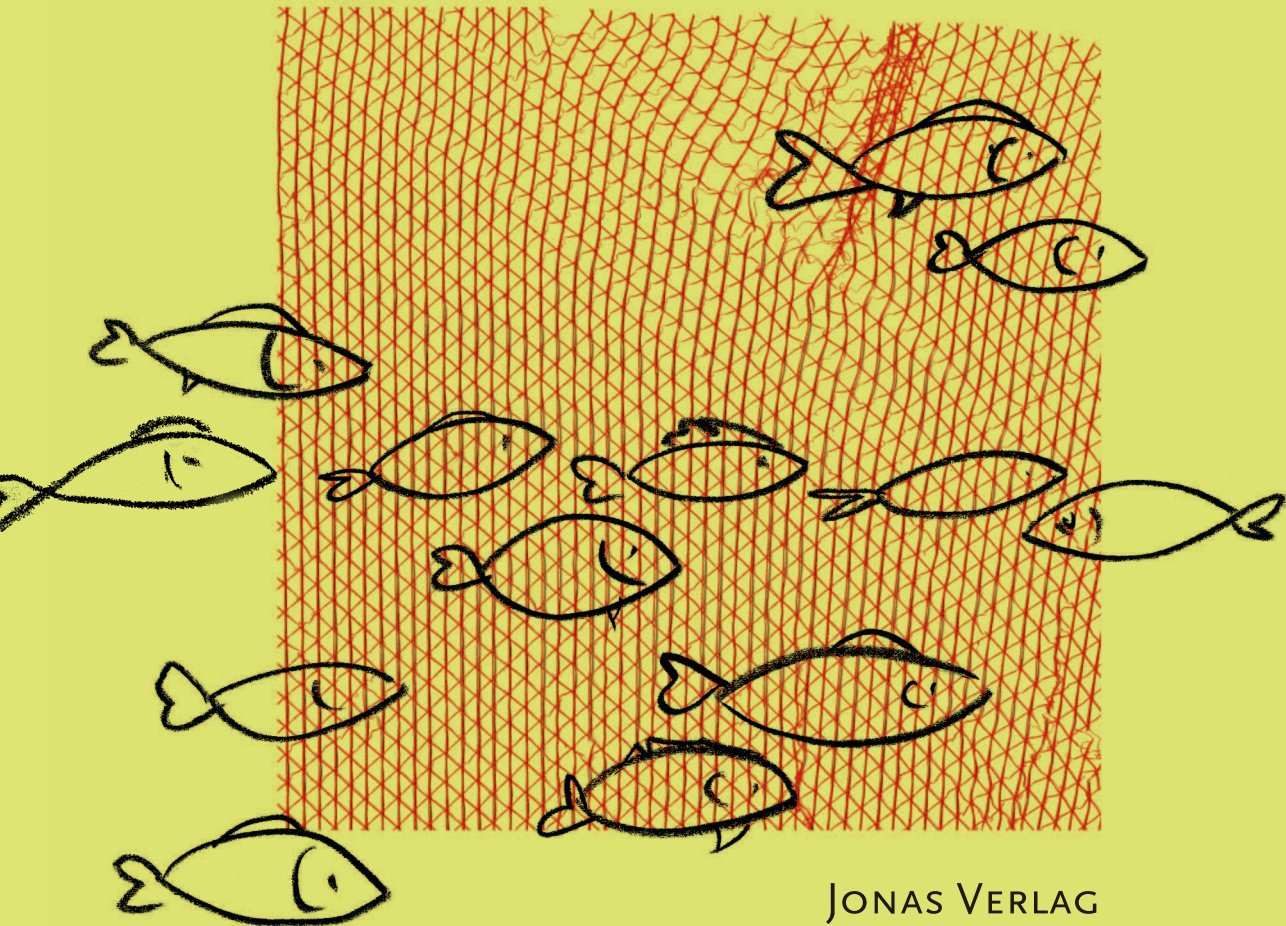


super ILLU



Zu einer Theorie der Illustration
Towards a Theory of Illustration

Juliane Wenzl, Ulrike Stoltz (Hg.)



JONAS VERLAG

Abbildungsverzeichnis List of Illustrations

Klingspor Museum Offenbach Beispiele illustrierter Bücher aus der Sammlung / Examples of illustrated books from the collection

- 1** Kalender für 1903.
2 Erich Kästner: Emil und die Detektive. Illustrationen/illustrations: Walter Trier. 1935.
3 Walter Trier: Zweitens: Frau Friseur Tischbein, Emils Mutter und Drittens: Ein ziemlich wichtiges Eisenbahnabteil. 1935.
4 A. C. Doyle: Der blaue Karfunkel und andere Sherlock Holmes Stories. Buchgestaltung und Einband/book and cover design: Hans Peter Willberg. O. J./no year given.
5 + 6 Georg Heym: Umbra Vitae. Mit Originalholzschnitten von/with original woodcuts by Ernst Ludwig Kirchner. 1924.
7, 8 und **9** Gottfried August Bürger: Münchhausen. Illustrationen/illustrations: Bernhard Jäger; Buchgestaltung/book design: «usus»: Uta Schneider & Ulrike Stoltz. 1994.

Juliane Wenzl Arbeitsbeispiele / List of works

- 10** untitled filmstills [3 flowers]. 2006.
11 untitled filmstills [3 kickers]. 2006.
12 untitled filmstills [freaks]. 2014.
13-31 aus der Serie/from the series «Dazwischen». 2020/21.

Hegenbarth Sammlung Berlin Beispiele (Arbeiten auf Papier) aus der Sammlung / List of samples (works on paper) from the collection

- 32** Max Uhlig: Kopf Fritz Löffler. 1987.
33 Otto Dix: Josef Hegenbarth. 1961.
34 Bodo Rott: Braun klemmt (zu Goethes Reineke Fuchs). 2018.
35 Josef Hegenbarth: Reineke und Isegrim vor der düsteren Höhle (zu Goethes Reineke Fuchs). 1944.
36 Josef Hegenbarth: Bären-dressur. Um 1955.
37 Max Beckmann: Dressierte Bären. 1932.
38 Josef Hegenbarth: Aus einer Revue. 1927.
39 Otto Dix: Zirkusszene. 1923.
40 Josef Hegenbarth: Walpurgisnacht (zu Goethes Faust I). 1959.
41 Thomas Baumhekel: Walpurgisnachtszene (Goethe Kat. 80) 2012.
42 Willi Baumeister: Metaphysische Landschaft. 1948.
43 Nicole Schuck: Superorganismus. 2015.
44 Josef Hegenbarth: Parkarbeiter. 1948.
45 Heinrich Campendonk: Ernte. 1912.
46 Paolo Veronese: Madonna mit Kind und den Heiligen Franziskus und Georg. 1582/1583.
47 Winfred Gaul: o. T. (Schriftbild zu Hölderlin/handwriting with reference to Hölderlin). 1956.
48 Anonym: Kelim. Ca./approx. 1920.
49 Corinne Laroche: Mandorla. 2014.

Matthew Tyson Arbeitsbeispiele / List of works

- 50** La Punta. 2007.
51 Propositions Pour Une Rivière Sauvage. 2005.
52 Aver(s). 2011.
53/54 Quatuor. Mit/with Bruno Guastella, Charles Gledhill. 2014.
55 Grey Kiss. 2019.
56 Flemisch Landscape. 2019.
57 Aus der Serie/from the series «Tantric». Ohne Titel/untitled. 2020.
58 Aus der Serie/from the series «Tantric». Ohne Titel/untitled. 2020.
59 Aus der Serie/from the series «Chantiers». Ohne Titel/sans titre. 2019.
60 Aus der Serie/from the series «Tantric». «Bush». 2020.

61 Detlef Surrey

Skizze aus der Diskussion in der Hegenbarth Sammlung Berlin am 28. März 2019/sketch from the discussion at the Hegenbarth Collection Berlin on March 28, 2019.

Nanne Meyer

Visueller Beitrag zur Weiterführung der Diskussion. Aus den Jahrbüchern 1986–2021 / Visual contribution to continue the discussion. From the yearbooks 1986–2021

- 62** Buch XXIII. 2011.
63 Buch XXIV. 2012.
64 Buch XXII. 2009/2010.
65 Buch VI. 1992.
66 Buch XXVII. 2015.
67 Buch XXV. 2012/2013.
68 Buch XXX. 2018.
69 Buch XXIV. 2012.

- 70** Buch XXVI. 2013/2014.
71 Buch XXIX. 2017.
72 Buch XXI. 2009.

**Abbildungen zum Artikel
 von Andreas Rauth**

**Images for the article
 by Andreas Rauth**

- 73** Constantin Guys. Foto: Felix Nadar. O.J./no year given.
74 Constantin Guys: Sketches in Madrid. The Illustrated London News. 26 July 1856.
75 Illustrators, «RADICAL». Nr./no. 38, Herbst/fall 1981. Titelblatt/ cover; Mitherausgeber, Titelgestaltung und Fotografie/ co-editor, front cover design and photography: George Snow.
76 Illustrators, «RADICAL». Nr./no. 38, Herbst/fall 1981. Georgeanne Dean, Sol Robbins, Carolyn Gowdy, Blair Dawson.

**Abbildungen zum Artikel
 von Juliane Wenzl**

**Images for the article
 by Juliane Wenzl**

- 77–79** Ute Helmbold: Tage in Venedig. 2018.

**Abbildungen zum Artikel
 von Friedrich Tietjen**

**Images for the article
 by Friedrich Tietjen**

- 80** La Poétique d'Aristote. 1733. Mit Kupferstichen von Jan Punt (Frontispiz, 1733) und Bernard Picart (Titelseite, 1724)/with copperplate engravings by Jan Punt (frontispiece, 1733) and Bernard Picart (title page, 1724).
81 a + b Achille Lemot: Les sept hommes. Druckstock für einen Holzstich (Vorder- und

Rückseite)/printing block for a wood engraving (front and back) für/for Paul Augustin Farochon: Le Moine de Collioure. O.J./no year given.

82 Le Magasin Pittoresque. Louis-Étienne Guemied: Carrière de basalte du Langenberg, près de Cologne. März/march 1839.

83 Anonym/anonymous: Daguerreotypie nach einer Daguerreotypie/daguerreotype after daguerreotype. Um/around 1850.

84 a Adam Heeb: Porträt einer Frau/portrait of a woman. Carte de Visite. Milwaukee, um/around 1870.

84 b Carl Hintner: Porträt eines Geistlichen/portrait of a cleric. Carte de Visite. Salzburg, um/around 1870.

85 G. Berger: Der neue verblüffende «Gewehrsprung» von 4 Metern Höhe. Berliner Illustrirte Zeitung, Titelseite/ cover. 18. Juli 1909/july 18, 1909.

**Abbildungen zum Artikel
 von Ulrike Stoltz**

**Images for the article
 by Ulrike Stoltz**

- Alle vier Bilder/all four images: «usus»: Uta Schneider & Ulrike Stoltz. 2018.
86 Das Bild der Buchstaben/ type as image.
87 Die Buchseite als Bild/the book page as image.
88 Typo Skulpturen/type as sculpture.
89 Typo Artisten/type acrobats.

**Abbildungen zum Artikel
 von Johannes Rößler**

**Images for the article
 by Johannes Rößler**

- 90 a** Antoine Houdar de la Motte: Fables Nouvelles. 1719. Zur 19. Fabel/to the 19th fable «Les Grillons» von/by Claude Gillot.
90 b Herrn Houdart de la Motte: Neue Fabeln. 1736. Nachstich (Kupferstich) nach Claude Gillots Illustration zu «Les Grillons»/re-engraving (copperplate) after Claude Gillot's illustrations to «Les Grillons».
91 Thomas Bakewell nach/ after William Hogarth: A Rake's Progress, Tafel/plate 1: Taking possession of his father's effects, 1735.
92 Tommaso Piroli nach/after John Flaxman: Achill betrauert Patroklos (The Illiad of Homer). 1795.
93 Lovis Corinth: Die Erscheinung des Teufels. (Die Nachtwachen des Bonaventura.) 1925.

**Leonore Poth
 Visueller Beitrag zur Weiterführung der Diskussion /
 Visual contribution to continue the discussion**

- 94–106** Bagger. / Diggers. Teilweise undatiert; teilweise datiert/ partly undated; partly dated: Nrn./nos. 94, 95, 100 + 106: 2017; 101, 102, 104 + 105: 2019.
107 Josef Hegenbarth: Scharrendes Huhn. 1951.

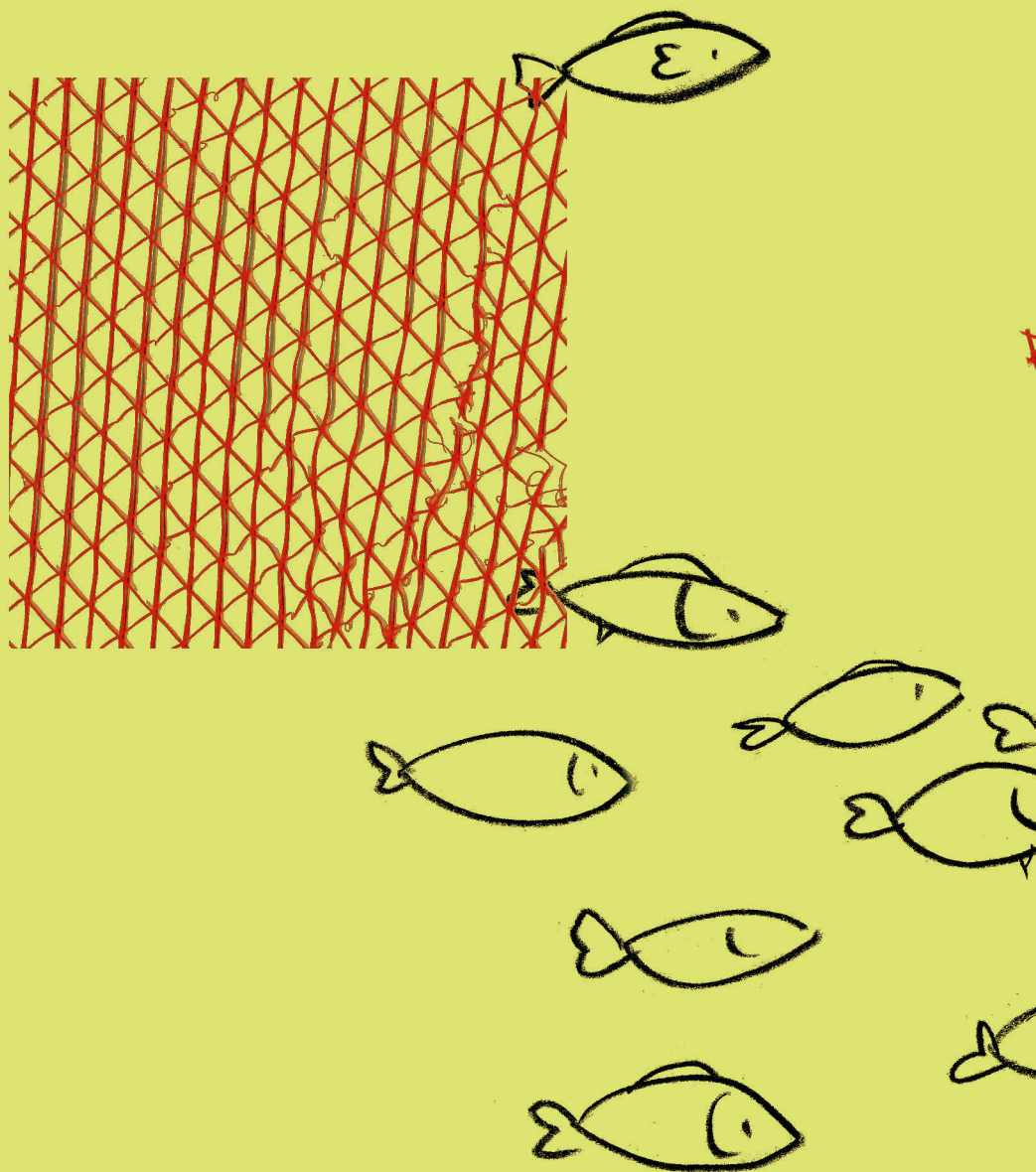
Aus Kostengründen (Nutzungsrechte) können wir in dieser digitalen Version nicht alle im Buch enthaltenen Abbildungen zeigen. Wir bitten um Verständnis.

For copyright reasons, we are unfortunately unable to show all the illustrations contained in the book in this digital version. We thank you for your understanding.

Das Buch ist als Klappenbroschur gebunden; wenn man die Klappen aufschlägt, kann man ganz bequem anhand der Nummerierung die Bildlegenden im Anhang blättern. Dies und andere non-verbale Informationen, die sich aus der Struktur des gebundenen Buches ergeben, sind in der digitalen Version nicht mehr so komfortabel zu nutzen. Wir empfehlen die Darstellung als «Zweiseitenansicht».

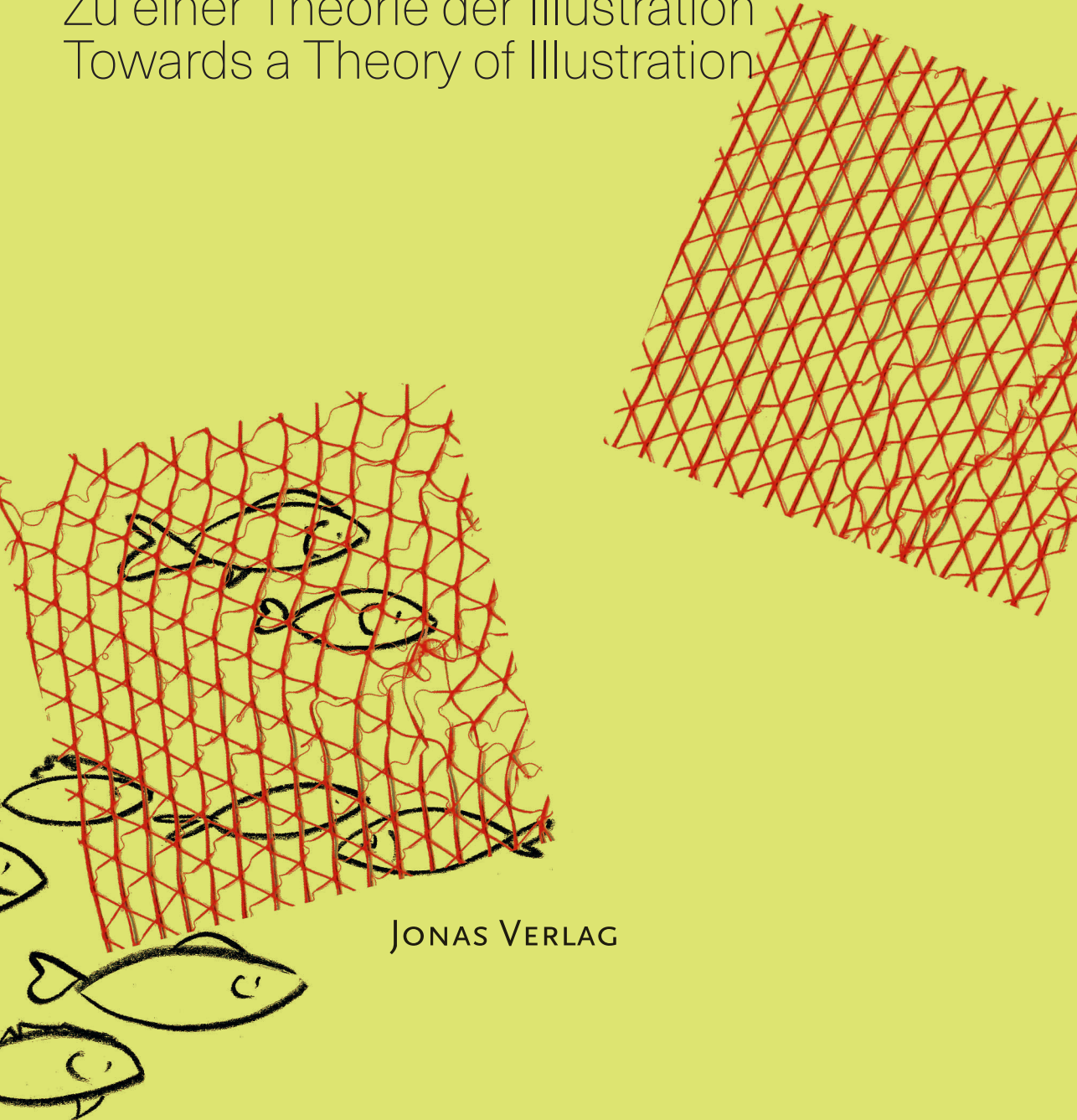
The bound book has flaps; when you open them, you can easily read the captions according to the numbering – so you don't have to leaf through the appendix to find the relevant information. This and other non-verbal information that results from the structure of the bound book is no longer as comfortably usable in the digital version. We recommend the "two-page view" display.

