mainardi 2017: 74f.). Die Innovation bestand darin, extrem hartes Buchsbaumholz mit Stichwerkzeugen zu bearbeiten, um wenigstens annähernd mit der Feinheit des Kupferstichs mithalten zu können. Dass sich der Holzstich als Illustrationsverfahren für Zeitschriften weitgehend durchsetzte, dauerte allerdings bis zur Auflegung des *Penny Magazine* (1832–1845), das mit einer Auflage von über 100.000 Exemplaren ganz neue Publika erschloss. Im nächsten Jahr folgten in Frankreich das *Magasin Pittoresque* (1833–1921) und in Deutschland das *Pfennig-Magazin* (1833–1855) dem britischen Vorbild (zur Durchsetzung des Holzstichs siehe Maidment 2016: 102; Mainardi 2017: 75–95; Beck 2019: 50f.; vgl. Gebhardt 1989). In diesen Magazinen neuen Typs wurde nun die enge »Verzahnung von Text- und Bildfolgen zur Reportage« (Gebhardt 1989: 34) im Layout möglich.¹³ Auch die Bebildderung von literarischer Fiktion profitierte von der Option, Text und Bild räumlich in unmittelbaren Kontakt zu bringen (siehe Maidment 2016: 102–105; vgl. Leighton/Surridge 2008). Doch es lässt sich nicht verallgemeinern, dass dies die oberste Priorität war. Schon in der internationalen Pfennigpresse, dann weitergeführt in den eher hochpreisigen Nachrichten-Magazinen vom Typus der *Illustrated London News*, wurden zusammengehörige Bilder und Texte nicht unbedingt auf der gedruckten Seite verschränkt. Zum einen stellte die Integration von Bildern in den Text auf der Seite eine Herausforderung dar, weil die Anfertigung der Holzstiche nicht nur langwierig ist, sondern meist relativ unabhängig vom Abfassen der Texte erfolgte, sodass die Abstimmung der Inhalte auf die Seite nur spät und unter Zeitdruck erfolgen konnte. Wenn die glattere Seite des Papierbogens mit den Holzstichen bedruckt wurde, ergab sich zum anderen ein ansehnlicheres Druckbild (siehe Beck 2019: Fn. 57). Darauf reagierte eine Praxis der *mise-en-page*, die für eine Seite des bedruckten Bogens primär

¹³ Bei der Bildreportage handelt es sich um eine Darstellungsform, die eine Serie von Bildern – in Inhalt und Layout – so mit Text zu einer Einheit verschmilzt, dass eine Art Bilderzählung entsteht. Ausgehend von deutschen Illustrierten kristallisiert sich diese Form zuerst Ende der 1920er Jahre in ein deutlich konturiertes bildjournalistisches Genre (siehe Holzer 2014, 203–233; vgl. Holzer/Lauffer 2018). Retrospektiv sind ähnlich gelagerte Anstrengungen aus früherer Zeit auch als visuelle Reportagen identifiziert worden, seien es Frühformen der Fotoreportage in den 1890er Jahren (exemplarisch für Österreich Holzer 2014, 66–69) oder eben bildgestützte Darstellungen aus der Zeit des Holzstichs (siehe Kooistra 2017: 111f.; Maidment 2016: 106f., 115).

die Bilder vorsah, für die andere Seite hingegen soweit möglich auf Bilder zu verzichtete. Wenn der bedruckte und gefaltete Papierbogen dann auseinandergeschnitten wurde, resultierte ein fortlaufender Wechsel von Doppelseiten, die entweder mehr oder weniger exklusiv mit Schrift oder aber mit Bildern gefüllt waren (siehe Gretton 2010: 688f.). Diesen für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts typischen Wechsel von Bild- und Text-Doppelseiten hat Andreas Beck als »alternierenden Satz« bezeichnet (2019: 30). Es gibt folglich weiterhin Faktoren, die einer rein inhaltlich regierten Konstellierung von Bild und Schrift entgegenstehen.