Juliane Wenzl
Ulrike Stoltz (Hg.)



super I L L U

Zu einer Theorie der Illustration
Towards a Theory of Illustration



JONAS VERLAG

Inhaltsverzeichnis / Table of contents

7 Abb./Fig. 1: Die Illustration / Illustration

Ulrike Stoltz

8 Foreword / Vorwort

- 13** z. B. zum Beispiel Illustration. Vier Standpunkte
z. B. for example illustration. Four points of view

Stefan Soltek

14 Illustration, or: What actually illuminates what, and whom?

Illustration, oder: Was erhellt hier eigentlich was, und wen?

**20 Abb./Fig. 2–9: Illustrierte Bücher aus der Sammlung
des Klingspor Museums Offenbach**

Illustrated books from the collection of the Klingspor Museum Offenbach

Juliane Wenzl

36 E. g. illustration. A sketch / Z. B. Illustration. Eine Skizze

42 Abb./Fig. 10–31: Arbeitsbeispiele/Work samples

Christopher Breu

60 Illustration. A genre and its open borders, or: The cohesive strength of art

Ein Genre und seine offenen Grenzen, oder: Die bindende Kraft in der Kunst

66 Abb./Fig. 32–49: Arbeiten auf Papier aus der Hegenbarth Sammlung Berlin

Works on paper from the Hegenbarth Sammlung Berlin

Matthew Tyson

84 Illustration? / Illustration?

88 Abb./Fig. 50–60: Arbeitsbeispiele/Work samples

- 102** super I L L U
Ein Bilderkarussell. Oder:
Wenn man Illustration sagt, erstarren alle!
Transkript einer Diskussion

130 Abb./Fig. 61: Detlef Surrey: Skizze aus der Diskussion / Sketch from the discussion

- 132** super I L L U
An image carousel. Or.
When you say illustration, everyone freezes!
Transcript of a discussion

157 Weiterdenken / Thinking ahead

Nanne Meyer

- 159 Aus den Augen in den Sinn. Zeichnungen aus den Jahrbüchern
Out of sight into mind. Drawings from the yearbooks 1986–2021
Abb./Fig. 62–72

Franziska Walther

- 182 Sichtbar werden. Haltung zeigen.
Warum Illustration marginalisiert wird und wie wir das ändern können
- 190 Be visible. Show attitude.
Why illustration is marginalized and how we can change that

Andreas Rauth

- 197 Unverwechselbar.
Über Stil und Authentizität in der Illustration
- 205 Abb./Fig. 73–76
- 210 Unmistakable.
About style and authenticity in illustration

Juliane Wenzl

- 217 Dreh dich nicht um ...
Zum Zusammenhang von Bewegungsdarstellung
und -wahrnehmung in Bildgeschichten
- 224 Abb./Fig. 77–79
- 230 Don't look now ...
On the connection between the representation and
perception of movement in pictorial stories

Friedrich Tietjen

- 236 Bilderflut um 1800.
Zur Kulturgeschichte des Holzstichs, der Lithografie und
der Fotografie im 19. Jahrhundert
- 242 Abb./Fig. 80–85
- 246 The flood of pictures since 1800.
On the cultural history of wood engraving, lithography and
photography in the 19th century

Ulrike Stoltz

- 251 Lesen – Schauen – ÜberSehen.
Schriftbildlichkeit aus der Perspektive des typografisch «Normalen»**
- 258 Abb./Fig. 86–89: «usus»: Uta Schneider & Ulrike Stoltz**
- 266 Reading – Looking – OverLooking.
The image of type from the perspective of what typographically
is regarded as “normal”**

Johannes Rößler

- 272 Die Hybridität der Illustration.
Anmerkungen zu einem komplizierten Bildmedium**
- 282 Abb./Fig. 90–93**
- 287 The hybridity of illustration.
Notes on a complicated picture medium**

Juliane Wenzl

- 297 Überlegungen zu Illustration als eigenständiger Kunst**
- 310 Reflections on illustration as an independent art**

Leonore Poth

- 321 Bagger. Zeichnungen
Diggers. Drawings
Abb./Fig. 94–106**

- 343 Anhang / Appendix**
- 344 Abbildungsverzeichnis / List of illustrations**
- 348 Autor*innen / Authors**
- 350 Abb./Fig. 107: Visueller Schlusspunkt / Visual closing point**
- 352 Impressum / Colophon**



Die Illustration

trägt wesentlich dazu bei, für die damit geschmückte Drucksache beim Empfänger Interesse hervorzurufen. . . . Jedermann wird überschwemmt mit Druckerzeugnissen aller Art; der Einzelne ist im Drange der Geschäfte nur zu sehr geneigt, einen Prospekt oder Katalog ohne Abbildungen nach oberflächlicher Durchsicht in den Papierkorb wandern zu lassen. Deshalb gebe man der Drucksache, wo irgend zugänglich, Illustrations Schmuck! . . . Welches der vielen und verschiedenartigen Illustrationsmittel für den jeweiligen Zweck am angemessensten: ob die Lithographie, ob Holzschnitt, Autotypie, Strichätzung oder ob das modernste und künstlichste Illustrations-Verfahren: der Dreifarben-Buchdruck, zu wählen, — diese Fragen werden am besten zwischen Besteller und Drucker unter Berücksichtigung der Originale, der Bestimmung der Drucksache, des zu verwendenden Papiers usw. vor Anfertigung der betr. Illustrationen zu erörtern sein. . . . Satz, Druck, Abbildung, Papier und Einband eines Druckwerkes sollen zusammen ein harmonisches Ganzes ergeben. Darum ist es ratsam, die Gesamtausführung in eine Hand zu legen, d. h. einer Firma zu übertragen, welche die verschiedenen Techniken in ihrem Betriebe vereinigt und die einzelnen Teile zu einem einheitlichen Gesamtprodukt gestaltet. Diese Voraussetzungen erfüllt die

 **HERBST** 

Verlagsanstalt u. Druckerei H.-S
(vorm. J. F. Richter) in Hamburg

Ulrike Stoltz

Foreword

“... one should rethink the concept of illustration ...” said Stefan Soltek, director of the Klingspor Museum Offenbach am Main, a few years ago in an aside during a conversation with Uta Schneider and me. We took up the suggestion and made illustration the theme of all four issues of our artist publication *z. B./zum Beispiel/zum Buch / for example/about books* in 2018. These essays can be read again in the first part of this book.

First, we played the ball back to Stefan Soltek, and so he begins by asking the question: “What actually illuminates what, and whom?” In doing so, he considers illustration in the context of the artist’s book, in keeping with his museum’s collection as with our publication, although the genre of the artist’s book cannot be sharply defined anyway, and the boundaries to ‘other’ books immediately become blurred. In *z. B. #19*, Juliane Wenzl, herself a draftsman, scholar, lecturer, and active for illustrators in cultural politics, sketches out a description that first observes drawing illustration in concrete terms, then considers the range of occupation-related activities and their results, before concluding with a discussion of the book and its reception. Christopher Breu comes from the field of book design and is head of the Hegenbarth Collection Berlin. He deals intensively not only with the well-known artist and illustrator Josef Hegenbarth, but also with contemporary art (on paper), organizes exhibitions and publishes writings with and about illustration – a position that also combines practice and theory. His contribution already refers in the title to the “open borders” of this genre. Matthew Tyson’s position is quite the opposite. Himself an internationally recognized artist with a focus on printmaking, he runs an edition as well as a gallery. He is interested in clear definition and demarcation; in his eyes, opening up the terms rather contributes to making things more unclear and to creating confusion.

So that was the beginning: Four positions on the subject of illustration, all relatively close to the book (according to the concern of our newspaper *z. B.*), yet clearly different from each other and so complementing each other. We were less

Ulrike Stoltz

Vorwort

«... man müsste doch einmal den Begriff der Illustration neu denken ...» so Stefan Soltek, Leiter des Klingspor Museums Offenbach am Main, vor einigen Jahren in einem Nebensatz, während eines Gesprächs mit Uta Schneider und mir. Wir griffen die Anregung auf und machten Illustration zum Thema aller vier Ausgaben unserer Künstlerpublikation z. B./zum Beispiel/zum Buch des Jahres 2018. Diese Aufsätze sind im ersten Teil dieses Buches noch einmal nachzulesen.

Zunächst spielten wir den Ball an Stefan Soltek zurück, und so stellt er zum Auftakt die Frage: «Was erhellt hier eigentlich was, und wen?» Er betrachtet dabei, der Sammlung seines Museums wie auch unserer Publikation entsprechend, Illustration im Kontext des Künstlerbuches, wobei das Genre des Künstlerbuches ohnehin nicht scharf zu definieren ist und die Grenzen zu «anderen» Büchern sofort verschwimmen. Juliane Wenzl, selbst Zeichnerin, Wissenschaftlerin, Lehrende und kulturpolitisch aktiv für Illustrator*innen, entwirft in z. B. #19 eine Skizze, die zunächst konkret das zeichnerische Illustrieren beschreibend beobachtet, dann die Bandbreite der berufsbezogenen Tätigkeiten und deren Resultate ins Auge fasst, um abschließend auf das Buch und dessen Rezeption einzugehen. Christopher Breu kommt von der Buchgestaltung und ist Leiter der Hegenbarth Sammlung Berlin. Er setzt sich intensiv nicht nur mit dem bekannten Künstler und Illustrator Josef Hegenbarth, sondern auch mit zeitgenössischer Kunst (auf Papier) auseinander, organisiert Ausstellungen und gibt Schriften mit und über Illustration heraus – eine Position, die ebenfalls Praxis und Theorie verbindet. Sein Beitrag verweist schon in der Überschrift auf die «offenen Grenzen» dieses Genres. Ganz im Gegensatz dazu die Position von Matthew Tyson. Selbst international anerkannter Künstler mit dem Schwerpunkt Druckgrafik, betreibt er eine Edition wie auch eine Galerie. Ihm liegt an klarer Definition und Abgrenzung; die Öffnung der Begriffe trägt in seinen Augen eher dazu bei, die Dinge unklarer zu machen und Verwirrung zu stiften.

Das also war der Anfang: Vier Positionen zum Thema Illustration, alle relativ nah am Buch (entsprechend dem Anliegen unserer Zeitung z. B.), dabei aber doch deutlich voneinander unterschieden und sich dergestalt ergänzend. Wir waren weniger daran interessiert, eine Theorie der Illustration auch nur in Ansätzen zu liefern, vielmehr wollten wir zunächst ein Feld abstecken, wohl wissend, dass auch außerhalb des von uns ins Auge gefassten Bereichs noch vieles über Illustration zu sagen wäre.

interested in providing a theory of illustration, even a rudimentary one; rather, we first wanted to stake out a field, knowing full well that there was still much to be said about illustration outside the area we had in mind.

Since the authors did not know each other beforehand, the idea of a public discussion seemed appealing. It took place in early 2019 in the rooms of the Hegenbarth Collection Berlin and was very well attended. Still without knowing concretely what we would want to do with it one day, we recorded the event on tape. From that point on, Juliane Wenzl was actively involved. The transcription of what was said made it clear to us once again how many points had been touched upon, how broad the topic of illustration was. Reason enough to provide space for further reflection in a book. We applied for funding and received it; our thanks go to *Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst*. The book project met with great interest everywhere, from colleagues and publishers alike.

Among those we invited to elaborate on some aspects of the topic are, to begin with, two, Andreas Rauth and Johannes Rößler, who had already participated lively in the discussion. They can now present their positions and views here in more detail and in a more coherent way. In addition, there is an illustrator, Franziska Walther, who recently completed her dissertation *Über den Wirkungsanspruch von Illustratoren in literarischer Buchillustration (On the Impact Claim of Illustrators in Literary Book Illustration)*, and an illustrator, Juliane Wenzl, who also holds a doctorate, analyzing the visual language of a colleague. Friedrich Tietjen, photo historian and cultural scientist, takes a closer look at the history and the special role of reproduction for illustration. My contribution, which considers the pictoriality of type, typography, and book design, makes it clear that text and image by no means exist unconnectedly side by side; one may also find in it an explanation for why two typographers, of all people, are opening a discussion on illustration.

This gives an overview of the genesis and structure of this book – but not yet a word about the images. As with the texts, it is important to us to bring together as diverse and independent visual positions as possible. Thus, following the reprinted articles from z. B., the respective authors introduce themselves with a sequence of images. The scientific essays that follow the discussion require at least partial depictions so that we can comprehend what is described. (You will notice, dear reader, that I try to avoid the word ‘illustration’ here!) And there is, comparable to the further thinking on a textual level, also a re-thinking and further thinking with pictures: Nanne Meyer and Leonore Poth develop their points of view non-verbally and thus ask us, appropriately for the subject of illustration, to activate both hemispheres of the brain.

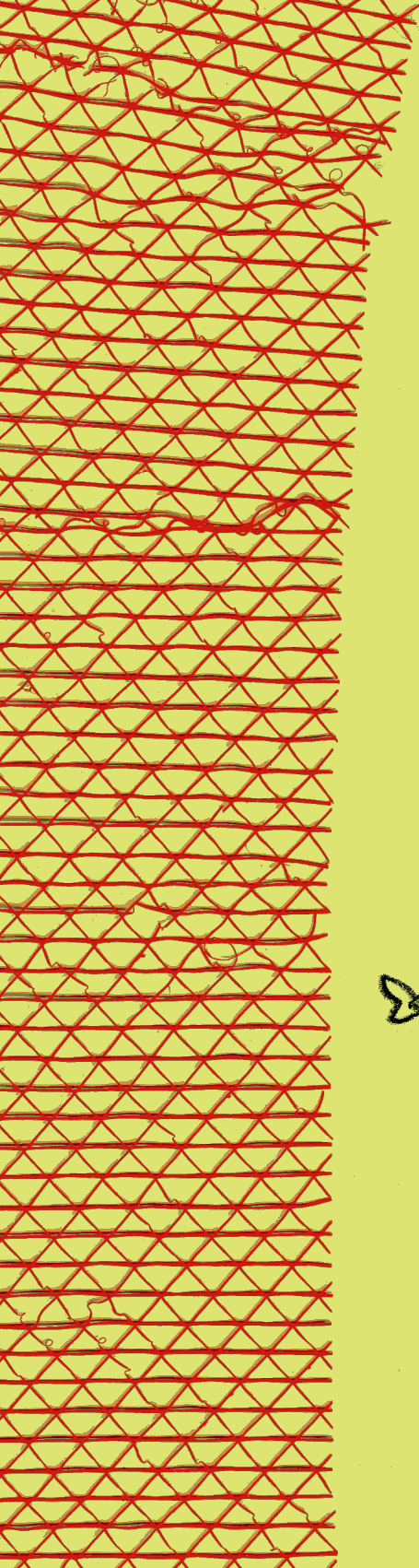
With this, we invite you to join us on this journey toward a theory of illustration that we have undertaken and document in this book. We are far from reaching our destination. Get on board! We are happy if not only a small stone, but a whole train starts rolling.

Da die Autor*innen sich zuvor nicht kannten, erschien die Idee einer öffentlichen Diskussion reizvoll. Sie konnte Anfang 2019 in den Räumen der Hegenbarth Sammlung Berlin stattfinden und war sehr gut besucht. Noch ohne konkret zu wissen, was wir damit einmal anfangen wollen würden, nahmen wir die Veranstaltung auf Band auf. Ab diesem Zeitpunkt war Juliane Wenzl aktiv involviert. Die Transkription dessen, was gesprochen wurde, machte uns noch einmal deutlich, wie viele Punkte angerissen worden waren, wie breit das Thema Illustration sich darstellte. Grund genug, Raum für weiterführende Überlegungen in einem Buch bereitzustellen. Wir bemühten uns um eine Förderung und erhielten sie; unser Dank gilt der *Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst*. Überall, bei Kolleg*innen wie Verlagen, stieß das Buchprojekt auf großes Interesse.

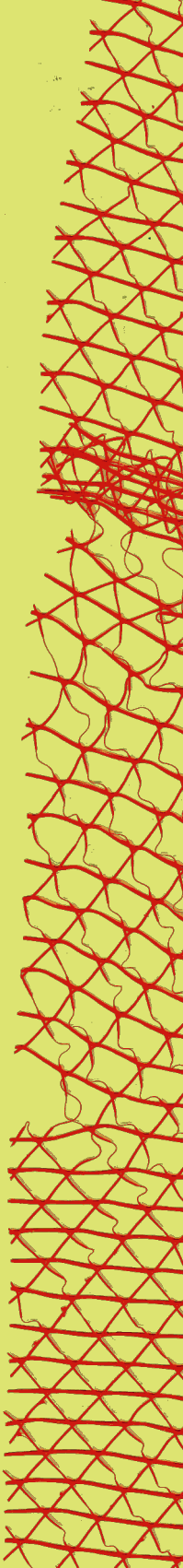
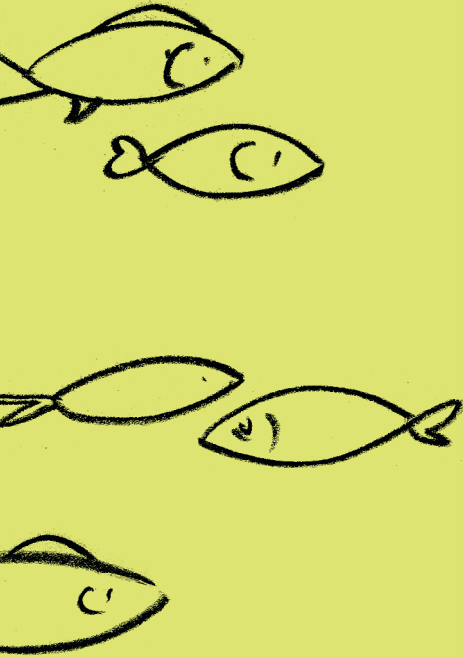
Unter denjenigen, die wir einluden, einige Aspekte des Themas zu vertiefen, sind zunächst zwei, Andreas Rauth und Johannes Rößler, die sich schon lebhaft an der Diskussion beteiligt hatten. Sie können nun hier ihre Positionen und Ansichten ausführlicher und in sich kohärenter vorstellen. Hinzu kommen eine Illustratorin, Franziska Walther, die vor kurzem ihre Dissertation *Über den Wirkungsanspruch von Illustratoren in literarischer Buchillustration* abgeschlossen hat, sowie eine ebenfalls promovierte Illustratorin, Juliane Wenzl, die die Bildsprache einer Kollegin analysiert. Friedrich Tietjen, Fotohistoriker und Kulturwissenschaftler, beleuchtet die Geschichte und die besondere Rolle der Reproduktion für die Illustration genauer. Mein Beitrag, der die Bildlichkeit von Schrift, Typografie und Buchgestaltung betrachtet, macht deutlich, dass Text und Bild keineswegs unverbunden nebeneinander existieren; man mag darin auch eine Erklärung dafür finden, warum ausgerechnet zwei Typografinnen eine Diskussion über Illustration eröffnen.