Auf dieser Basis nehmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bereits erwähnten Layouts zu, die den Eigenwert der Bilder betonen, indem sie größere Holzstiche einsetzen. Die Vergrößerung der Bilder, so folgert Gretton (2010: 685–687), erschwerte es die zugehörigen Texte zu benachbaren, soweit dies überhaupt noch angestrebt wurde; denn dass die Bildseiten stattdessen so deutlich ihren Schauwert ausstellten, war als *selling point* für die vergleichsweise hochpreisigen Magazine durchaus erwünscht. Wachsende Bildgröße erlaubte, zumal im Quartformat, die Detailtreue und Stofflichkeit der Darstellung zu erhöhen. Den nun meist doppel-, ganz- oder wenigstens halbseitig ausfallenden Abbildungen wurde dennoch Text zugeordnet. Auf den Bildseiten fanden oft nur noch knappe Unterschriften Platz. Dafür wurden eigene Sektionen eingerichtet, die Erläuterungen zu allen nicht textnah gesetzten Abbildungen konzentriert versammelten. So enthielten *L'Illustration* und *Le Monde illustré* (1857–1940) jeweils eine Rubrik »Nos Gravures«, die *Illustrated London News* und *The Graphic* (1869–1932) titelten »Our Illustrations«, die *Gartenlaube* nutzte »Illustrationen« und später »Blätter und Blüthen« (siehe Fröhlich/Ruchatz 2022: 355–360; Podewski 2016b: 165–175). Es war also nicht der Fall, dass überhaupt keine interpretierenden Bild–Text–Verknüpfungen angeboten worden wären, sondern nur, dass diese in der Hierarchie nicht jedes Mal an erster Stelle standen. Daneben fanden sich in denselben Zeitschriften ebenfalls Artikel, die zugehörige Abbildungen auf teilweise raffinierte Art in den Textfluss einzubauen wussten (siehe Fröhlich/Ruchatz 2022: 365–374; Podewski 2016b: 172). Zu differenzieren gilt es weiterhin, dass sich je nach Bildsujet, Zeitschriftengenre und Titel spezifische Layout–Formate herauskristallisierten (siehe Belgum 2019: 178–183). So strebte die im Quartformat aufgelegte britische Kunstzeitschrift *Magazine of Art* (1878–1904) schon im ersten Jahrgang eine durchweg enge Verknüpfung der Holzstiche mit den schriftförmigen Inhalten an, während in den illustrierten Nachrichtenmagazinen noch immer vor allem die Bildgröße zählte und der alternierende Satz dominierte. Die Reproduktionstechnik des Holzstichs eröffnete also einen Spielraum, der zu gegensätzlich ausgerichteten Bild–Schrift–Beziehungen führte: Während in der einen Richtung die Qualität und Größe des gedruckten Bildes so maximiert wird, dass sein Eigenwert die Textzuordnung bricht, wird in der anderen Richtung gerade das Potenzial, Bilder auf neue Weise in den Text zu integrieren, ausgeschöpft. In der miszellanen Ordnung einer jeden Zeitschrift können freilich beide Tendenzen auch ohne Weiteres koexistieren.

Die nächste Transformation des Möglichkeitshorizonts verbindet sich mit den foto-mechanischen Reproduktionsverfahren, also der Herstellung von Druckplatten auf fotochemischem Weg. Dieser erlaubte die Abbildungen bei der Anfertigung der Druckplatten mühelos und relativ kurzfristig auf die gewünschte Größe anzupassen, was bei Holzstichen oder von ihnen gewonnenen Klischees ausgeschlossen war. Thierry Gervais

(2019: 152) hat die fotomechanische Reproduktion deshalb als *design tool* erkannt, das die Flexibilität in der *mise-en-page* nicht mehr einseitig der Schrift aufbürdet, sondern die Bilder ebenso formbar macht. Strichabbildungen konnten schon früh, etwa durch Firmin Gillots 1850 patentierte Fotozinkotypie, fotomechanisch auf eine Hochdruck-Platte übertragen werden, die für fotografische Aufnahmen charakteristischen Grauwerte jedoch erst mit der Autotypie, die in verschiedenen Spielarten in den 1880er Jahren aufkam, um im Laufe der 1890er perfektioniert allmählich Raum zu greifen. Was diese Innovation so durchgreifend machte, war, dass sie nicht nur fotografische Aufnahmen betraf, sondern alle möglichen Bildvorlagen, soweit sie nur fotografierbar waren. Indem sie als Reproduktionsmedium für Gemälde und Zeichnungen fungierte, stellte die Fotografie sicher, dass handgefertigte Bilder, denen sie gleichzeitig Konkurrenz machte, noch lange in Zeitschriften überlebten.¹⁴ Für die Durchsetzung der fotomechanischen Reproduktion war allerdings nicht nur der Zuwachs an gestalterischen Optionen maßgeblich, sondern mehr noch die im Vergleich zum Holzstich immense Ersparnis an Zeit und Kosten. In den Bild-Schrift-Konstellationen der Zeitschrift zeigen sich die Neuerungen zunächst darin, dass eine größere Zahl kleinerer Bilder über die Seite verstreut erscheint (siehe Gretton 2010: 705)¹⁵, Bild und zugehöriger Text also wieder einander näher rücken können.¹⁶ ›Unordentliche‹ Layouts, in denen sich die Schrift zwischen die Bilder zwängen muss, signalisieren in der *Berliner Illustrirten Zeitung* (1891-1945) die Dominanz des Bildes (siehe Ruchatz 2019: 241). Die von der Monatsschrift *The Strand* vertretene Leitidee, ›a picture on every page‹ zu bringen (siehe Ruchatz 2021: 137), beruht auf diesen technischen Möglichkeiten, fotografische Bilder sowie gezeichnete Abbildungen flexibel, effizient und kostengünstig zu reproduzieren. Die durchgehende Bebilderung implizierte umgekehrt, dass jeder Inhalt – gleichgültig ob Fiktion, Interview oder Reportage – bildfreundlich sein musste. ›Illustrierbarkeit‹ wurde zunehmend zum Kriterium für die Auswahl von Zeitschrifteninhalten.

Die letzte reproduktionstechnische Innovation, die hier anzuführen ist, geht auf den Kupfertiefdruck zurück, der in den 1920er Jahren neben die autotypische Bildreproduktion trat und immerhin von einigen innovativen Illustrierten eingeführt wurde. Für unseren Zusammenhang ist nicht die gesteigerte Reproduktionsqualität bei weiterhin

¹⁴ In Modezeitschriften koexistierten Modezeichnungen und Modefotografien sogar bis ungefähr 1950 gleichberechtigt.

¹⁵ Die verringerte Bildgröße geht darauf zurück, dass fotografische Vorlagen im Druckbild noch eine ganze Weile in Durchzeichnung und Schärfe gegenüber den gewohnten Holzstichen abfielen. Bei Gemäldereproduktionen wurden hingegen häufig, bspw. in der *Gartenlaube* der 1890er Jahre, seitenfüllende Bildformate gewählt.

¹⁶ Dies bleibt freilich eine Option, die nicht zwingend verwirklicht wird. Das *Interessante Blatt* aus Wien subvertiert geradezu die neu gewonnenen Möglichkeiten und spielt mit den Erwartungen an die Bild-Schrift-Konstellierung, indem es zueinander gehörige Bilder und Texte mutwillig nie auf derselben Seite platziert, um so die Rezipient:innen zum ständigen Hin- und Her-Blättern zu motivieren (siehe Ruchatz 2019: 232; Fröhlich/Ruchatz 2022: 362-364). Zugleich kehren in traditionsreichen Titeln wie der *Leipziger Illustrirten Zeitung* symmetrische Layouts zurück, für die eine optisch gefällige Anordnung der kleinen Abbildungen wichtiger ist als deren inhaltliche Zuordnung (siehe Fröhlich 2019: 100-108).