Damit ist ein Überblick über die Genese und Struktur dieses Buches gegeben – aber noch kein Wort zu den Bildern gesagt. Es ist uns wichtig, wie schon bei den Texten, möglichst unterschiedliche und eigenständige bildnerische Positionen zusammenzubringen. So stellen sich zunächst im Anschluss an die wieder abgedruckten Artikel aus z. B. die jeweiligen Autor*innen mit einer Bildsequenz vor. Die wissenschaftlichen Aufsätze, die der Diskussion folgen, benötigen zumindest teilweise Abbildungen, damit wir das Beschriebene nachvollziehen können. (Sie werden, liebe Leserin, lieber Leser, bemerken, dass ich hier das Wort «Illustration» zu vermeiden suche!) Und es gibt, vergleichbar mit dem Weiterdenken auf textueller Ebene, auch ein Nach- und Weiterdenken mit Bildern: Nanne Meyer und Leonore Poth entwickeln non-verbal ihre Standpunkte und fordern uns somit auf, dem Thema Illustration angemessen, beide Gehirnhälften zu aktivieren.

Damit laden wir Sie ein, diese Reise zu einer Theorie der Illustration, die wir unternommen haben und in diesem Buch dokumentieren, mitzumachen. Wir sind noch lange nicht am Ziel. Steigen Sie ein! Wir freuen uns, wenn nicht nur ein kleiner Stein, sondern ein ganzer Zug ins Rollen kommt.



z. B. zum Beispiel Illustration.
Vier Standpunkte
z. B. for example illustration.
Four points of view



Stefan Soltek

Illustration, or:

What actually
illuminates
what,
and whom?

During the conversation with this paper's protagonists the term 'illustration' came up and my perplexity, again and again, because of (book) art's aspiration's often downright contemptuous disassociation towards illustrating. Sometimes it seems as if this excluding disassociation expresses more what the imagery in the artist book ISN'T, as that it is described affirmatively. Like a mantra then follows the assurance of autonomy from the text. So, illustration as the blanket term of resistance to protect the label of the independent artist book?

Thinking about this, I'll begin on a very personal level, with my parents forbidding us children to ... read? have? look at? illustrated magazines. Was that about WHAT was illustrated there or was it about the HOW? Was it about the obvious competition to the reading of a book? At least since Karl May (editions of the Karl May Verlag, from 1913 onwards) the time of children's books and the Erich Kästner books, so wonderfully illustrated by Walter Trier (Fig. 2, 3**) (they had been introduced to each other by Edith Jacobsen from the *Weltbühne* in 1927) were over ... I still remember how, years later, Conan Doyle's *Sherlock Holmes* became the focus of my reading for pleasure. Indeed, I preferred to read the picture-less edition of the Hamburg Blüchert Verlag (1964) than the two-volume, illustrated one by Bertelsmann shortly after (1968); yes, even then the delicate Biedermeier drawing style didn't make sense to me, although today I favorably look upon the cover by someone else's hand (**Fig. 4**). Hans Peter Willberg condenses and arranges light and dark grey chessboard squares to profile the analytical genius with cap and pipe, the white face giving him the necessary mystery. If I had only had the regard for Hans Hillman in the magazine *twen* back then! And not just for his *Fliegenpapier / Flypaper* (1982), which brought such a unique self-actualization of the illustrator towards the author, even one such**

Stefan Soltek

Illustration, oder:

Was erhellt hier eigentlich was,
und wen?

Im Gespräch mit den Protagonistinnen dieser Zeitung fiel der Begriff der Illustration und mein immer wieder Stutzigwerden ob des oftmals geradezu despektierlich unterlegten Abgrenzens (buch)künstlerischen Anspruchs gegenüber dem des Illustrierens. Dabei scheint es bisweilen so, als sei in dieser ausschließenden Abgrenzung leichter ausgedrückt, was das Bildliche im Künstlerbuch nicht ist, als dass es positiv beschrieben wird. Einem Mantra gleich erfolgt die Beteuerung von der Eigenständigkeit gegenüber dem Text. Illustration also als pauschaler Abwehrbegriff zum Schutz des Etiketts des autarken Künstlerbuchs?

Dem nachsinnend, beginne ich ganz persönlich damit, dass meine Eltern uns Kindern untersagten, Illustrierte zu ... lesen? haben? anzuschauen? Ging es um das WAS, das da illustriert war oder das WIE? Ging es um die sichtliche Konkurrenz zur Lektüre eines Buches? Spätestens ab Karl May (Ausgaben des Karl May Verlags, ab 1913) war die Zeit der Kinderbücher und die der von Walter Trier großartig illustrierten Erich Kästner-Bücher (**Abb. 2, 3**) (1927 werden beide von Edith Jacobsen, *Weltbühne*, miteinander bekannt gemacht) vorbei ... Durchaus weiß ich noch, wie mir Jahre später Conan Doyles *Sherlock Holmes* zum Mittelpunkt meines vergnüglichen Lesens wurde. Tatsächlich las ich die bilderfreie Ausgabe des Hamburger Blüchert Verlags (1964) lieber als kurz darauf die zweibändige, illustrierte von Bertelsmann (1968); ja, mir leuchtete der zierlich-biedermeierliche Zeichenstil schon damals nicht ein, während ich heute wohlwollend auf den aus anderer Hand geschaffenen Einband schaue (**Abb. 4**). Hell- und dunkelgraue Schachbrettkästchen verdichtet und moderiert Hans Peter Willberg zur Profilierung des analytisch befähigten Mannes mit Mütze und Pfeife, dessen weißes Gesicht ihm die nötige Geheimnisfülle belässt. Hätte ich doch damals schon den Blick für Hans Hillmann in der *twen* gehabt! Und nicht erst für sein *Fliegenpapier* (1982), das eine so einzigartige Verselbständigung

prestigious as Dashiell Hammett. And the *Stundenbuch* by Franz Masereel (1919) belongs here as well, along with his *Fairfax* (1922), to understand the differences and similarities between the text-free picture sequence (*Stundenbuch*) and the illustrated text as a basis for Hillmann's discourse.

In short: the own small reading history held, in small portions, the pro and con of the pictorial to the textual, and it is all the more surprising that in my not exactly few encounters with Early Medieval cimelia (I did my doctorate on the highly illustrated Freckenhorst baptismal font, 12th century) I never for a moment had doubts about the effectiveness of the pictorial. Where those illustrations? It was and is much more about illuminated manuscripts and their miniatures ... Is there a difference, besides that of the one-of-a-kind and printed matter? Do we feel a different community of spirit and desire between the scribes of the *Bamberg Apocalypse* (Reichenau, around 1000), that works even more congenial than when Gustave Doré wanted to enrich the *Divine Comedy* (1861) with woodcuts? Do we understand when Goethe forbids his publisher Cotta, in a letter from 31.3.1808, to print copperplate to his *Faust*, while on the other hand appreciating Delacroix (1828) as his image giving companion? So much becomes clear: the liaison between author and illustrator does not work without friction (even the two terms/non-terms do not work). Thus the latent caveat that all protagonists in the field of book art never tire to stress, can be understood: Not! wanting to illustrate, but to grasp the text independently, more than just being cooperative and complementary. Soon after the introduction of book art of the 1980s (the title of his essay being *Buchkunst der 80er Jahre*) Hartmut Honzera emphasized the involvement with the codex along with the typography as being what constituted the experimental character of the artist book. A differentiated analysis of the diverse strategies creators of artist books employ in their works seems to be lacking until this day. What appears to be correct: The illustration follows chapters or scenes or poems step by step, with an imagery aligned concrete references, mostly in a representational/figural style. Whereas artist books develop a parallel to the text, meeting selectively, often not at all, more atmospherically, beyond topic, as a whole lending itself to a distant dialogue. The text can be the template but also the image content. Ideally picture and text passages behave as parallel tracks throughout the intended book. Inasmuch the production (intellectually and materialistically) of an artist book requires a creative multi-tracking setting it apart from illustrating.

That this can be extremely intense, demanding the innermost of the artistic, is proven by Kirchner's *Umbra Vitae* (1924) (**Fig. 5, 6**), the aforementioned works by Masereel, but also Rauschenberg's transfer prints to Dante's *Inferno* (1964). And, from the view of the Klingspor Museum where the original drawings are kept, Jürgen Wölbing's illustrations to Traven's *Totenschiff/The Death Ship* (1999). How substantial the mutual organization of author and painter to create an illustrated work can be is shown, in an exemplary fashion, in *Fizzles/Foirades* (1976). Beckett and Johns amalgamate their

des Bildschaffenden gegenüber dem Autor, obwohl so namhaft wie Dashiell Hammett, mit sich brachte. Und dazu gehört hätte das *Stundenbuch* von Franz Maserel (1919), sodann sein *Fairfax* (1922), um Unterschiede und Ähnlichkeit zwischen der textfreien Bildfolge (*Stundenbuch*) und dem illustrierten Text als Grundlage für Hillmanns Diskurs zu begreifen.

Kurzum: Die eigene kleine Lesergeschichte erfuh in kleinen Portionen das Für und Wider des Bildlichen zum Textlichen, und umso erstaunlicher ist, dass mir bei meinen nicht ganz wenigen Begegnungen mit Zimelien des frühen Mittelalters (ich promovierte über den bildreichen Freckenhorster Taufstein, 12. Jh.) nie auch nur einen Moment lang an der Wirksamkeit des Bildlichen Zweifel kamen. Waren da Illustrationen zu sehen? Die Sprache war und ist viel mehr von illuminierten Handschriften und ihren Miniaturen. Besteht da ein Unterschied, abgesehen von dem zwischen Unikat und Drucksache? Spüren wir eine andere Wesens- und Wollens-Gemeinschaft zwischen den Schreibern und den Illustratoren der *Bamberger Apokalypse* (Reichenau, um 1000), die noch kongenialer funktioniert, als wenn Gustave Doré die *Göttliche Komödie* (1861) mit Holzstichen anreichern möchte? Kommen wir mit, wenn Goethe seinem Verleger Cotta per Brief vom 31. 3. 1808 untersagt, Kupfer zu seinem *Faust* zu drucken, andererseits Delacroix (1828) als dessen Bilder gebenden Begleiter schätzte? Soviel wird deutlich: Reibungslos funktioniert die Liaison zwischen Autor- und Bildnerschaft nicht (schon die beiden Begriffe/Non-Begriffe funktionieren nicht). So versteht sich der latente Vorbehalt, den alle Protagonisten im Feld des Künstlerbuchs nicht müde werden zu betonen: Nicht! illustrieren zu wollen, sondern auf einen Text selbständig und mehr als kooperativ und komplementär zugreifen zu wollen. Hartmut Honzera hat schon bald nach Einsetzen der *Buchkunst der 80er Jahre* (so der Titel seines Aufsatzes) betont, es sei die Auseinandersetzung mit dem Codex, sodann mit der Typographie, die den experimentellen Charakter des Künstlerbuchs ausmache. Vielleicht fehlt bis heute eine differenzierte Analyse der diversen Strategien, die Schöpfer von Künstlerbüchern in ihre Werke einbringen. Richtig erscheint: Die Illustration folgt schrittweise auf Kapitel oder Szenen oder Gedichte hin ausgerichtet mit jeweils darauf konkret Bezug nehmender Bildlichkeit, überwiegend von gegenständlich/figürlicher Art. Künstlerbücher entwickeln hingegen eine Parallele zum Text, die sich mit ihm punktuell oft gar nicht, eher schon im Ganzen atmosphärisch, thematisch übergreifend zum entfernten Dialog anbietet. Dabei kann der Text die Vorgabe sein, aber auch der Bildinhalt. Idealerweise verhalten sich Bild- und Textstrecken als Parallelsuren durch das beabsichtigte Buch. Insofern beansprucht das Fertigen (geistig wie materiell) des Künstlerbuchs eine schöpferische Mehrgleisigkeit, die sich vom Illustrieren absetzt.

Dass dieses aber höchst intensiv, das Innerste des Künstlerischen abfordernd ausfallen kann, beweisen Kirchners *Umbra Vitae* (1924) (**Abb. 5, 6**), die besagten Werke Masereels, aber auch Rauschenbergs Transferdrucke zu Dantes *Inferno* (1964). Und, vom Klingspor Museum aus gesehen, wo die Originalzeichnungen lagern, Jürgen

respective modes of expression into the same concern, to verify the whole body/being's existence by dismemberment.

One thing should be kept in mind. No text exists without its visualization (except for oral or musical presentation). Be it the typeface or script selection or (additional) symbols or picture stock – or the treatment of the paper (see Peter Malutzki, who crushed shiny art print paper for M. Beyer's *Das tote Kind/The Dead Child* (1991)!) – they all widen our mere deciphering of letters to releasing an affirmative understanding of the presented. Therein the book artist unfolds her specific effect: The possibilities to enrich word-bound text with paratextual influences, the bringing together of book-inner and outer character, knowledge and design features to form a visually polyphonic intonation. [1]

And there, indeed, the picture does not extract from the text, as in the principle of illustration, instead, the creative aims for a coincidentia oppositorum, completing the message as a whole. What has been put in form becomes in-form-a(c)tion – and thus an enrichment ... and yet it would seem that in further reflection on illustrating still more new facettes of the contact with the artist book are emerging. And this break with the “illustrative servitude” [*“illustrativer Dienstbarkeit”*] [2] will lead back to an own pictorial work. Maybe as an homage to Oskar Kokoschka and his *Träumende Knaben* (1908) or to Else Lasker-Schüler and her *Theben* (1923).

Finally, illustrious in its post-text and pre-figuration as no other book, there is the *Münchhausen* (Fig. 7–9), that Bernhard Jäger, Uta Schneider and Ulrike Stoltz gave the Büchergilde and its readers (1994). Here can be seen, most unexcitedly and thus even more effective, how illustration flourishes as a hybrid of reading and beholding – and what is worth reading and beholding ... And: What can illustrated magazines do today ... what do they learn and teach on this issue?



[1] Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main, New York 1989

[2] Karin von Maur, Béatrice Hernald: *Papiergesänge. Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert*, München 1992

Wölbings Illustrationen zu Travens *Totenschiff* (1999). Wie beachtlich sich im gemeinsamen Planen Autor und Maler zu einem illustrierten Werk verbinden können, erweist exemplarisch *Fizzles/Foirades* (1976). Beckett und Johns amalgamieren ihre jeweiligen Ausdrucksweisen zum gleichen Anliegen, im Zerstückeln des Körper-/Daseins-Ganzen dessen Existenz zu verifizieren.

Eines ist zentral im Auge zu behalten. Kein Text besteht (abgesehen von oraler und musikalisch inszenierter Weise) ohne seine Visualisierung. Ob Schriftgebung oder (zusätzlicher) Zeichen- oder Bildvorrat – oder die Bearbeitung des Papiers (siehe Peter Malutzki, der für M. Beyers *Das tote Kind* (1991) glänzendes Bilderdruckpapier zerknitterte!) – alles dehnt unser Buchstabenentziffern ins Affirmationen freisetzende Einvernehmen des uns Dargebotenen aus. Darin entfaltet die Buchkünstlerin ihre spezifische Wirkung: Die Möglichkeiten, wortgebundenen Text um paratextliche Einflüsse, also Zuspelungen buch-innerer und -äußerer Natur, Wissen und Gestaltungsmerkmale zu visuell mehrstimmiger Intonation anzureichern. [1]

Und da, in der Tat, extrahiert nicht Bild den Text, wie im Prinzip der Illustration, sondern legt es der Schaffensprozess auf eine coincidentia oppositorum an, die sich zum Einen der Aussage schließt. Was in Form gebracht ist, wird zur In-Form-A(k)tion – und somit zur Bereicherung ... und doch möchte es sein, dass im neuerlichen Reflektieren über das Illustrieren immer noch neue Facetten in der Berührung mit dem Künstlerbuch auftauchen. Und sich das Lossagen von «illustrativer Dienstbarkeit» [2] zugunsten eines eigenen bildnerischen Werks aufs Neue besinnt. Vielleicht als Hommage an Oskar Kokoschka und seine *Träumenden Knaben* (1908) oder an Else Lasker-Schüler und ihr *Theben* (1923) ...

Schließlich, so illustert in seiner Nach-Textlich- und Vor-Bildlichkeit wie kaum ein zweites Buch zeigt sich der *Münchhausen* (Abb. 7–9), den Bernhard Jäger, Uta Schneider und Ulrike Stoltz der Büchergilde und ihren Lesern ermöglicht haben (1994). Hier erweitert sich in schönster Unaufgeregtheit und umso effektvoller, wie Illustration als Hybrid von Lesens- und Anschauens-Wert gedeiht ... Und: Was können Zeitschriften und Illustrierte heute ... was lernen und lehren die zum Thema?



[1] Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt am Main, New York 1989
[2] Karin von Maur, Béatrice Hernad: *Papiergesänge. Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert,* München 1992



ZEHN BILDER
KOMMEN JETZT ZUR SPRACHE

Zweitens: Frau Friseurin Tischbein, Emils Mutter

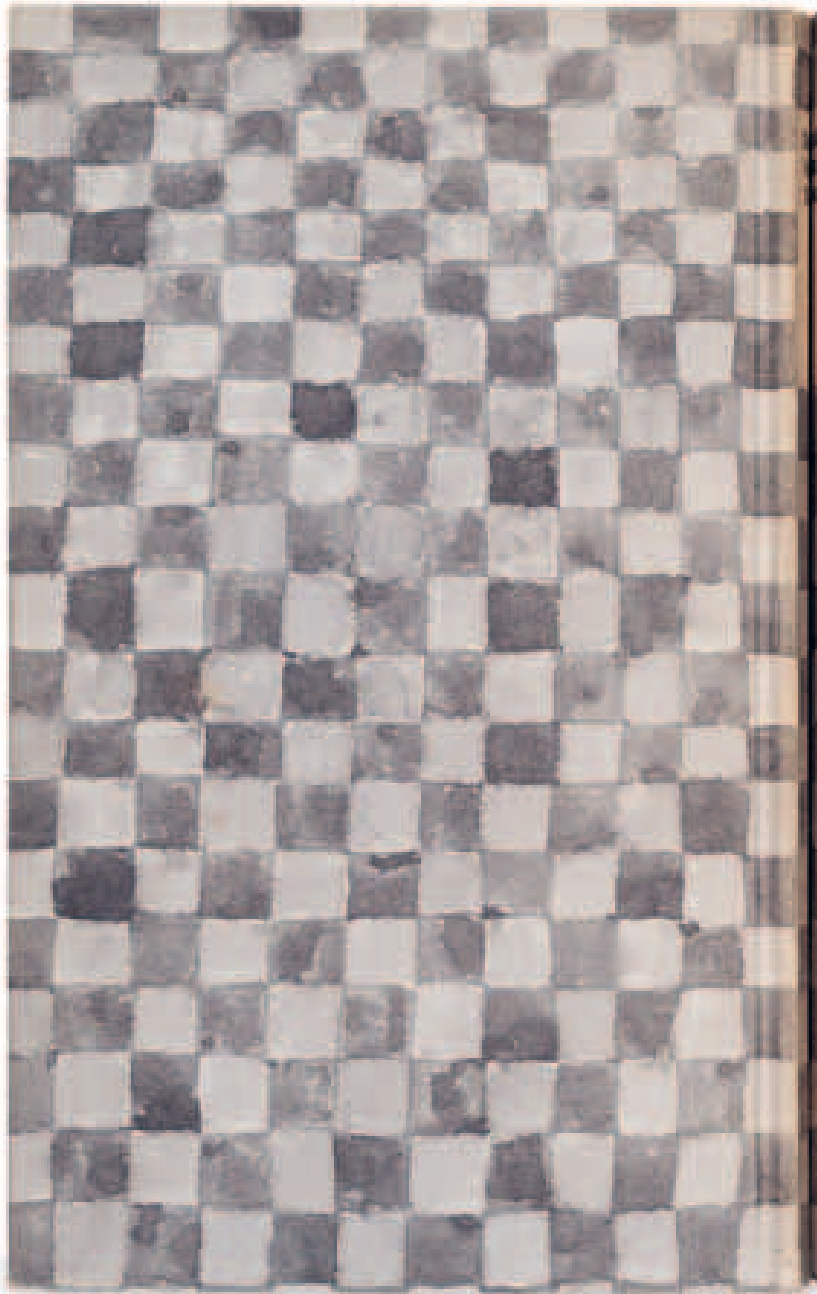


Als Emil fünf Jahre alt war, starb sein Vater, der Herr Klempnermeister Tischbein. Und seitdem frisiert Emils Mutter. Und onduliert. Und wäscht Ladenfräuleins und Frauen aus der Nachbarschaft die Köpfe. Außerdem muß sie kochen, die Wohnung in Ordnung halten, und auch die große Wäsche besorgt sie ganz allein. Sie hat den Emil sehr lieb und ist froh, daß sie arbeiten kann und Geld verdienen. Manchmal singt sie lustige Lieder. Manchmal ist sie krank, und Emil brät für sie und sich Spiegeleier. Das kann er nämlich. Beefsteak braten kann er auch. Mit aufgeweichter Semmel und Zwiebeln.