günstigen Stückkosten relevant, sondern die neuartige Komposition der Druckseite. Das visuelle Design der Zeitschriftenseite findet beim Kupfertiefdruck auf einem Leuchttisch statt, auf dem die ausgewählten Komponenten – Bilder wie Schrift, auf transparenten Film kopiert – zu einer Seite arrangiert werden (Frizot 2008: 6–7; Zervigón 2015; siehe Voelker im Band). Aus dem Spiel mit den Elementen resultiert schließlich eine Montage, die fotomechanisch auf den kupfernen Druckzylinder übertragen wird. Das neue Layout-Verfahren ermöglichte eine grafische Bild-Schrift-Synthese, die grundsätzlich sogar das rechteckige Spaltenraster des Schriftsatzes auf der Druckseite zu sprengen vermochte. Die Bild und Schrift so eindrücklich verbindenden Fotomontagen der 1920er und 1930er Jahre, wie sie in der Illustrierten *Vu* (1928–1940), der *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (1921–1938) und etwas früher in der französischen Sportzeitschrift *Match L'Intran* (1926–1940) auftauchen, ziehen die Konsequenz aus den Möglichkeiten (Frizot 2008: 8–11). Ins neue Verfahren der mise-en-page ist implementiert, dass auch Schrift als grafisches Element – und somit als bildhaft – zu behandeln sei. Indem das Bild sich zur umgreifenden Kategorie ausweitet, wird die Mediendifferenz im Kern der Bild-Schrift-Konstellation, jedenfalls produktionsseitig, eingebnet. Bereits mit dem Holzschnitt und erst recht mit der Autotypie waren immer wieder optisch ambitionierte Bild-Schrift-Konstellationen erstellt worden, die das vorübergehende Kippen von Schrift ins Bild bezweckten. Indem nun jeder Artikel auf einer Seite oder Doppelseite als »grafische Einheit« (Frizot 2008: 9) entfaltet wird, transformiert sich das gesamte Zeitschriftenheft in eine bildhafte Konstellation von Bildern und bildhafter Schrift. Die semantische Verknüpfung von Bild und Schrift wird durchgängig in einer grafisch gesteuerten Konstellation materialisiert. Festzuhalten ist, dass die Layout-Strategie, die Doppelseite grafisch als Grundeinheit zu formieren, in der Struktur der miszellan verfassten Zeitschrift eher heimisch wurde als im Buch.

Mit den Layout-Verfahren des Kupfertiefdrucks sind die innerhalb der Printmedien angelegten Möglichkeiten, Bild-Schrift-Konstellationen zu gestalten, vermutlich in maximalem Umfang aufgeschlossen. Sie fungieren als Maßstab, auch wenn der Kupfertiefdruck aus Kostengründen weder universell eingesetzt wird noch seine gestalterischen Potenziale bei jedem Einsatz ausgeschöpft werden. Nicht selten dient er lediglich dazu die Reproduktionsqualität auf einigen Tafelseiten zu verbessern und reaktualisiert so sogar ältere, gerade nicht auf Durchdringung von Bild und Schrift angelegte Layout-Schemata. Das basale Spektrum an Möglichkeiten, Bild und Schrift auf der Doppelseite zu kombinieren, bleibt trotz Wandel in Reproduktions-, Satz- und Drucktechnik über Jahrzehnte stabil (siehe Zervigón 2015: 200). Signifikante Neuerungen auf der Formebene ergeben sich erst wieder, als die Zeitschriften ins Internet einzuwandern beginnen. Sie fügen sich in eine neue Medienkonstellation ein, in der die Printausgabe nicht nur alternativ in digitaler Form verfügbar gemacht, sondern zugleich eng mit den Angeboten auf der zeitschrifteneigenen Website oder in den Sozialen Medien vernetzt wird. Der Zeitschriftentitel steht dann zunehmend für eine multimedial ausgelegte Verweisstruktur ein, in der verschiedene mehr oder minder verzeitlichte Medienangebote auf verschiedenen Plattformen verbunden werden. Das gedruckte Zeitschriftenheft muss dann nicht einmal mehr unbedingt das textuelle Zentrum bilden, um das die anderen medialen Angebote lediglich paratextuell gravitieren (siehe Holmes im Band).