Drittens: Ein ziemlich wichtiges Eisenbahnabteil



Der Zug, zu dem dieses Coupé gehört, fährt nach Berlin. Und voraussichtlich werden in dem Abteil, schon in den nächsten Kapiteln, merkwürdige Dinge passieren. So ein Eisenbahnabteil ist eben doch eine seltsame Einrichtung. Wildfremde Leute sitzen hier auf einem Häufchen und werden miteinander in ein paar Stunden so vertraut, als kennen sie sich seit Jahren. Manchmal ist das ja ganz nett und angebracht. Manchmal aber auch nicht. Denn wer weiß, was es für Menschen sind?





Alle Landschaften haben



∞ Sich mit Blau erfüllt
Alle Büsche und Bäume des Stromes
Der weit in den Norden schwillt



Leichte Geschwäder Wolken
M Weisse Segel dicht
Die Gestäde des Himmels dahinter
Zerähen in Wind und Licht

Wenn die Abende zinken
Und wir schlafen ein, ∞
Gehen die Träume die schönen
Mit leichten Füßen herein

Cymbeln lassen sie klingen
In den Händenlicht ∞ ∞
Manche flüstern und halten
Kerzen vor ihr Gesicht



MIT DEN FAHRENDEN SCHIFFEN



Mit den fahrenden Schiffen
Sind wir vorübergeschweift,
Die wir ewig herunter
Durch glänzende Winter gestreift.
Ferner kamen wir immer
Und tanzten im insligen Meer,
Weit ging die Flut uns vorbei,
Und Himmel war schallend und leer.

Sage die Stadt,
Wo ich nicht saß im Tor,
Ging dein Fuß da hindurch,
Der die Locke ich schor?
Unter dem sterbenden Abend
Das suchende Licht
Hielt ich, wer kam da hinab,
Ach, ewig in fremdes Gesicht.

DIE STADT



Im Dunkel ist die Nacht. Und Wolkenschein
Zerreiet vor des Mondes Untergang.
Und tausend Fenster stehn die Nacht entlang
Und blinzeln mit den Lidern, rot und klein.

Wie Aderwerk gehn Straen durch die Stadt,
Unzhlig Menschen schwemmen aus und ein,
Und ewig stumpfer Ton von dumpfem Sein
Eintnig kommt heraus in Stille matt.

Gebren, Tod, gewirktes Einerlei,
Lallen der Wehen, langer Sterbeschrei,
Im blinden Wechsel geht es dumpf vorbei.

Und Schein und Feuer, Fackel rot und Brand,
Die drohen im Weiten mit gezckter Hand
Und scheinen hoch von toter Wolkenwand.

FRÖHLICHKEIT



Es rauscht und saust von manchem Karusselle,
Wie Sonnen flammend in den Nachmittagen,
Und tausend Leute schauen mit Behagen
Wie sich Kamele drehn, und Rosse, schnelle;

Die starren Schwäne und die Elefanzen;
Der eine hebt vor Freude schon das Bein
Und grunzt im hohlen Bauche wie ein Schwein.
Und alle Tiere fangen an zu tanzen.

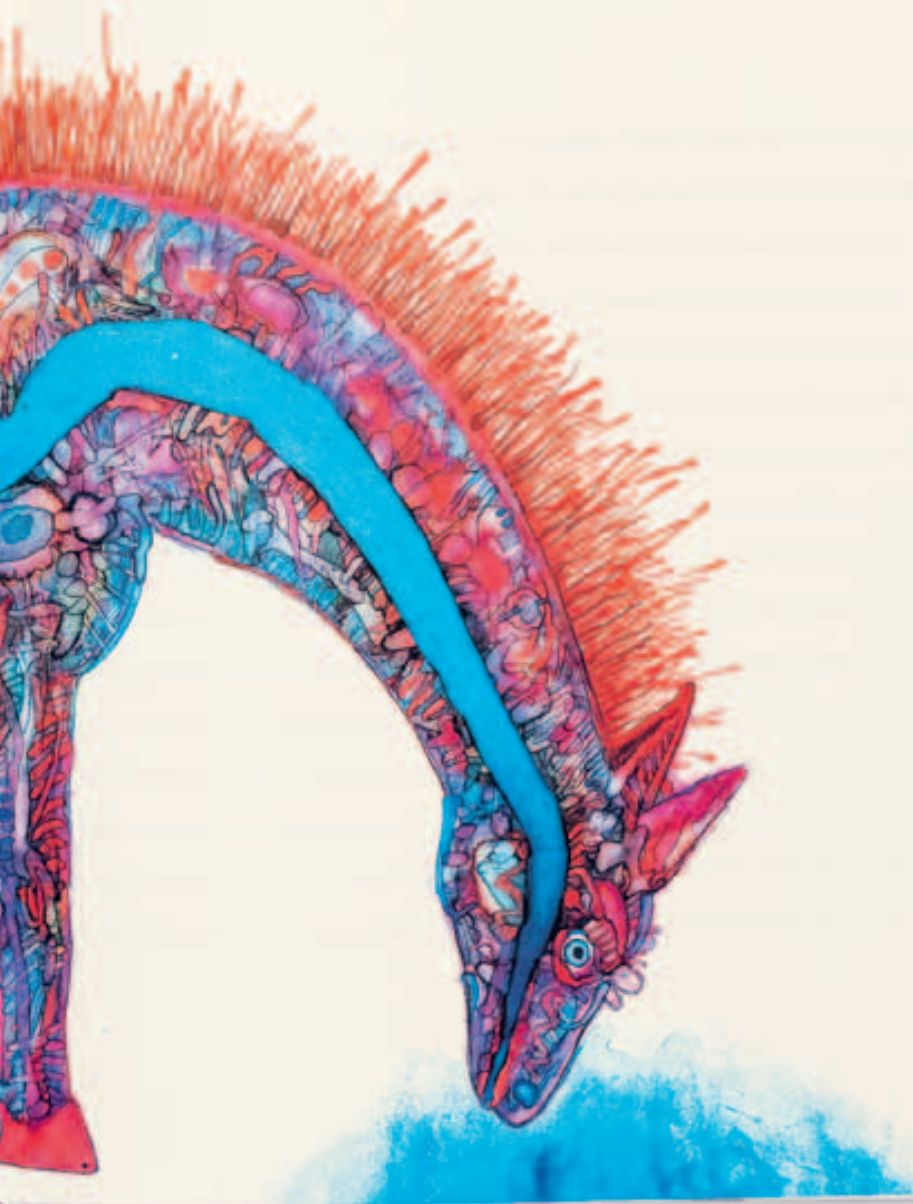
Doch nebenan im Himmelslicht, dem hellen,
Gehen die Maurer, schwarz wie Läuse klein,
Hoch im Gerüst, ein feuriger Verein,
Und schlagen Takt mit ihren Maurerkellen.

Kerl nicht fahrenlassen, und hätte er mir meinen ganzen Ambassadeurgehalt gekostet. Als ich hierauf fürbaß und endlich auf ägyptischen Grund und Boden kam, erhob sich ein so ungeheurer Sturm, daß ich mit allen meinen Wagen, Pferden und Gefolge schier umgerissen und in die Luft davongeführt zu werden fürchtete. Zur linken Seite unseres Weges standen sieben Windmühlen in einer Reihe, deren Flügel so schnell um ihre Achsen schwirrten, als ein Rockenspindel der schnellsten Spinnrin. Nicht weit davon zur Rechten stand ein Kerl von Sir John Falstaffs Korpulenz, und hielt sein rechtes Nasenloch mit seinem Zeigefinger zu. Sobald der Kerl unsere Not und uns so kümmerlich in diesem Sturme haspeln sah, drehte er sich halb um, machte Fronte gegen uns, und zog ehrerbietig, wie ein Musketier vor seinem Obersten, den Hut vor mir ab. Auf einmal regte sich kein Lüftchen mehr, und alle sieben Windmühlen standen plötzlich still. Erstaunt über diesen Vorfall, der nicht natürlich zuzugehen schien, schrie ich dem Unhold zu: »Kerl, was ist das? Sitzt dir der Teufel im Leibe, oder bist du der Teufel selbst?« »Um Vergebung, Ihre Exzellenz!« antwor-



tete mir der Mensch: »ich mache da nur meinem Herrn, dem Windmüller, ein wenig Wind. Um nun die sieben Windmühlen nicht ganz und gar umzublasen, mußte ich mir wohl das eine Nasenloch zuhalten.« – »Ei, ein vortreffliches Subjekt!« dachte ich in meinem stillen Sinn. »Der Kerl läßt sich gebrauchen, wenn du dereinst zu Hause kommst, und dir's an Atem fehlt, alle die Wanderdinge zu erzählen, die dir auf deinen Reisen zu Land und Wasser aufgestoßen sind.« Wir wurden daher bald des Handels eins. Der Windmacher ließ seine Mühlen stehen und folgte mir. **N**achgerade war's nun Zeit in Großkairo anzulangen. Sobald ich daselbst meinen Auftrag nach Wunsch ausgerichtet hatte, gefiel es mir, mein ganzes unnützes Gesandtengefolge, außer meinen neuangenenommenen nützlichen Subjekten zu verabschieden und mit diesen als ein bloßer Privatmann zurückzureisen. Da nun das Wetter gar herrlich und der berufene Nilstrom über alle Beschreibung reizend war, so geriet ich in Versuchung eine Barke zu mieten, und bis Alexandrien zu Wasser zu reisen. Das ging nun ganz vortrefflich, bis in den dritten Tag. Sie haben, meine Herren, vermutlich schon mehrmals von den jährlichen Überschwemmungen des Nils gehört. Am dritten Tage, wie gesagt, fing der Nil ganz unbändig an zu schwellen, und am folgenden Tage





die Reise durch alle Enten samt und sonders hindurch,



ohne

von seinem Faden loszureißen.



Juliane Wenzl

E. g. Illustration.

A Sketch

The pen in my hand floats over the paper. I put it on the surface, a first streak. The movements of my hand connect with what I see and understand, with what I want to communicate, leaving traces on the paper. I am drawing, it is drawing.

What and how something gets onto the paper lies within my view of the world. It depends on what I know and comprehend, what skills I have – and it is based upon my decisions. It's not possible for me to record everything I am aware of. And so I leave things out, add some in. While drawing I play through possibilities, dwell on a thought, explore a feeling and pursue what emerges. Sometimes I surprise myself ...

First of all, drawing means observing and learning to see. It is a form of visual think-ing that enables me to sketch out ideas and to develop concepts. It is the foundation of my visual vocabulary. I explore the world through drawing.

While artistic drawing seems to have emancipated itself from the serving function traditionally ascribed to it, its manifestations have become manifold. Drawing is no longer restricted to lines by pencils on paper. It can be carried out with and on a wide variety of materials, it may take place in space and become spatial itself. If I transfer a drawing into ideal or commercial usage contexts (where it serves a purpose), the term 'illustration' comes to the fore.

Illustration has taken over the role of the draft as well as that of aesthetic addition and visualization. Its characteristics and its possibilities exceed those of conventional drawings. I can create an illustration with other means than that of drawing. I can work with found footage, I can glue, combine and link. I can use text illustratively. Illustration is not bound to specific media, neither in creation nor in presentation. It can include movements and sounds; the transition to animation, filmic and interactive media is fluent. It works in its application contexts, in interaction with and in relation to other design elements and media.

I encounter illustration always and everywhere. It accompanies me, visibly and in-visibly, in everyday life. The likeable character on the cereal pack, the shelf in the DIY instructions, the figurative mark on the water bottle, the unicorn on weekday underpants ... Illustration also plays a role where I can't see it: the layout scribbles

Juliane Wenzl

Z. B. Illustration.

Eine Skizze

Der Stift in meiner Hand schwebt über dem Papier. Ich setze ihn auf, ein erster Strich.

Die Bewegungen meiner Hand verbinden sich mit dem, was ich sehe und verstehe, mit dem, was ich mitteilen will, und hinterlassen Spuren auf dem Papier. Ich zeichne, es zeichnet.

Was und wie etwas aufs Papier gelangt, liegt in meinem Blick auf die Welt, hängt davon ab, was ich (er)kenne, welche Fähigkeiten ich habe – und wie ich mich entscheide. Ich kann nicht alles, was ich sehe und weiß, festhalten. Und so lasse ich weg, erfinde hinzu. Während des Zeichnens spiele ich Möglichkeiten durch, gehe einem Gedanken nach, erforsche ein Gefühl und verfolge, was entsteht. Manchmal überrasche ich mich selbst ...

Zeichnen heißt zunächst, zu beobachten und sehen zu lernen. Es ist eine Form visuellen Denkens, die es mir ermöglicht, Ideen aufzuzeigen und Konzepte zu entwickeln. Es bildet das Fundament meines visuellen Vokabulars. Zeichnend eigne ich mir die Welt an.

Während die künstlerische Zeichnung sich von der ihr traditionell zugeschriebenen dienenden Funktion emanzipiert zu haben scheint, sind ihre Erscheinungsformen vielfältig geworden: Zeichnung ist nicht mehr beschränkt auf Linien von Stiften auf Papier, sie kann mit und auf unterschiedlichsten Materialien ausgeführt werden, im Raum stattfinden und selbst räumlich werden. Überführe ich sie in ideelle oder kommerzielle Verwertungszusammenhänge, tritt dort, wo sie einem Zweck dient, der Begriff ›Illustration‹ hervor.

Illustration hat die Rolle des Entwurfs ebenso wie die der ästhetischen Beigabe und der Veranschaulichung übernommen. Ihre Macharten und Möglichkeiten überschreiten die der konventionellen Zeichnung. Ich kann eine Illustration mit anderen als zeichnerischen Mitteln erstellen, ich kann mit gefundenem Material arbeiten, ich kann kleben, kombinieren, verweisen; ich kann Text illustrierend verwenden. Illustration ist nicht an bestimmte Medien gebunden, weder in ihrer Erstellung, noch in der Wiedergabe. Sie kann Bewegungen und Töne enthalten; der Übergang zur Animation, zum Filmischen und Interaktiven ist fließend. Sie wirkt im Anwendungskontext, im Zusammenspiel mit anderen Gestaltungselementen und Medien.

for the photo novel, the storyboard for the feature film, the functional drawing on which the espresso machine is based ... Illustrations can be found in books and on the internet; they are used for advertising, for documentary and journalistic purposes. They should help me to decide on products, they entertain me as moving images, I move within them when playing video games. They can be very different in format and content: analytical, informative, playful, intelligent, stupid, cheeky, cautious, prosaic, poetic ...

For the illustrator's profession there is no clearly defined, traditional job description. Its field of activities is constantly changing and expanding. Illustrators are craftsmen, service providers, contract draughtsmen, designers, developers, narrators, moderators and artists. Often everything at once.

Illustration is not just everywhere, but it seems more attractive than ever. Any speculation that photography would flood away illustration in the age of easy digital manipulation has proved inadequate. Rather, illustration benefits from the supposedly new unreliability of the photographic image. It remains authentic and therefore credible precisely because it presents a subjective view from the very beginning and it conveys the attitude of its author in an individual visual language. The first interpretation lies in the representation. What an illustration shows must be comprehensible – first and foremost for me as the illustrator, but also for others, as soon as I want to communicate something or agree on something. An illustration must be intuitively understandable and at the same time generate interest by opening up scope of meaning. It requires beholders who want to see, productive recipients. To speak with Walter Benjamin, it is a constellation and a translation without original. Accordingly, it must be 'read', even if not in the sense of linear spelling, but in such a way that I develop a meaning out of the constellation of its elements that goes beyond the mere visible. I must be willing to get involved, I must be willing to experience an illustration so that it can have an effect.

i.e. in books

Thinking about illustration on this occasion means thinking about illustration in books. It is not just very difficult to define the field of illustration, but seems even more complex to grasp the medium of the book in all its facets. Today, there are merely formal or content-related limitations. Analog? Digital? Interactive? Formats and configurations have become almost infinite.

Currently, I experience an interest in illustration in books particularly clearly where written and drawn content not only meet but complement each other. For some time now, the picture and comic books known as graphic novels have been in high demand, and drawn reports are gaining attention under the term *graphic journalism*.

Illustration begegnet mir immer und überall, sie begleitet mich, sichtbar und unsichtbar, im Alltag. Die Sympathiefigur auf der Cerealienpackung, das Regal in der Selbstbauanleitung, die Bildmarke auf der Wasserflasche, das Einhorn auf der Wochentagsunterhose ... Auch dort, wo ich sie nicht sehe, spielt Illustration eine Rolle: die Layoutscribbles für den Fotoroman, das Storyboard für den Spielfilm, die Funktionszeichnung, die der Espressomaschine zugrunde liegt ... Illustrationen finden sich in Büchern und im Internet, sie werden für Werbeanzeigen, für dokumentarische wie journalistische Zwecke genutzt; sie sollen mir helfen, Produktentscheidungen zu treffen, sie unterhalten mich als Bewegtbilder, ich bewege mich in ihnen, wenn ich Videospiele spiele. Sie können, formal wie inhaltlich, ganz unterschiedlich gestaltet sein: analytisch, informativ, verspielt, intelligent, dumm, frech, zurückhaltend, prosaisch, poetisch ...

Für den Beruf des Illustrators [1] gibt es kein fest umrissenes, tradiertes Berufsbild. Der Tätigkeitsbereich befindet sich beständig im Ausbau und Wandel. Illustratoren sind Handwerker, Dienstleister, Lohnzeichner, Entwerfer, Entwickler, Erzähler, Moderatoren und Künstler. Oft alles zugleich.