Durch die Ausdehnung der Zeitschrift über die Printmedien hinaus ergeben sich neue Optionen. In den hypertextuellen Strukturen des Netzes lassen sich Bild-Schrift-Beziehungen bspw. operativ herstellen, indem beide Komponenten einander wechselseitig aktivieren, sodass die virtuelle Anwesenheit im Link in tatsächliches Erscheinen umschlägt: Schrift also ein Bild aufruft, das an die Stelle des Wortes tritt, oder umgekehrt. Ein in einem separaten Fenster vergrößertes Bild kann den zugehörigen Text ganz verdecken. Die fluide und nur temporäre Materialisierung der Bild-Schrift-Konstellationen auf dem Computer-Display dynamisiert so die medialen Beziehungen. Angebote im Internet können die Papierfassung um zusätzliches Bild- und Textmaterial ergänzen, das auf die Lektüre der Printversion rückwirkt. Wenn Videos (oder Tondateien) Bestandteile des multimedialen Geflechtes sind, so kann das Wort sogar nicht nur in typografischer, sondern auch gesprochener Form vorkommen. Der mediale Wandel wirft natürlich die Frage auf, wo die Grenzen der Zeitschrift – der Nummer, eines Titels ebenso wie des Mediums überhaupt – liegen (siehe McRobbie im Band).

Die formalen und inhaltlichen Optionen, Zeitschriften im Internet zu erweitern oder weiterzuführen, werden gegenwärtig erst ausgelotet. Die Aufgabe, Bild und Wort in einem optisch zu erschließenden Raum sinnvoll zu konstellieren, stellt sich hier aufs Neue, nur unter anderen Möglichkeiten und Restriktionen. Dass unter diesen Bedingungen alte und neue Titel weiterhin im Druck erscheinen, zeigt freilich, dass die über drei Jahrhunderte in der Zeitschrift entwickelten Lösungen für die Bild-Schrift-Konstellation nach wie vor einen eigenen Wert behalten.

Für hilfreiche Anregungen danke ich Christian Bachmann, Stephan Packard und Hendrik Ziegler.

Literatur

- Alexander, David (1994): »Alone Worth Treble the Price«: Illustrations in 18th-century English Magazines. In: Myers, Robin/Harris, Michael (Hg.): *A Millennium of the Book. Production, Design, and Illustration in Manuscript and Print (900-1900)*. Winchester/New Castle: St. Paul's Bibliographies/Oak Knoll Press. S. 107-133.
- Anderson, Patricia (1991): *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*. Oxford: Clarendon Press.
- Baetens, Jan (2019): *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*. Austin: University of Texas Press.
- Baetens, Jan (2020): *Words and Images*. In: Hatfield, Charles/Beatty, Bart (Hg.): *Comic Studies. A Guidebook*. New Brunswick: Rutgers University Press. S. 193-209.
- Barr, Helen (2016): Zwischen Reklamekunst und Kunstreklame: Anzeigen in illustrierten Zeitschriften um 1900. In: Igl, Natalia/Menzel, Julia (Hg.): *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*. Bielefeld: transcript. S. 231-259.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Beck, Andreas (2018): Crossing Borders between London and Leipzig, between Image and Text. A Case Study of the *Illustrirte Zeitung*. In: Victorian Periodicals Review, 51.3 (2018). S. 408-433.
- Beck, Andreas (2019): Nicht alles glauben, was geschrieben steht! Wie frühe illustrierte Journale (nicht) über sich Auskunft geben. Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, 5. Hannover: Wehrhahn.
- Belgum, Kirsten (2019): Challenging Visual Constraint. How Popular Illustrated Magazines Revealed the World. In: Beck, Andreas et al. (Hg.): *Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche*. Journalliteratur, 1. Hannover: Wehrhahn. S. 169-194.
- Brake, Laurel/Demoor, Marysa (Hg.) (2009): *Dictionary of Nineteenth Century Journalism in Great Britain and Ireland*. London: Academia & The British Library 2009.
- Bucher, Hans-Jürgen (2017): Multimodalität als Herausforderung für die visuelle Kommunikationsforschung. In: Lobinger, Katharina (Hg.): *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*. Wiesbaden: Springer. S. 651-677.
- Burger, Harald (1990): Sprache der Massenmedien. Berlin : de Gruyter.
- Erre, Fabrice/Tillier, Bernard (2011): Du journal à l'illustré satirique. In: Kalifa, Dominique et al. (Hg.): *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde. S. 417-435.
- Frizot, Michel (2008): Photo/graphismes de magazines: les possibles de la rotogravure, 1926-1935. In: Frizot, Michel et al. (Hg.): *Photo/Graphisme. Actes du colloque »Photo/Graphisme« tenu au Jeu de Paume le 20 octobre 2007*. Paris: Jeu de Paume. S. 5-12.
- Fröhlich, Vincent (2019): A/Symmetrie and Dis/Order. Data-based Reflections on Balancing Stability and Change in Illustrated Magazines from 1906-1910. In: Beck, Andreas et al. (Hg.): *Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche*. Journalliteratur, 1. Hannover: Wehrhahn. S. 85-118.
- Fröhlich, Vincent/Ruchatz, Jens (2022): Interrupting Pictures. Separating and Connecting Images in Illustrated Magazines—A Typology (Part 2). In: Mergenthaler, Volker/Ramtk, Nora/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Lektüreabbruch – Anschlusslektüren: Journale lesen/Reading Journals: Coherence and Interruption*. Journalliteratur, 4. Hannover: Wehrhahn. S. 347-378.
- Gebhardt, Hartwig (1989): Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Brednich, Rolf Wilhelm/Hartmann, Andreas (Hg.): *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für Ethnologische Bildforschung*. Göttingen: Schmerse. S. 19-41.
- Gervais, Thierry (2019): Photography: A Design Tool for the Nineteenth-Century Press? In: Beck, Andreas et al. (Hg.): *Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche*. Journalliteratur, 1. Hannover: Wehrhahn. S. 137-152.
- Gretton, Tom (2010): The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. In: Art History 33.4 (2010). S. 680-709.
- Gretton, Tom (2019): Distributed, Immanent, and Synecdochal Authorship in the Picture Pages of Magazines of the Illustrated London News Genre: London, Paris, and Leipzig c. 1860-c. 1900. In: Beck, Andreas et al. (Hg.): *Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche*. Journalliteratur, 1. Hannover: Wehrhahn. S. 55-83.

- Griffiths, Anthony (2016): *The Print Before Photography. An Introduction to European Print Making, 1550–1820*. London: The British Museum.
- Holzer, Anton (2014): *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*. Darmstadt: Primus.
- Holzer, Anton/Lauffer, Elisabeth (2018): Picture Stories. The Rise of the Photoessay in the Weimar Republic. In: *International Journal for History, Culture and Modernity* 6.1 (2018).
- Igl, Natalia/Menzel, Julia (Hg.) (2016): *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*. Bielefeld: transcript.
- Kaminski, Nicola/Ruchatz, Jens (2017): *Journalliteratur – ein Avertissement. Pfennigmagazin zur Journalliteratur*, 1. Hannover: Wehrhahn.
- Kooistra, Lorraine Janzen (2017): Illustration. In: Shattock, Joanne (Hg.): *Journalism and the Periodical Press in Nineteenth-Century Britain*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 104–125.
- Krämer, Sibylle (2014): Schriftbildlichkeit. In: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler. S. 354–360.
- Kress, Gunther (2010): Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication. London/New York: Routledge.
- Kunzle, David (1990). *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*. Berkeley, Oxford: University of California Press.
- Leighton, Mary Elizabeth/Surridge, Lisa (2008): The Plot Thickens: Toward a Narratological Analysis of Illustrated Serial Fiction in the 1860s. In: *Victorian Studies* 51.1 (2008). S. 65–101.
- Leighton, Mary Elizabeth/Surridge, Lisa (2019): *The Plot Thickens: Illustrated Victorian Serial Fiction from Dickens to Du Maurier*. Athens: Ohio University Press.
- Maidment, Brian (2013): The Presence of Punch in the Nineteenth Century. In: Harder, Hans/Mittler, Barbara (Hg.): *Asian Punches: A Transcultural Affair*. Heidelberg/New York/London: Springer. S. 13–44.
- Maidment, Brian (2016): Illustration. In: King, Andrew/Easley, Alexis/Morton, John (Hg.): *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. London/New York: Routledge. S. 102–123.
- Maidment, Brian (2017): The Gallery of Comicalities. In: *Victorian Periodicals Review* 50.1 (2017). S. 214–227.
- Mainardi, Patricia (2017): Another World. *Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. New Haven/London: Yale University Press.
- Miller, J. Hillis (1992): Illustration. London: Reaktion Books.
- OED (2021): Art. ›illustrate‹ und Art. ›Illustration‹. In: OED. Oxford English Dictionary. Online-Ausgabe. Oxford: Oxford University Press; <https://www.oed.com/view/Entry/91578> und <https://www.oed.com/view/Entry/91580>.
- Packard, Stephan et al. (2019): Comicanalyse. Eine Einführung. Berlin: J. B. Metzler.
- Petersson, Sonya (2018): The Counteractive Illustration and Its Metalanguage. In: *Word & Image* 34.4 (2018). S. 349–362.
- Podewski, Madleen (2016a): Mediengesteuerte Wandlungsprozesse. Zum Verhältnis zwischen Text und Bild in illustrierten Zeitschriften der Jahrhundertmitte. In: Mell-