Illustration ist nicht nur überall, sie scheint auch attraktiver denn je. Jede Mutmaßung, das Foto würde im Zeitalter der einfachen digitalen Manipulierbarkeit die Illustration hinwegschwemmen, hat sich als unzulänglich erwiesen. Vielmehr profitiert diese von der vermeintlich neuen Unzuverlässigkeit fotografischer Bilder. Sie bleibt authentisch und damit glaubhaft, eben weil sie von vorneherein eine subjektive Sicht wiedergibt und in einer individuellen Bildsprache die Haltung ihres Urhebers transportiert. Denn die erste Interpretation liegt in der Art der Darstellung. Was eine Illustration zeigt, muss verständlich sein – an erster Stelle für mich als Zeichnerin selbst, aber auch für Andere, sobald ich etwas mitteilen oder mich über eine Sache verständigen will. Illustration muss intuitiv erfassbar sein und zugleich Interesse wecken, indem sie Bedeutungsspielräume eröffnet. Illustrationen brauchen Betrachter, die sehen wollen, produktive Rezipienten. Sie sind, um mit Walter Benjamin zu sprechen, Konstellationen und Übersetzungen ohne Original. Entsprechend müssen sie «gelesen» werden, wenn auch nicht im Sinne eines linearen Buchstabierens, sondern indem ich mir aus der Konstellation ihrer Elemente einen Sinn erschließe, der über das bloße Sichtbare hinausweist. Ich muss bereit sein, mich einzulassen, muss Illustrationen erfahren, damit sie Wirkung entfalten können.

z. B. im Buch

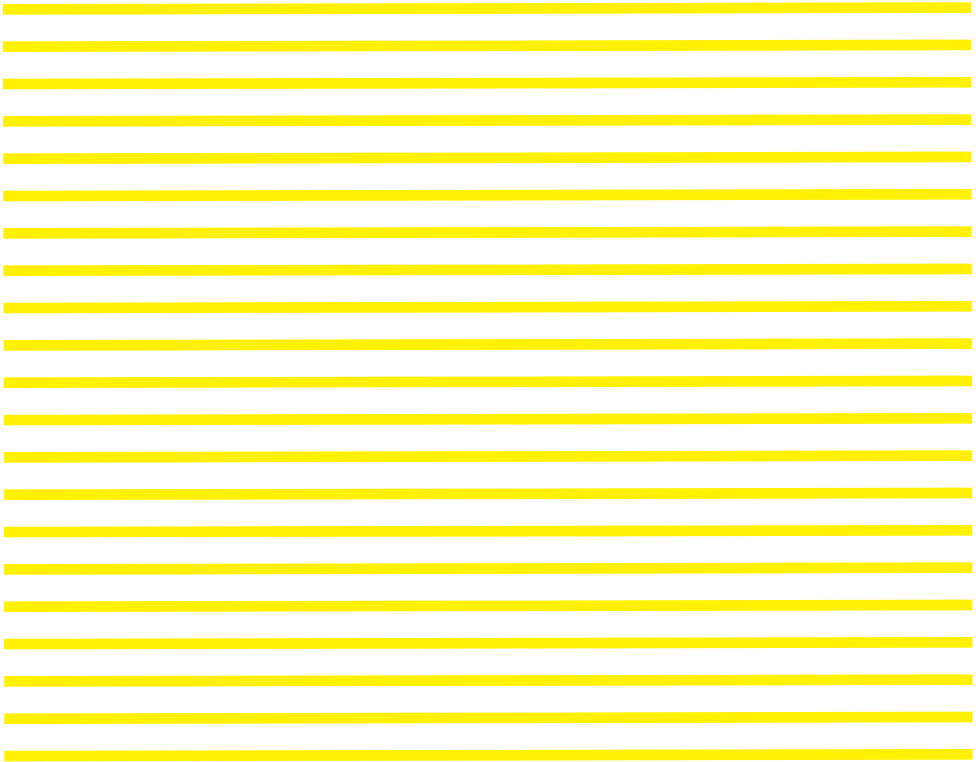
An dieser Stelle über Illustration nachzudenken heißt, über Illustration im Buch nachzudenken. Aber ebenso schwer, wie sich der Bereich der Illustration klar abgrenzen lässt, ist das Medium Buch in all seinen Facetten zu greifen. Es gibt heute

[1] Auch wenn ich auf das generische Maskulinum zurückgreife, wenn von Personen- und Berufsgruppen die Rede ist, sind damit alle Geschlechter gemeint.

It seems to me that illustrations give impulses to their recipients to actively participate in the production of the picture. This participation takes place in the intellectual examination of the featured topics which stimulate further discussion through their obviously subjective presentation. But it happens also by using a colored pencil because there is another phenomenon that shows how much illustration and books are currently thought together, at least in their commercial exploitation: These are the coloring in books and drawing/activities books I can buy in every station bookshop. They involve their viewers as participants, as illustrators.

Illustrating something needs time, time to deal with it and to realize it. And it is exactly this delay and detachment that allows illustrators and observers alike to look behind spectacular events. It offers them space for immersion and reflection. By being able to represent the absent and the imaginable besides the visible, I can articulate what cannot be depicted. I can argue associatively and emotionally. At best, I succeed in revealing that our reality is dependent on those who receive it, who represent it or receive its representations. Illustrations do not only depict social contexts and conditions, they can question them and point out possibilities of living together. They shape our everyday culture, they influence our perception and our communication as well as the togetherness of our society and they design its future.

Translation into English: Juliane Wenzl, Georgia Kaw

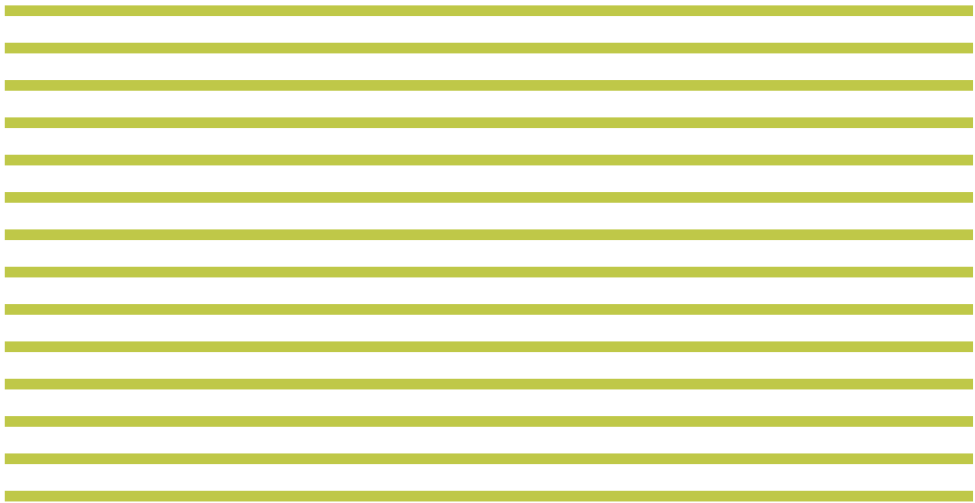


kaum mehr formale oder inhaltliche Einschränkungen: Analog? Digital? Interaktiv? Formate und Ausformungen sind nahezu unendlich geworden.

Aktuell erlebe ich ein Interesse für Illustration im Buch besonders deutlich dort, wo geschriebener und gezeichneter Inhalt nicht nur aufeinandertreffen, sondern sich ergänzend ineinandergreifen. So stehen seit einiger Zeit die als Graphic Novel bezeichneten Bild- und Comicromane hoch im Kurs, und unter dem Begriff des *Graphic Journalism* gewinnen gezeichnete Reportagen an Aufmerksamkeit.

Mir scheint, durch Illustrationen werden den Rezipienten Impulse gegeben, sich aktiv an der Bildproduktion zu beteiligen. Dies geschieht in der gedanklichen Auseinandersetzung mit den dargebotenen Themen, die gerade durch ihre offensichtlich subjektive Vermittlung zur weiteren Diskussion anregen. Aber auch mit dem Buntstift in der Hand, denn ein anderes Phänomen, das zeigt, wie sehr Illustration und Buch derzeit zumindest in ihrer kommerziellen Auswertung zusammengedacht werden, sind Aus- und Weitermalbücher, die ich heute in jeder Bahnhofsbuchhandlung erstehen kann. Sie beziehen ihre Betrachter als Akteure, als Zeichner ein.

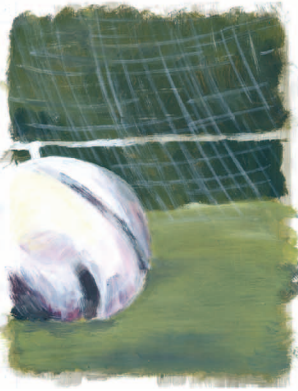
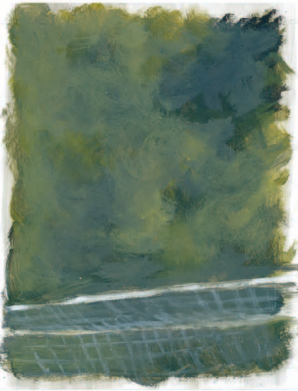
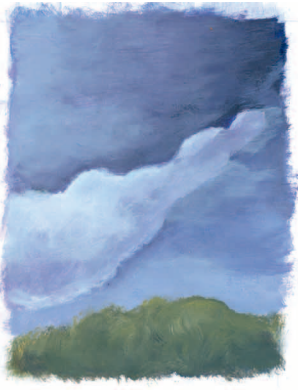
Etwas zu illustrieren benötigt Zeit, Zeit der Auseinandersetzung und Umsetzung. Und gerade diese Verzögerung und Distanznahme erlaubt es Illustrator wie Betrachter, hinter spektakuläre Ereignisse zu schauen und bietet Raum zur Versenkung und Reflexion. Dadurch, dass ich neben dem Sichtbaren Abwesendes ebenso wie Imaginierbares darstellen kann, kann ich artikulieren, was nicht abbildbar ist. Ich kann assoziativ und emotional argumentieren. Bestenfalls gelingt es mir auf diese Weise offenzulegen, dass unsere Realität abhängig ist von denjenigen, die sie wahrnehmen, sie darstellen oder ihre Darstellung wahrnehmen. Illustrationen bilden gesellschaftliche Zusammenhänge und Zustände nicht nur ab, sie können diese befragen und Möglichkeiten des Zusammenlebens aufzeigen. Sie prägen Alltagskultur, beeinflussen unsere Wahrnehmung, unsere Kommunikation sowie das Miteinander unserer Gesellschaft und entwerfen ihre Zukunft.



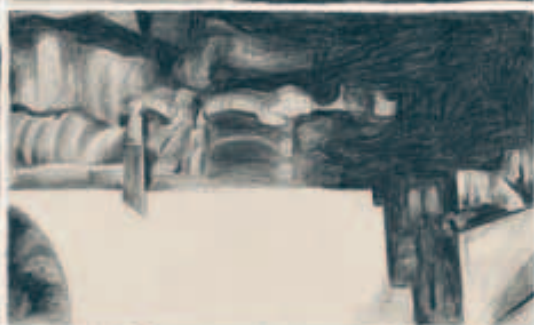














13>

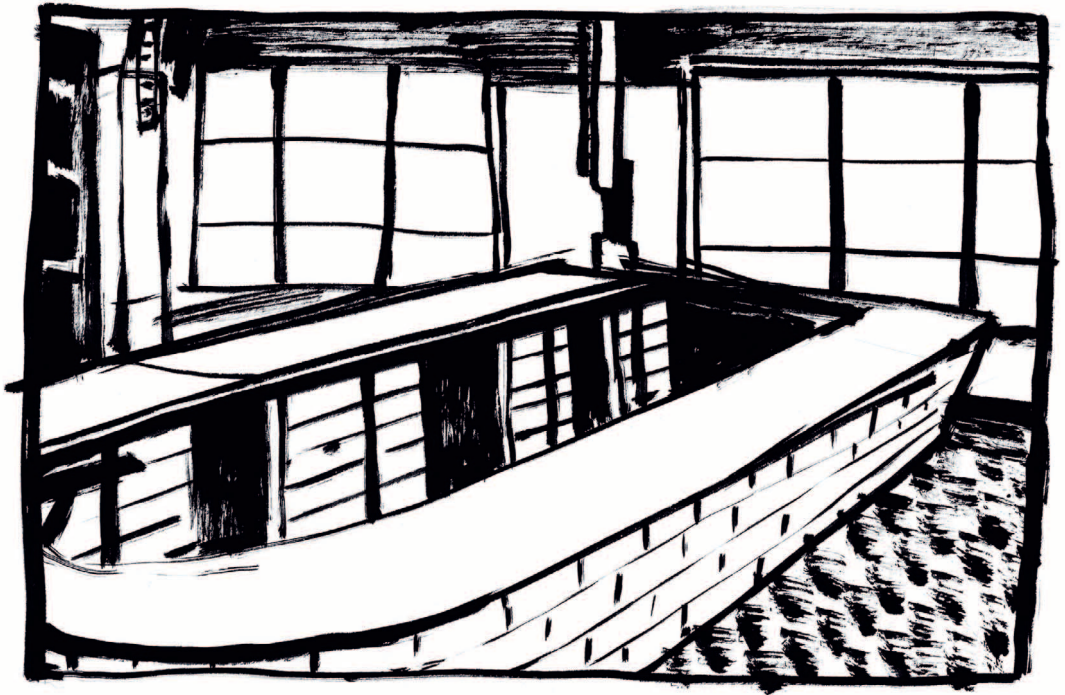
14>>



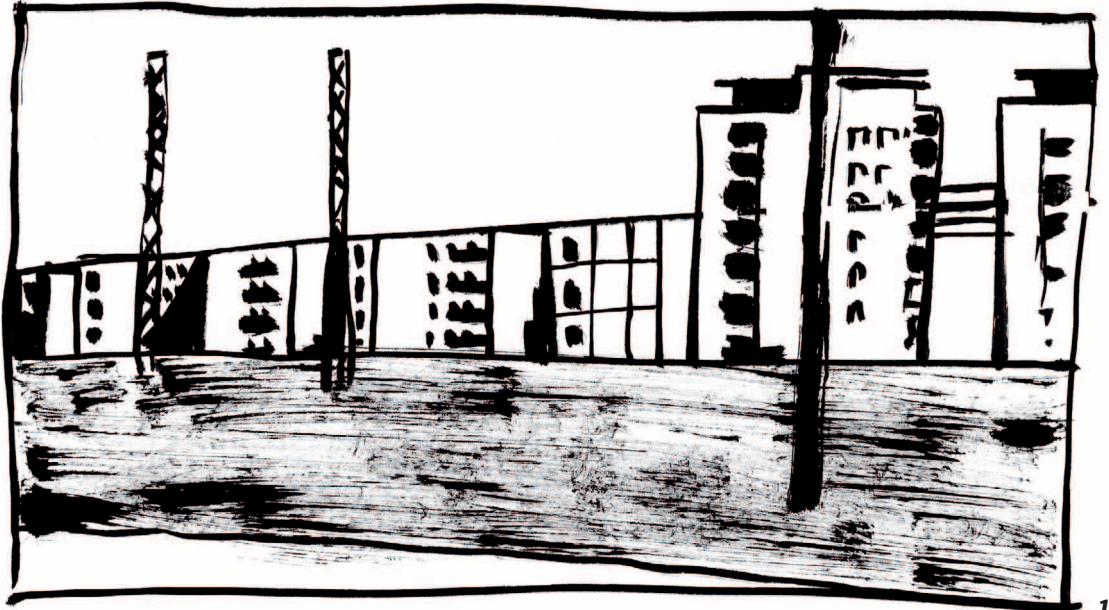
15>

16>>

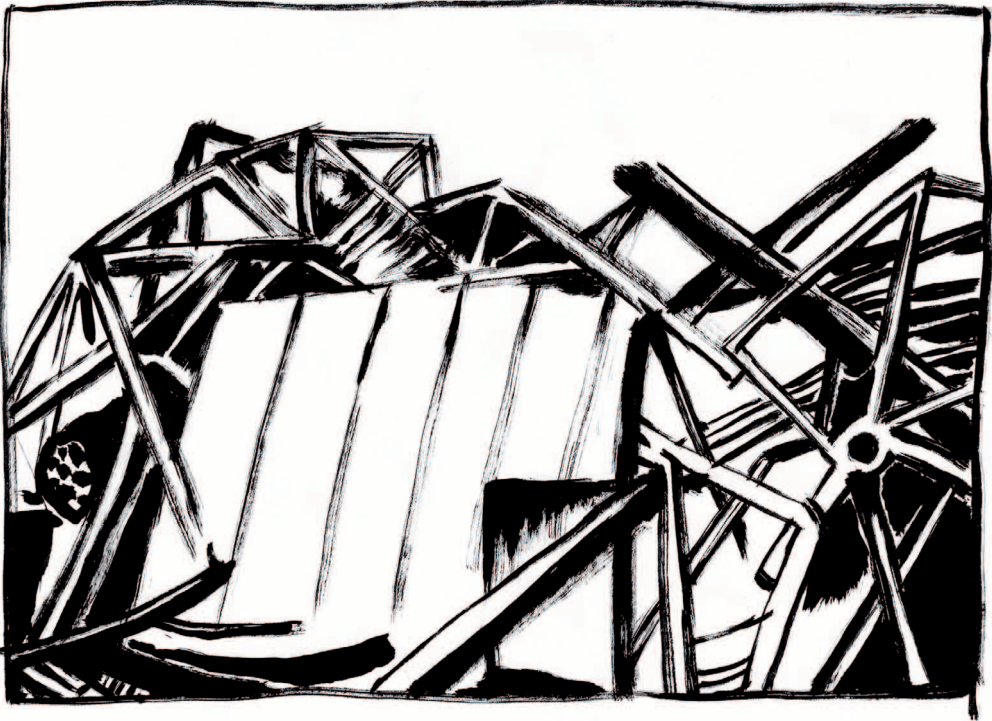




17

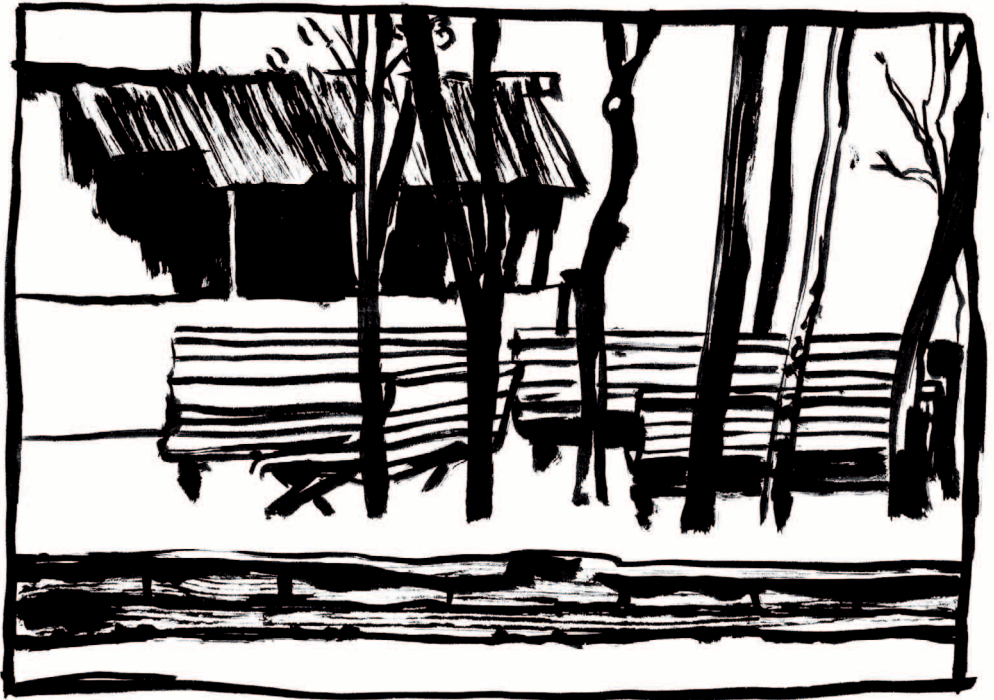


18





21

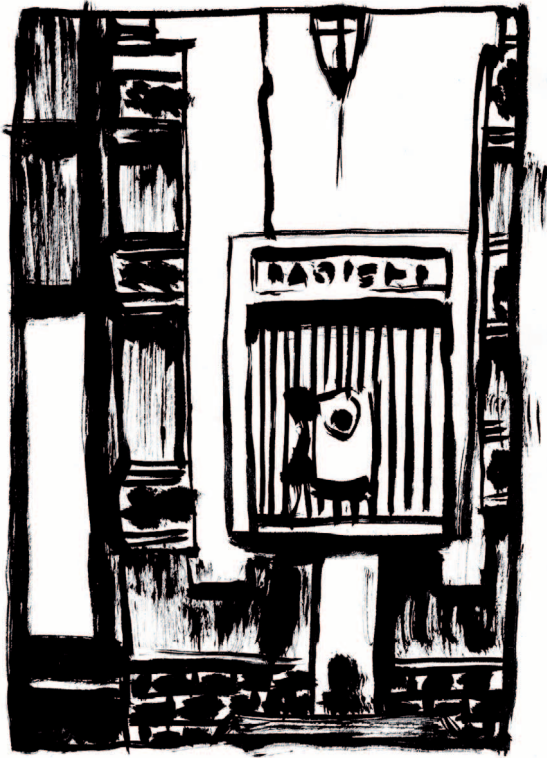


22

23>

24>





<<25

<26

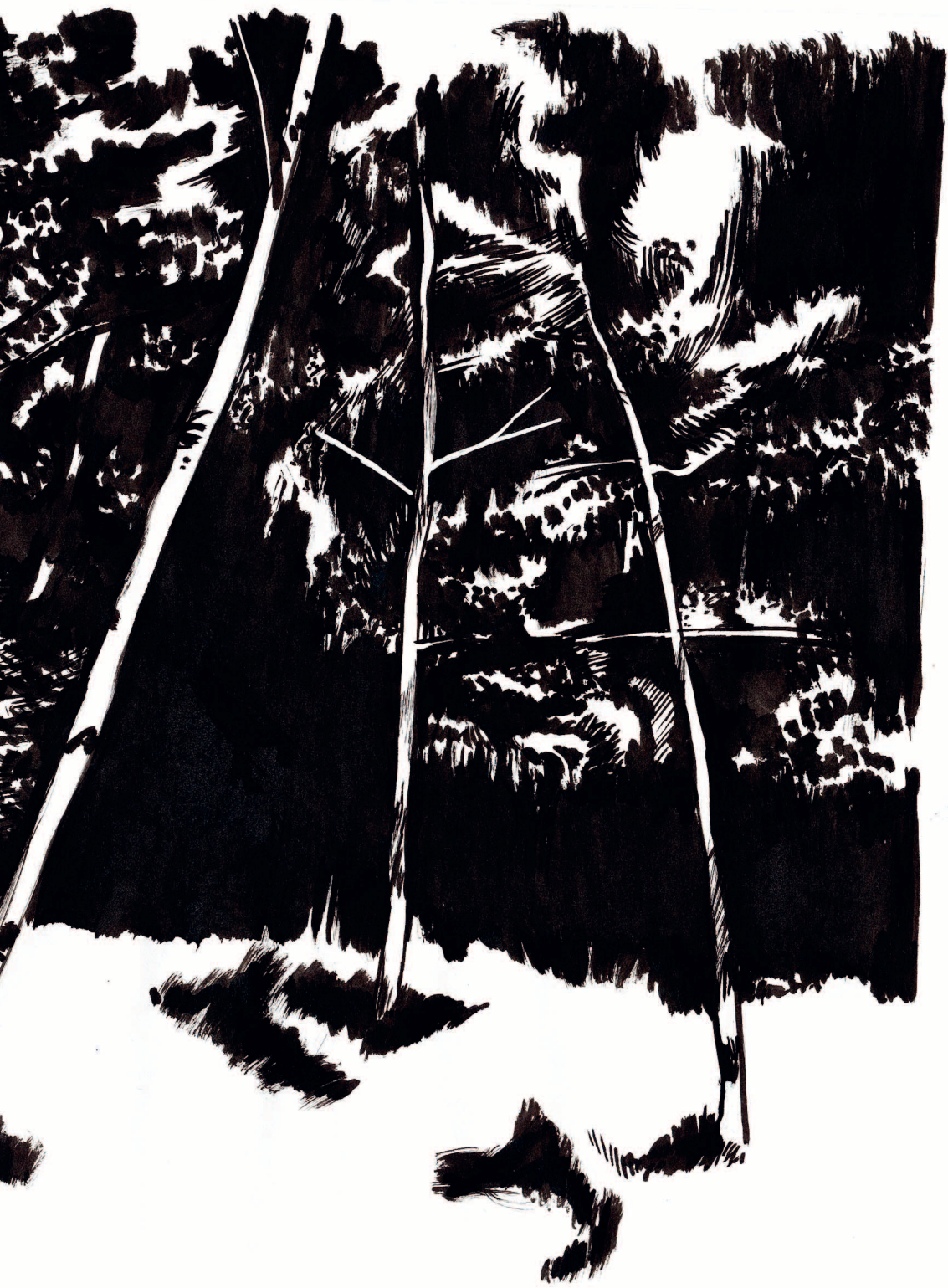












Christopher Breu

Illustration A genre and its open borders or: The cohesive strength of art

For more than three decades now, I have been wandering through life, oscillating between texts and images. In their roles alongside and with each other, they inspire me in my illustrative work: in combinations from image to image, text to image or from text to text. Thereby I'm always surprised about the widespread concept of illustrating and illustration as a purely technical exercise, which is why I wish to examine their essence here once again. The Duden dictionary defines illustration as an explanatory accompanying image to a text, as well as in the communicative sense of making visible or explanatory. [1] The first meaning ascribes a use role to it; the second emphasises its independence, its ability to superimpose the word or replace it completely. What is it that impels us time and again to provide an image in addition to the written text? What is lacking in the words, that leaves holes in the material, requiring them to be patched by images – or is the relationship perhaps the other way around?

The German dictionary compiled by Jacob and Wilhelm Grimm traces the historical roots of the word, giving examples from the word usage of illuminate, to arrive at a deeper understanding of the later expression, illustration: both derive from the original Latin meaning, to enlighten, shine light on, adorn – something writers in the Middle Ages also understood as a spiritual enlightenment, as colourful reiterations of the Biblical text, valid for writers as well as readers. [2]

[1] Cf. <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Illustration>> [16.10.18]

[2] Cf. The entry 'Illuminieren' in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Ed. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften and the Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Online at <<https://woerterbuchnetz.de/#3>> [14.1.2022].

Christopher Breu

Illustration Ein Genre und seine offenen Grenzen

oder: Die bindende Kraft in der Kunst

Seit mehr als drei Jahrzehnten wandere ich zwischen Bildern und Texten durchs Leben. Von ihrem Neben- und Miteinander lasse ich mich zu illustrativem Arbeiten inspirieren: zu Kombinationen von Bild und Bild, Schrift und Bild oder von Schrift und Schrift. Dabei bin ich immer wieder erstaunt über das so verbreitete rein technische Verständnis des Illustrierens und der Illustration, weshalb ich ihrem Wesen an dieser Stelle einmal nachgehen möchte. Der Duden definiert Illustration als «erläuternde Bildbeigabe zu einem Text» sowie im übertragenen Sinne als «Veranschaulichung» oder «Erläuterung». [1] Die erste Bedeutung schreibt ihr eine zweckgebundene Rolle zu; die zweite betont ihre Eigenständigkeit, die das Wörtliche zu überlagern oder ganz zu vertreten imstande ist. Was aber treibt immer wieder dazu an, eine Abbildung zu etwas Geschriebenem hinzuzusetzen? Was fehlt den Wörtern, dass die Löcher im Gewebe einer Erzählung durch Bilder geflickt werden müssen – oder verhält es sich etwa umgekehrt?

Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm führt mit historischen Belegen des Wortgebrauchs von Illuminieren auf die Spur zu einem tieferen Verständnis auch des später aufkommenden Ausdrucks Illustration: Beides geht auf das Lateinische und die Grundbedeutung erhellen, erleuchten, schmücken zurück – was mittelalterliche Autoren auch als die spirituelle Erhellung verstanden, die mit dem farbigen Nachzeichnen der Bibelworte für Schreibende wie Lesende verbunden sein sollte. [2]

Im Illuminieren wären demnach Lichterscheinungen der Natur und des Geistes sowie Erfahrungen des Mystischen zusammengefasst: Dunkel und Licht, Ahnen und Wissen, Zeigen und Sagen, Zeichnen und Schreiben. Diese Deutung scheint mir auch fruchtbar zu sein für eine ganz heutige Auffassung von Illustration, die sich dem

[1] Vgl. <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Illustration>> [16.10.18]

[2] Vgl. den Eintrag «Illuminieren» in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Online unter <<https://woerterbuchnetz.de/#3>> [14.1.2022].

Accordingly, in the term illuminate the appearance of light in nature and the spirit as well as the experience of the mystical is summarised: dark and light, intuition and knowledge, showing and saying, drawing and writing. This explanation seems to me to be fruitful also for a contemporary understanding of illustration, which takes it beyond a simple utilitarian meaning, in order to open up further potential for graphic artists as well as viewers and readers: the viewing takes place beyond a list or status hierarchy, between word and drawing in the form of a mutual illumination in which the invisible becomes apparent. That can go as far as the image saying what for the word – the spoken thought – is taboo. Because in the illustration the illustrators can create an image from their own inner world and have it before their eyes, and place themselves in relationship to it. The illustration retains the connection to that which dare not be spoken and takes the image projection back into the imagination. Once this path has been discovered, it can be also pursued in reverse, and someone may conceive in words what has been suggested by an image. **I project innumerable illuminating associated meanings unconsciously onto an illustration.** In reflecting – making a comparison, sorting and resorting and the step-by-step enrichment of the visible image with that connotation – a whole image is conjured up before the inner eye. This relates, on the one hand, to the image in front of the eye and to the text – and it can, on the other hand, untie itself, in order to appear behind the eye as something new: with a two-fold and multi-faceted meaning, but also a focussed one. And above all as something that I have made my own by observing at it. The eye seeks analogies that remind us of something distant. Even obvious differences between text and con-text (or notation and con-notation) will be perceived subliminally. I'm speaking here not about conscious alienation nor of metaphorical or allegorical presentations, but of seeing something that is expected in a new light or illuminated from different sides, or as something unknown that appears clear.

To explain further, I'd like at this point to mention something probably surprising, because it is not graphic, but is in my view, a more clarifying example precisely for that reason: the Stanze di Raffaello frescoes in the Vatican. [3] These Biblical 'illustrations', cultural-historical and spiritual stories have not exhausted their task alone by being viewed; furthermore they still provide us today with material for discussion and for other 'stories'. It seems to me that it is unimportant that we are talking about frescoes on a wall and not illustrations in a brochure; even the placing of them in a genre or technical group or a particular medium of communication seems to me to be unimportant in terms of an understanding of illustration, just as the fact that the associated stories in this case are not presented in a canonised form. At the core lies a basic relationship between a narration and an image. These

[3] *The Stanze di Raffaello are a suite of reception rooms in the Palace of the Vatican, whose fresco sequence was commissioned in the first two decades of the 16th century by the popes Julius II. and Leo X. designed and carried out by Raffaello Sanzio und his workshop.*

einfachen utilitaristischen Verständnis entzieht, um weitere Potenziale für Grafiker wie für Betrachtende und Lesende zu eröffnen: Die Anschauung ereignet sich jenseits einer Reihen- oder Rangfolge zwischen Wort und Zeichnung in wechselseitiger Durchleuchtung, bei der das Unsichtbare in Erscheinung tritt. Das kann bis dahin gehen, dass das Bild sagt, was für das Wort – den ausgesprochenen Gedanken – tabu ist. Denn in der Illustration kann der oder die Illustrierende eine Vorstellung aus dem eigenen Innern herauslösen und als Abbild vor die Augen stellen und sich ins Verhältnis dazu setzen. Die Illustration behält die Bindung an das nicht zu sagen Gewagte und holt die Bildprojektion zurück in die Vorstellung. Ist dieser Weg erst einmal entdeckt, kann er auch umgekehrt gegangen werden, und jemand mag in Worte fassen, wovon ein Bild ihr oder ihm eine Ahnung verlieh.

Zu einer Illustration projiziere ich unwillkürlich zahllos aufleuchtende Nebenbedeutungen hinzu. In der Reflexion – dem Abgleichen, Ein- und Umsortieren und schrittweisen Anreichern des gesehenen Bildes mit jenen Kon-Notationen – entsteht vor dem inneren Auge ein Gesamtbild. Dieses bezieht sich einerseits auf das Bild vor dem Auge und auf den Text – und kann sich doch andererseits auch davon lösen, um gewissermaßen hinter dem Auge neu zu erscheinen: doppeldeutig und facettenreich, aber auch fokussiert. Und vor allem als etwas, das ich mir durch die Betrachtung zu eigen gemacht habe. Das Auge sucht nach Analogien, die an etwas Entferntes erinnern. Selbst offensichtliche Differenzen zwischen Text und Kon-Text (oder Notation und Kon-Notation) werden dadurch unterschwellig für wahr genommen. Ich spreche weder von beabsichtigten Verfremdungen noch von metaphorischen bzw. allegorischen Darstellungen, sondern davon, dass ich etwas Erwartetes in einem neuen Licht oder von verschiedenen Seiten beleuchtet sehe, oder dass etwas Unbekanntes einleuchtend erscheint.

Zur Verdeutlichung möchte ich ein an dieser Stelle vermutlich überraschendes, da nichtgrafisches, aus meiner Sicht dafür aber umso einleuchtenderes Beispiel anführen: die Ausmalung der Vatikanischen Stenzen von Raffael. **[3]** Diese «Illustrationen» biblischer, kulturgeschichtlicher und spiritueller Erzählungen haben sich nicht im Zweck der Veranschaulichung erschöpft, vielmehr sorgen sie auch heute noch für Diskussionen und weitere «Erzählungen». Dass es sich um Fresken an der Wand handelt und nicht um Zeichnungen in einer Broschüre, überhaupt die Zugehörigkeit zu einem Genre, zu einer Technik oder zu einer medialen Verbreitungsform scheint mir unwichtig zu sein für ein Verständnis der Illustration, ebenso die Tatsache, dass die zugehörigen Erzählungen ihrerseits in diesem Fall keineswegs in kanonisierter Form vorliegen. Im Zentrum steht das grundlegende Verhältnis zwischen einer Narration und einem Bild. Gerade die Stenzen machen aber deutlich, dass noch etwas Drittes notwendigerweise hinzukommt: Für mindestens so aufschlussreich wie den

[3] Die Stenzen (ital. stanza: Zimmer) sind eine Folge von Wohn- und Repräsentationsräumen im Apostolischen Palast, deren Ausmalung in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts unter den Päpsten Julius II. und Leo X. von Raffaele Sanzio und seiner Schule konzipiert und ausgeführt wurde.



stanzas in particular make clear that a third aspect is essential: I believe the relationship to space is at least as instructive as the frescoes are to the stories. They bring to light the illusionistic-perspective of the representations, and the extraordinary outlook of the Christian-humanist pictorial programme and, again, reflect this formally within the framework of the sensual experiential space of the Vatican chambers. As a holistic work of art, this experiential space represents the pre-text (the literary template or the pictorial programme). Without relinquishing this connection, the composition also creates its own context in the formal incorporation of the architecture: the illustrations form an inseparable connection with the arches, the circular arc segments, door and window openings and even with the much older circular ornaments and the floor tiling. The preparedness of the 'illustrator', and equally the extent to which the work is able to connect here is the crux of the matter. Does the illustrative work, as a matter of course, thus relinquish its independence? To me, it seems that its independence is expressed precisely through this bond between the one and the other into a newly resulting whole.

This whole doesn't – in the usual manner of perceiving forms of illustration – have a spatial form, but that of a brochure, a poster or a book. I would, though, argue for including this third (aspect) as part of the artistic whole: just as in the painting of space, in the book it is the size of the margins, the initial letters, text blocks and paragraphs that combine with the narration and illustrations compositionally. Structural principles of 'book architecture', over and above this, would be the picture sequence and picture change while turning the pages, picture section, picture framing and the interaction with the visual form of the text. The same could be said about the three-dimensionality of the book as object. Format, spine size and materiality of a tome create further correspondence between the experiential spaces of book and building. Out of all these aspects, if successful, is formed a unique artistic whole.

Now the term artistic has slipped into my essay. It is true that illustration as far as my practical and observational experience go is an art: the art of illuminating coherence. From the coherence that which is automatically reflected between representation, narration and whole form is radiated to the viewer. The illustrative radiates far beyond the single image in an illustrated book – whether in relation to high literature, advertising or in the form of practical usage. As a binding force the illustration appeals to our ability to experience and differentiate. In accordance with its principle effectiveness, it connects us from the concretely formed whole with the creative self, as a prompt, to look with open eyes, to interrogate and become active oneself.

Translation into English: Galina Green



Bezug der Wandbilder zu den Erzählungen halte ich nämlich den Bezug zur Raumgestaltung. Darin bringen die illusionistisch-perspektivischen Darstellungen eine außerordentliche Sichtweise auf das christlich-humanistische Bildprogramm ans Licht und spiegeln diese wiederum formal zwingend im Gefüge des sinnlichen Erfahrungsraumes der päpstlichen Repräsentationsgemäcker. Als Gesamtkunstwerk versinnbildlicht dieser Erfahrungsraum einerseits den Prä-Text (die literarische Vorlage oder das Bildprogramm). Ohne diesen Zusammenhang aufzugeben, stellt die Komposition jedoch andererseits in der formalen Aneignung der Architektur ihren eigenen Kontext her: Die Abbildungen gehen eine unauflösbare Verbindung mit Gewölben, Kreisbogensegmenten, Tür- und Fensteröffnungen und sogar mit den viel älteren Kreisornamenten des Fußbodenbelages ein. Die Bindungswilligkeit des «Illustrators» sowie die Bindungsfähigkeit seiner Arbeiten innerhalb des Gesamtwerks erweisen sich hier als der springende Punkt. Büßt das illustrative Werk darum zwangsläufig seine Eigenständigkeit ein? Mir scheint: Die Eigenständigkeit erweist sich gerade durch das Gebundensein des einen an das andere in einem neu entstehenden Ganzen.

Dieses Ganze hat in den üblicherweise wahrgenommenen Formen der Illustration nicht die Gestalt eines Raumes, sondern die einer Broschüre, eines Plakats oder eines Buchs. Ich möchte aber dafür plädieren, auch hier das Dritte als Teil des Ganzen künstlerisch einzubeziehen: Wie in der Raumausmalung sind es im Buch die Randabstände, Initialbuchstaben, Textblöcke und Absätze, die sich mit Narration und Abbildungen kompositionell vereinigen. Gliederungsprinzipien der «Bucharchitektur» wären darüber hinaus Bildabfolge und Bildwechsel beim Blättern, Bildausschnitt, Bildrahmung und die Interaktion mit der Textgestalt. Gleiches könnte man von der Dreidimensionalität des Buchobjektes sagen. Format, Blockhöhe und Materialität des Einbandes stellen weitere Entsprechungen zwischen den Erfahrungsräumen Buch und Gebäude her. Aus all diesen Aspekten formt sich, wenn es gelingt, ein eigenes künstlerisches Ganzes.

Nun ist mir der Begriff des Künstlerischen in den Text gerutscht. Tatsächlich ist Illustration nach meiner praktischen und betrachtenden Erfahrung eine Kunst: die Kunst des erhellenden Verbindens. In der Gebundenheit strahlt das, was sich zwischen Abbildung, Erzählung und Gesamtform zwangsläufig spiegelt, auf die Beschauenden zurück. Das Illustrative strahlt weit über die einzelne Zeichnung im illustrierten Buch hinaus – gleich ob im Feld des Schöngestigen, des Werbenden oder des Praktisch-Anwendungsbezogenen. Als bindende Kraft appelliert die Illustration an unsere Erlebnis- und Differenzierungsfähigkeit. Gemäß ihrem Wirkprinzip verbindet sie uns aus der konkret gestalteten Gesamtform heraus mit dem Schöpferischen selbst, als ein Anstoß, mit offenem Blick zu sehen, zu hinterfragen und selbst tätig zu werden.