- mann, Katja/Reiling, Jesko (Hg.): *Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 61-79.
- Podewski, Madleen (2016b): Blätter und Blüten und Bilder. Zur medienspezifischen Regulierung von Text-Bild-Beziehungen in der Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt. In: Berg, Gunhild/Gronau, Magdalena/Pilz, Michael (Hg.): *Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter. S. 153-173.
- Rajewsky, Irina (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Rey, Alain (2001) (Hg.): *Le Grand Robert de la langue française*. Bd. 3. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Ruchatz, Jens (2009): Vorträge sind Silber, Dias sind Gold. Medienkonkurrenz im Projektionsvortrag. In: Boden, Petra/Müller, Dorit (Hg.): *Populäres Wissen im medialen Wandel seit 1850*. Berlin: Kadmos. S. 101-118.
- Ruchatz, Jens (2019): Arbeit am Fragment. Fototheoretische Systematisierungen und die Zeitschriftenseite als Fragmentkonstellation. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 46. S. 213-249.
- Ruchatz, Jens (2021): Künstler von der Kamera interviewt. Serielle Konstellationen in der Zeitschrift und das fotografische Porträt im Zeitalter der Celebrity. In: Annalena Brandt u.a. (Hg.): *Pantheon und Boulevard. Künstler in Porträtservielen des 19. Jahrhunderts in Druckgrafik und Fotografie*. Passau: Dietmar Klinger. S. 133-168.
- Schöberl, Joachim (1996): »Verzierende und erklärende Abbildungen«. Wort und Bild in der illustrierten Familienzeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts am Beispiel der Gartenlaube. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films*, 1. München: Fink. S. 207-234.
- Schulz, Hans et al. (2017): *Deutsches Fremdwörterbuch*. Bd. 8. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Scott, Clive (1999): *The Spoken Image. Photography & Language*. London: Reaktion Books.
- Selmeci Castioni, Barbara (2015): *L'actualité gravée au temple de mémoire. La mise en place du programme d'illustration du Mercure Galant au tournant de l'année 1678*. In: *Nouvelles de l'estampe* 252 (2015). S. 52-66.
- Sinnema, Peter W. (1998): *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*. Aldershot : Ashgate.
- Smolderen, Thierry (2009) : *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*. Brüssel: Les Impressions Nouvelles.
- Stevens, Joan (1974): Thackeray's Pictorial Capitals. In: *Costerus* 2 (1974), S. 113-140.
- Thomas, Julia (2016): Illustrations and the Victorian Novel. In: John, Juliet (Hg.): *The Oxford Handbook of Victorian Literary Culture*. Oxford: Oxford University Press. S. 617-636.
- Thomas, Julia (2017): *Nineteenth-Century Illustration and the Digital. Studies in Word and Image*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Wartenberg, Thomas E. (2012): Wordy Pictures: Theorizing the Relationship between Image and Text in Comics. In: Meskin, Aaron/Cook, Roy T. (Hg.): *The Art of Comics: A Philosophical Approach*. Malden, MA: Wiley-Blackwell. S. 87-104.

Zervigón, Andrés María (2015): Rotogravure and the Modern Aesthetic of News Reporting. In: Hill, Jason E./Schwartz, Vanessa R. (Hg.): Getting the Picture. The Visual Culture of News. London: Bloomsbury. S. 197-205.