Max Uhlig (*1937):

Kopf Fritz Löffler.

Kaltnadelradierung/dry point etching;

39,5 × 32,7 cm; 1987.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Andreas Gebhardt.

Otto Dix (1891–1969):

Josef Hegenbarth.

Lithografie/lithography;

45 × 33 cm; 1961.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: HSB.

Bodo Rott (*1974):

Braun klemmt (zu Goethes Reineke Fuchs).

Tusche, Deckweiß, Ruß/ink, opaque white, soot;

70 × 50 cm; 2018.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Andreas Gebhardt.

Josef Hegenbarth (1884–1962):

Reineke und Isegrim vor der düsteren Höhle (zu Goethes Reineke Fuchs).

Pinselzeichnung/brush drawing;

16,5 × 22,5 cm; 1944.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Micha Wolfson.

Josef Hegenbarth:

Bären dressur.

Pinselfeichnung/brush drawing;

46×36 cm; um 1955.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Markus Stegner.



Josef Hegenbarth:

Aus einer Revue. Aquarell und Leimfarbe/watercolor and glue paint:

48,9×32,5 cm; 1927.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Micha Wolfson.

Otto Dix:

Zirkusscene.

Aquarell, Farbkreide, gesprühte Silberbronze, Bleistift, Collage/
watercolor, colored chalk, sprayed silver bronze, pencil, collage;

49.4×35.3 cm; 1923.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: HSB.

Josef Hegenbarth:

Walpurgisnacht (zu Goethes Faust I).

Pinselzeichnung/brush drawing;

48,7×38 cm; 1959.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Hans Georg Gaul.



Willi Baumeister (1889–1955):

Metaphysische Landschaft.

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Malkarton/

oil with synthetic resin and putty on painting cardboard;

45,5 × 53,2 cm; 1948.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: HSB.



Josef Hegenbarth:

Parkarbeiter.

Farbige Pinselzeichnung/colored brush drawing;

30,8×43,4 cm; 1948.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Markus Stegner.

Heinrich Campendonk (1889–1957):

Ernte.

Aquarell über Graphit auf Japanpapier/watercolor on graphite on Japanese paper;

45,2 × 39,3 cm; 1912.

© VG Bild-Kunst



Winfred Gaul (1928–2003):

o. T. (Schriftbild zu Hölderlin/handwriting with reference to Hölderlin).

Druckgrafik auf sehr dünnem Papier, schwarzweiß/print on light weight paper, black and white;
70 × 50 cm; 1956.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Andreas Gebhardt.



Corinne Laroche (*1957):

Mandorla.

Filzstift auf Löschpapier/felt pen on blotting paper;

131 × 101 cm; 2014.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Patrick Chapuis.

Matthew Tyson

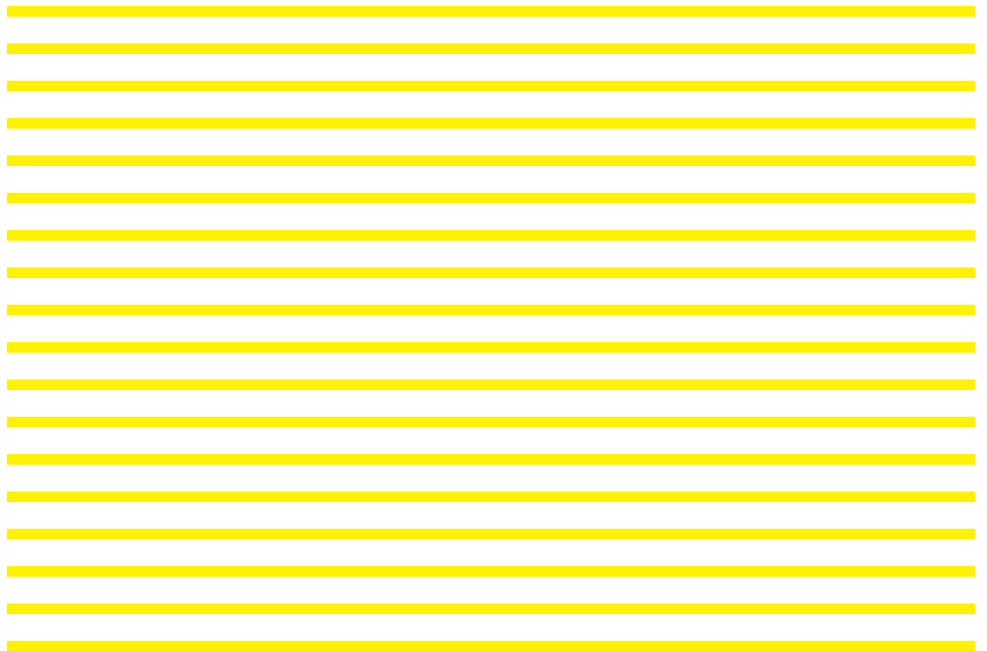
Illustration?

«Ein Bild oder Diagramm, das erklärt oder schmückt»

(Merriam-Webster Wörterbuch)

Das Problem liegt hier im Wort «schmücken». So wie ich Illustration verstehe, ist sie eine bildnerische Arbeit, die etwas wiedergibt, was in einem Text vorkommt. Ist sie daher, sozusagen ganz natürlich, dem Text untergeordnet? Idealerweise sollte das Bild in einem Künstlerbuch gleichwertig zum Text und das Ensemble (also das Buch) ein ganzheitliches Kunstwerk sein. Da gibt es, selbstverständlich, auch unscharfe Ränder, an denen eine «Illustration» sowohl als Kunstwerk und/oder auch als bildnerisches Äquivalent zum Text betrachtet werden kann. Und hier beginnt die Diskussion. / Ich würde jedoch gerne noch weiter gehen. In einem Künstlerbuch sollten sich Bild und Text gegenseitig unterstützen und das jeweils andere stärken. Wobei ihnen ihre symbiotische Beziehung zugute kommt. Das gleiche könnte auch über die Bindung, die Typografie, das Papier usw. gesagt werden. / Das ideale Künstlerbuch sollte alle diese verschiedenen Elemente zusammenfassen, um daraus ein Kunstwerk entstehen zu lassen; eines, das verlieren würde, wenn man es in seine Bestandteile zerlegte. Ein «illustriertes» Buch besteht zunächst einmal aus einem Text, der dann von Bildern «illustriert» wird. / Wir sollten als Künstler «dekorative Kunst» vermeiden. Das meine ich nicht abwertend gegenüber der «ausschmückenden Kunst», sie hat ihren Platz. Aber ich denke, es ist wichtig festzuhalten, dass ich kein «Buch-Dekorateur» bin, also Bücher nicht schmücke und sie auch nicht illustriere. Mir geht es darum, Kunstwerke in Buchform zu schaffen. / In der heutigen Zeit, in der wir versuchen, alles und jedes neu zu definieren und die bestehenden (richtigen) Begriffsbestimmungen verwässern, ist es besonders wichtig, in der Benennung so präzise wie möglich zu bleiben. Wir sind mehr und mehr mit ungenauen Aussagen konfrontiert und haben oft keine Vorstellung davon, was die wirkliche Bedeutung von etwas ist. In manchen Fällen ist das irreführend und unter Umständen sogar gefährlich. «Fake news» sind ein gutes Beispiel dafür. / Wo soll das hinführen? Alles kann alles mögliche andere werden, soweit,

gation, as artists, to reinterpret what we see and feel and to render them in plastic form. We are not decorators, we are not journalists and we are not illustrators (in the specific sense of the word). / Don't get me wrong: I have the utmost respect for those who decorate, document and illustrate. But it is not the same thing as making art. Visual artists should be creating, alternative, new visions of the world around us, not reproducing things for the attention of those who cannot see them. / I use the word "visual" as there doesn't seem to be the same problem with dance, music or other forms of art. It is not true that everyone can make art. Well, everyone can make art; like everyone can sing or dance? However, I don't sing like Pavarotti nor do I dance like Pina Bausch. Actually, I don't try because I know I can't. So, why do so many people think they can make visual art and compete with professional artists? It would look stupid if most of those people played football with Real Madrid or rode their bicycle in the Tour de France. / It's a question of definition: a singer is a singer, a footballer a footballer, a dancer a dancer etc. Everyone can take part in these activities. But if we don't respect these definitions and do not recognise the talents and skills that others, undeniably, have; we risk being made to look foolish. / This brings me back to the word "illustration". It is fine to illustrate a book. That is not my point. It is, put simply, different to creating an artwork that is a book and therefore different to the images that one finds inside an artists' book. / Not all artists that work in the book form are book artists. A subtle difference but an important one. / There are, of course, crossover areas, but we should concentrate our energies on the areas of clarity, not specifically bring ambiguity to the fore, it will only create confusion ... ///



dass alle Handlungen oder Worte so vieldeutig werden, dass nichts mehr verständlich ist und alles unklar? / **Es ist schwierig genug, die einfachen Dinge zu verstehen.** / In Bezug auf die bildende Kunst genügt es nicht, jene Dinge aufzuzeichnen, die uns interessieren. Das ist Dokumentation. Instagram ist interessant, aber selten eigenständige Kunst. / Unsere Aufgabe als Künstler ist es, was wir sehen und fühlen neu zu interpretieren und ihm eine bildnerische Form zu geben. Wir sind keine Dekorateurs, wir sind keine Journalisten, und wir sind auch keine Illustratoren (im spezifischen Sinne des Wortes). / Um nicht missverstanden zu werden: Ich habe die größte Hochachtung für diejenigen, die ausschmücken, dokumentieren und illustrieren. Aber das ist nicht dasselbe wie Kunst zu machen. Bildende Künstler sollten neue Visionen für die uns umgebende Welt schaffen, Alternativen – und nicht etwas reproduzieren, um jene, die diese Dinge nicht sehen können, darauf aufmerksam zu machen. / Ich spreche hier von «bildender» Kunst, denn Tanz, Musik oder andere Künste scheinen dieses Problem nicht zu kennen. Es stimmt nicht, dass jeder Kunst machen kann. Oder meinetwegen doch: Jeder kann Kunst machen, so wie jeder singen oder tanzen kann? Trotzdem singe ich nicht wie Pavarotti oder tanze nicht wie Pina Bausch. Ich versuche es nicht einmal, weil ich weiß, dass ich es nicht kann. Warum also denken so viele, sie könnten Kunst machen und sich mit professionellen Künstlern messen? Es sähe ziemlich blöd aus, wenn die gleichen Leute bei Real Madrid Fußball spielen oder mit ihrem Fahrrad an der Tour de France teilnehmen wollten. / Es ist eine Frage der Definition: Ein Sänger ist ein Sänger, ein Fußballer ist ein Fußballer, ein Tänzer ist ein Tänzer, usw. Jeder kann auf diesen Gebieten selbst aktiv sein. Nehmen wir aber auf diese Definitionen keine Rücksicht und erkennen die Fähigkeiten und Talente jener, die sie unzweifelhaft haben, nicht an, riskieren wir, uns lächerlich zu machen. / Das bringt mich zum Wort «Illustration» zurück. Es ist völlig in Ordnung, ein Buch zu illustrieren. Darauf will ich nicht hinaus. Es ist aber, um es einfach auszudrücken, etwas völlig anderes, ein Kunstwerk in Form eines Buches zu schaffen, das sich genau deswegen von den einzelnen Bildern unterscheidet, die man in einem Künstlerbuch findet. / Nicht alle Künstler, die in und mit der Buchform arbeiten, sind Buchkünstler. Das ist ein kleiner, aber wichtiger Unterschied. / Natürlich gibt es sich überlagernde Bereiche, aber wir sollten unseren Fokus auf jene Inhalte richten, die klar sind und nicht noch Uneindeutigkeiten in den Vordergrund rücken. Das erzeugt nur Durcheinander. ///

Übersetzung aus dem Englischen: <usus>: Uta Schneider & Ulrike Stoltz

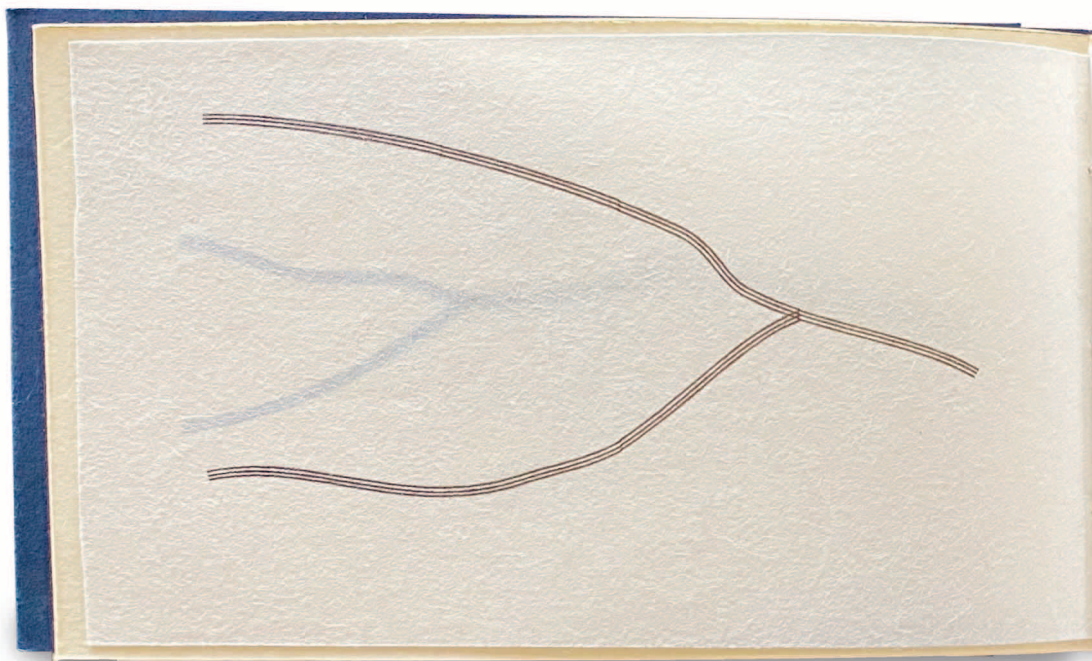


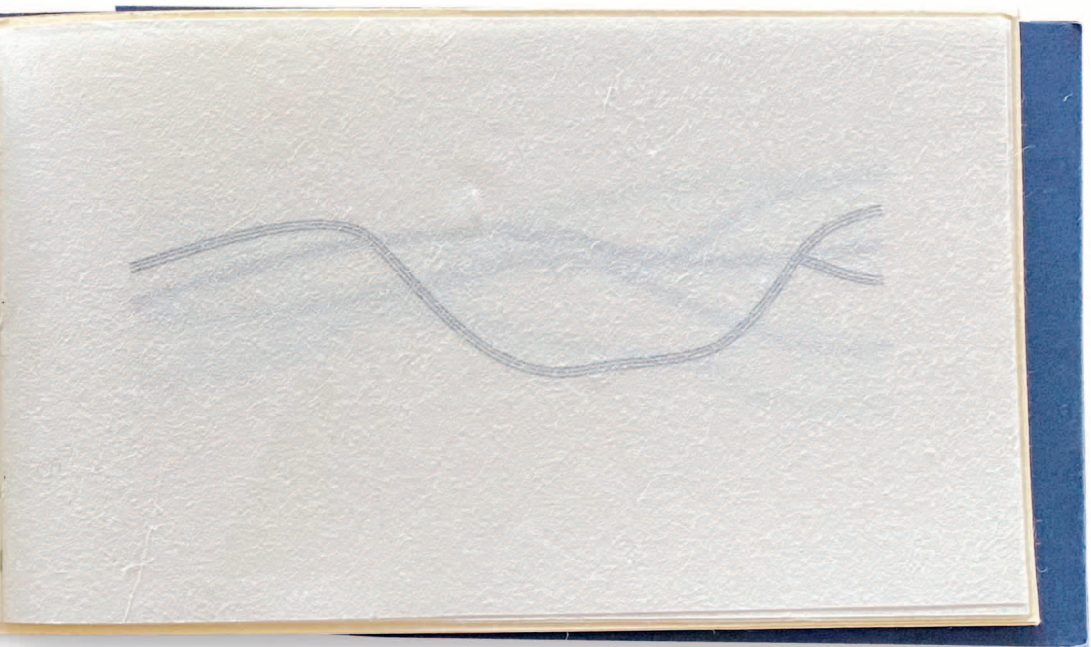


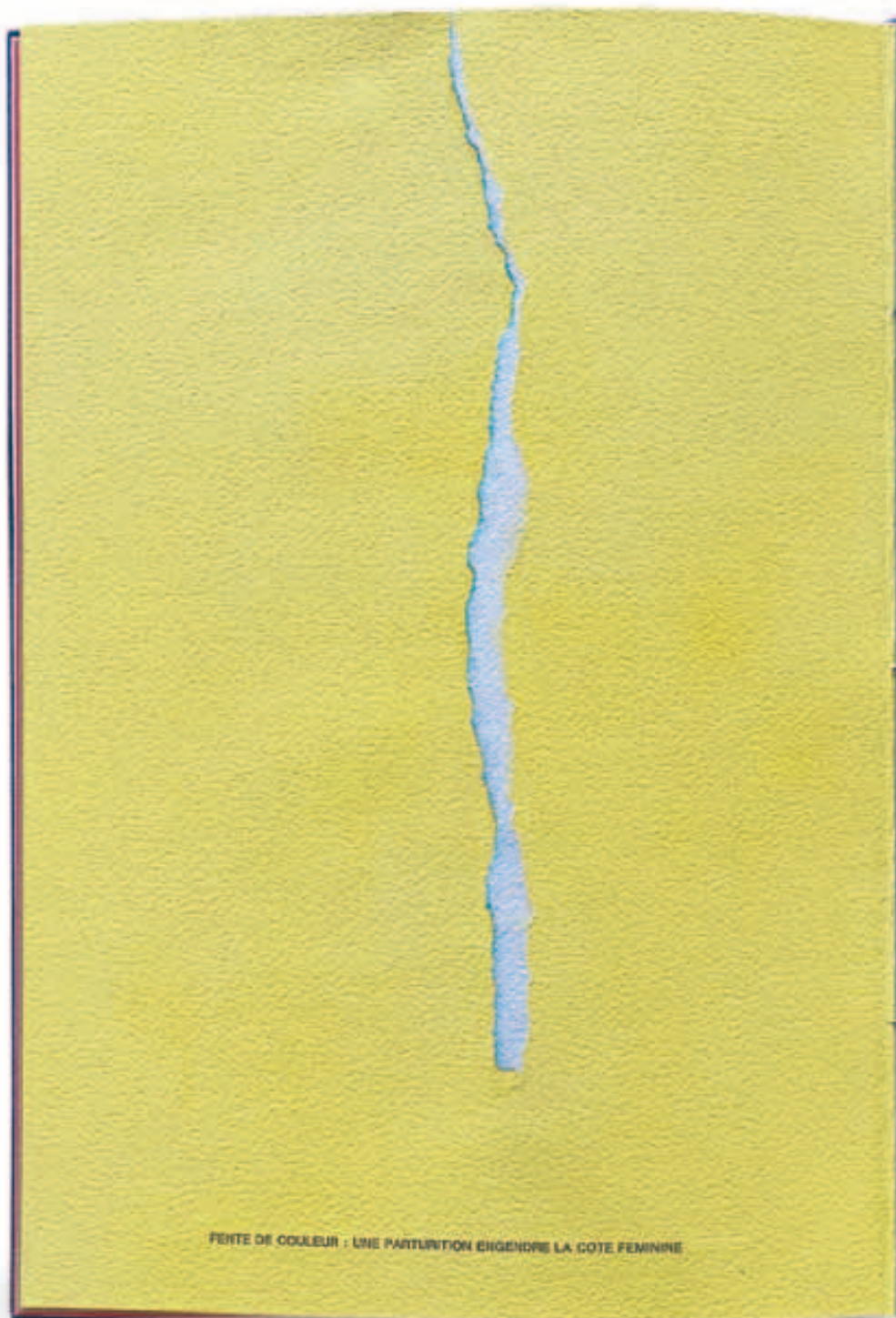
**cooked chicken
spiced yellow**



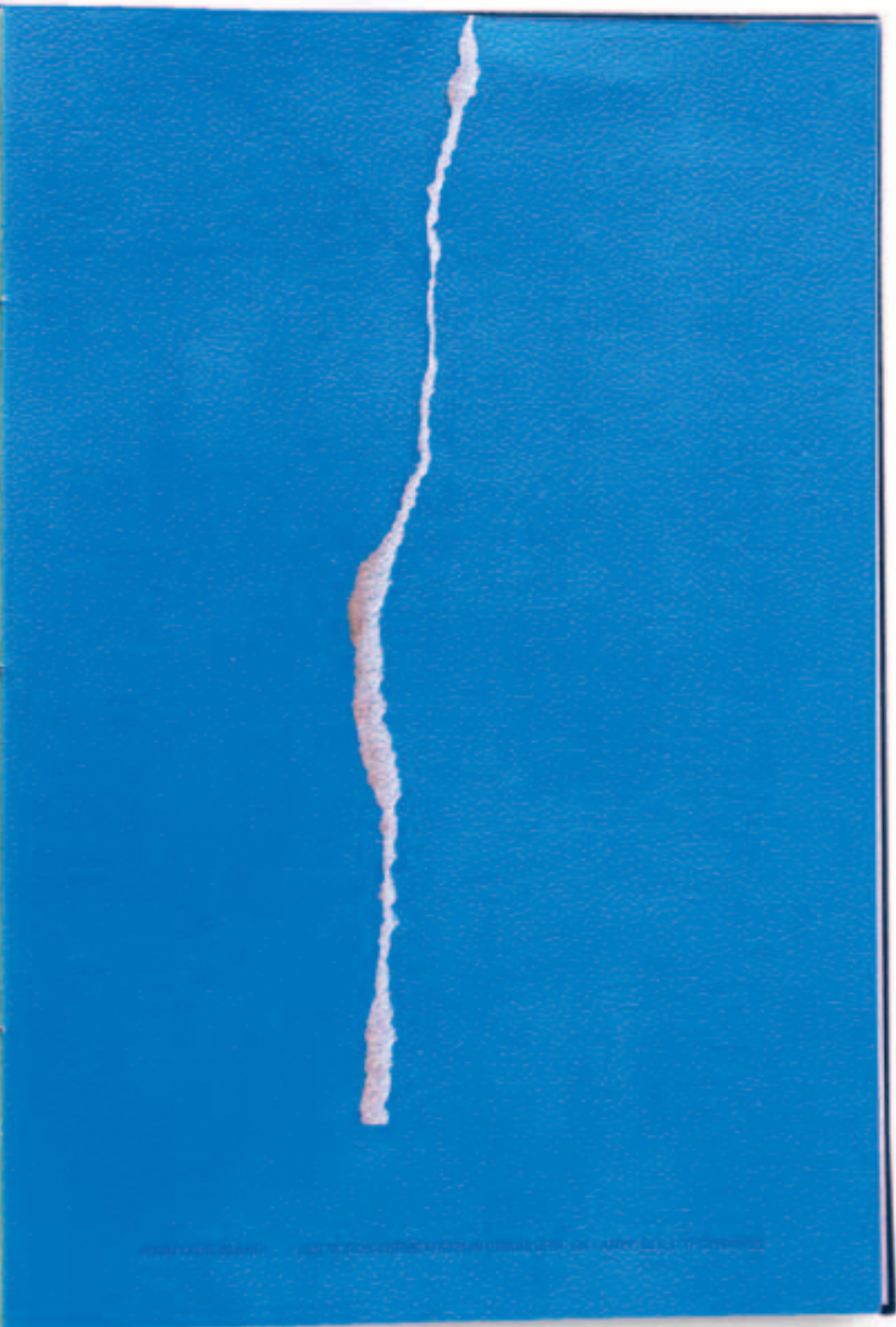
burnt taste
scenting the night







FENTE DE COULEUR : UNE PARTURITION ENGENDRE LA COTE FEMININE



UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

1
2
3

1



1
2
3
4

4







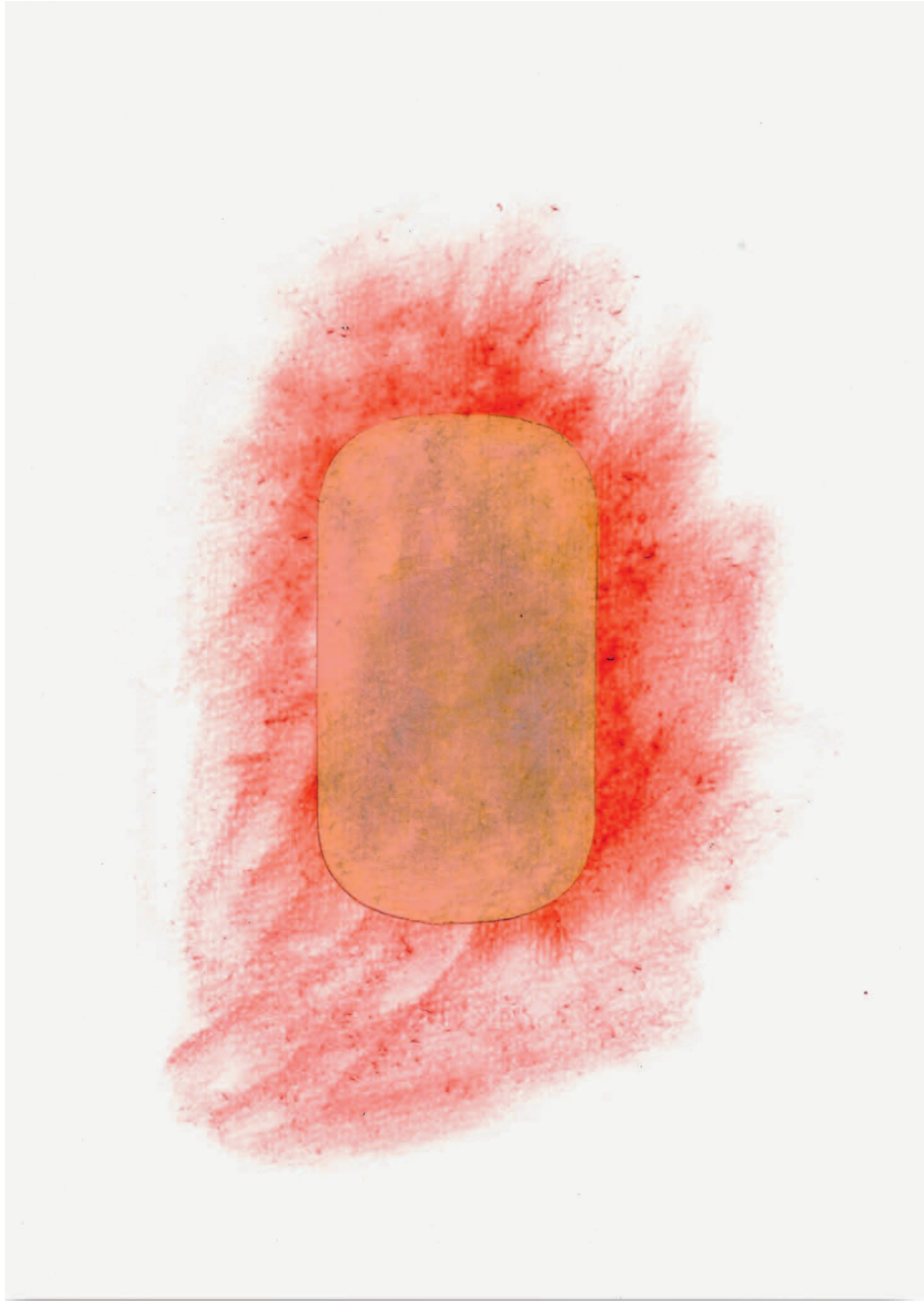
6. A. II

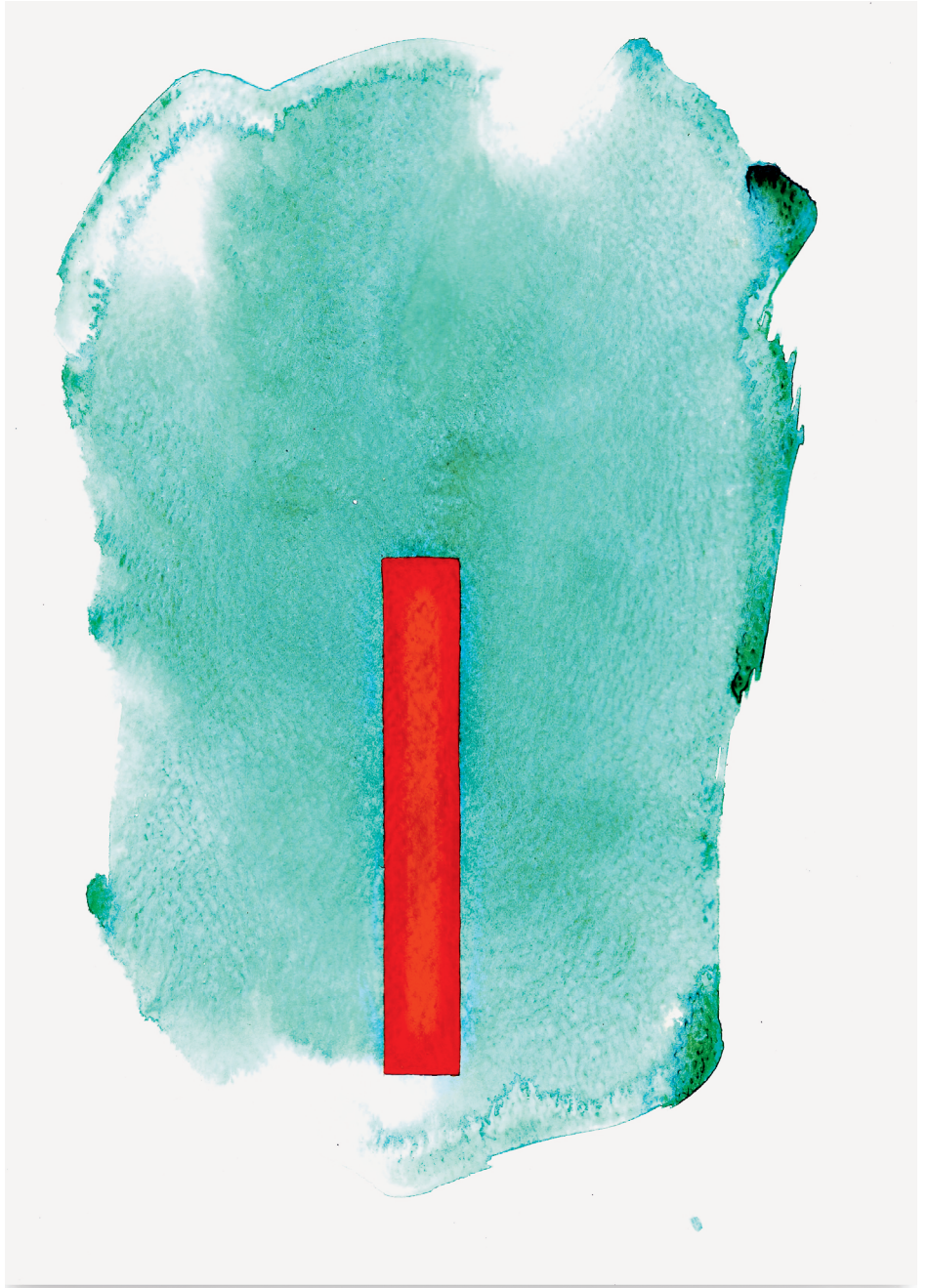
211



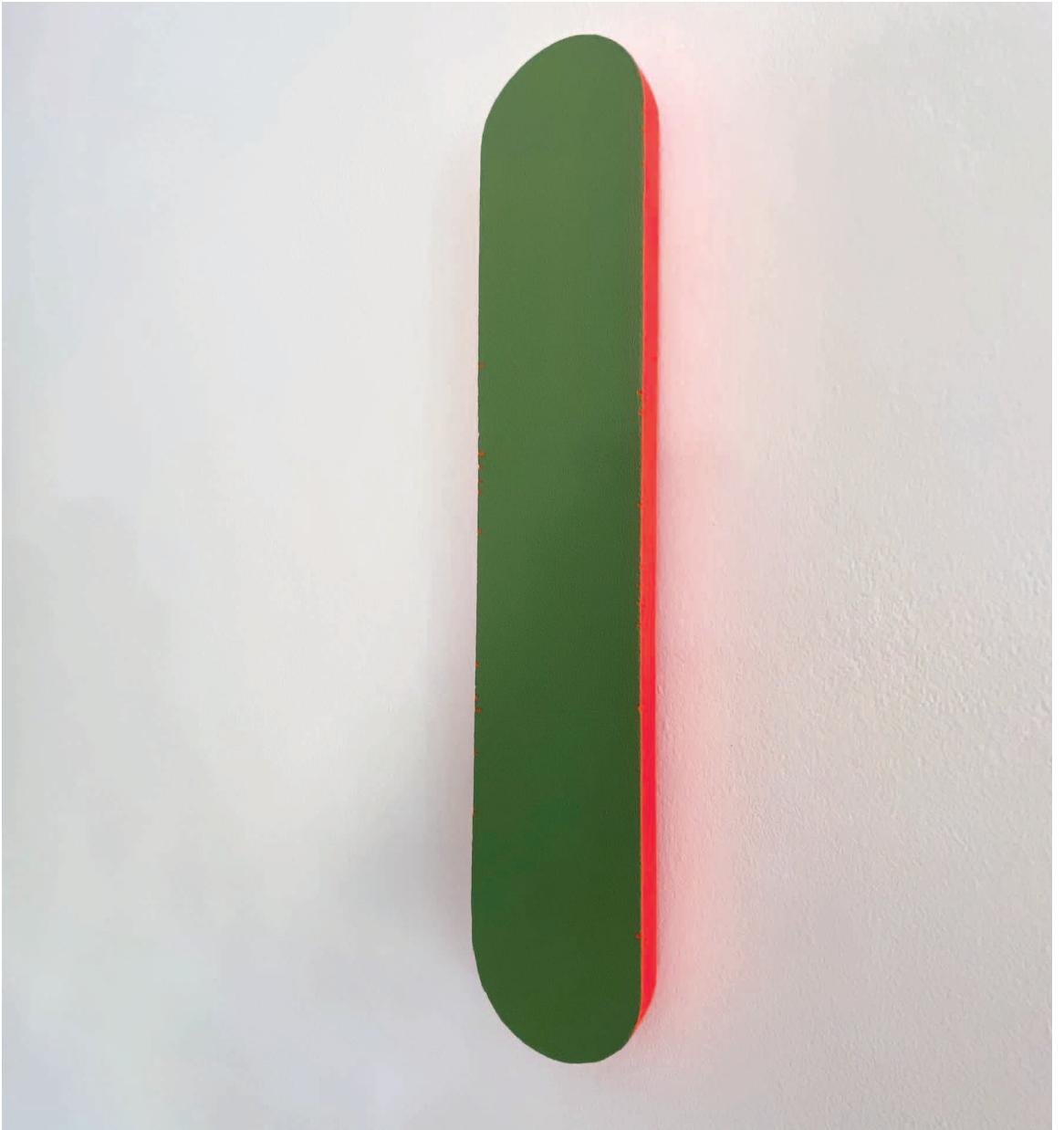
10/30

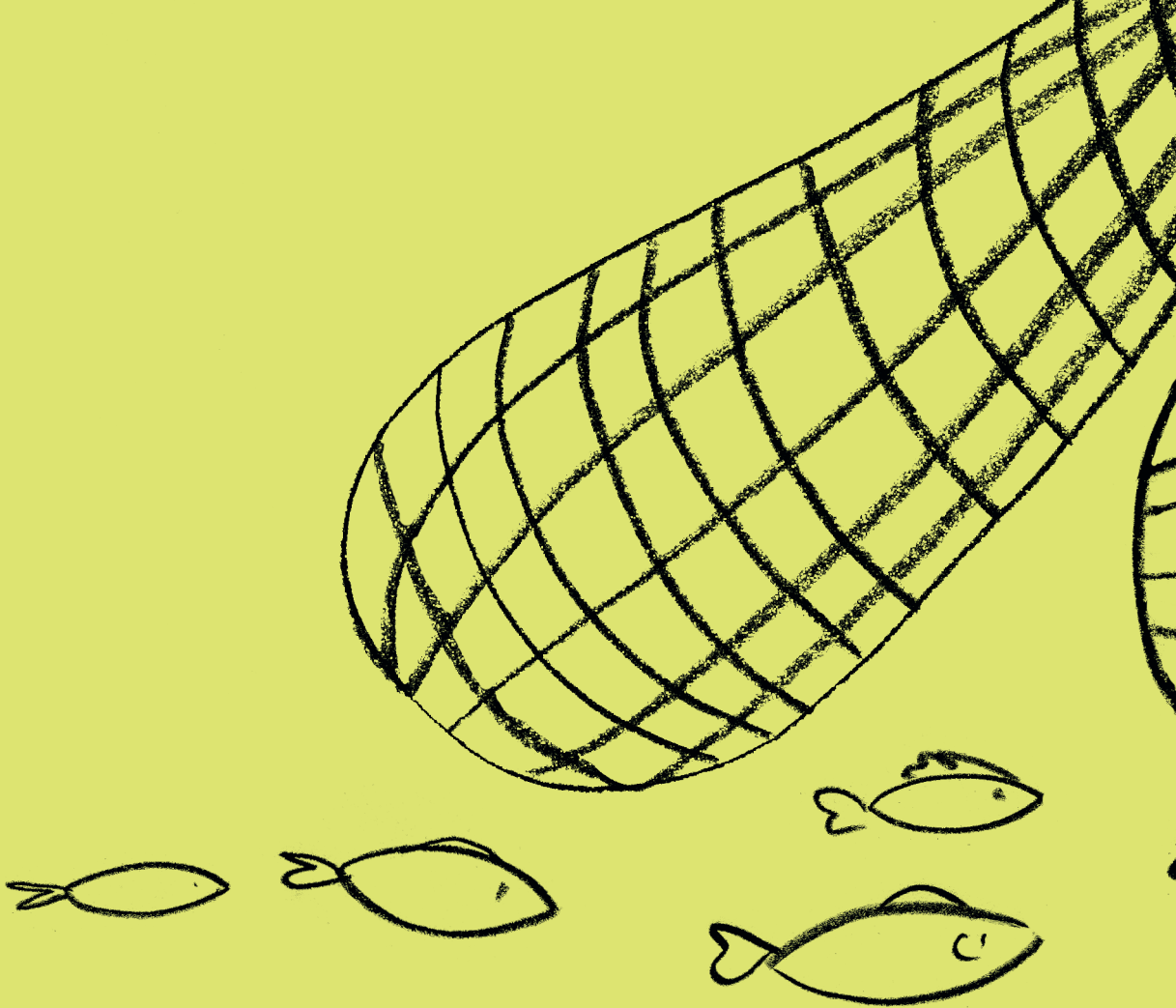
10/30









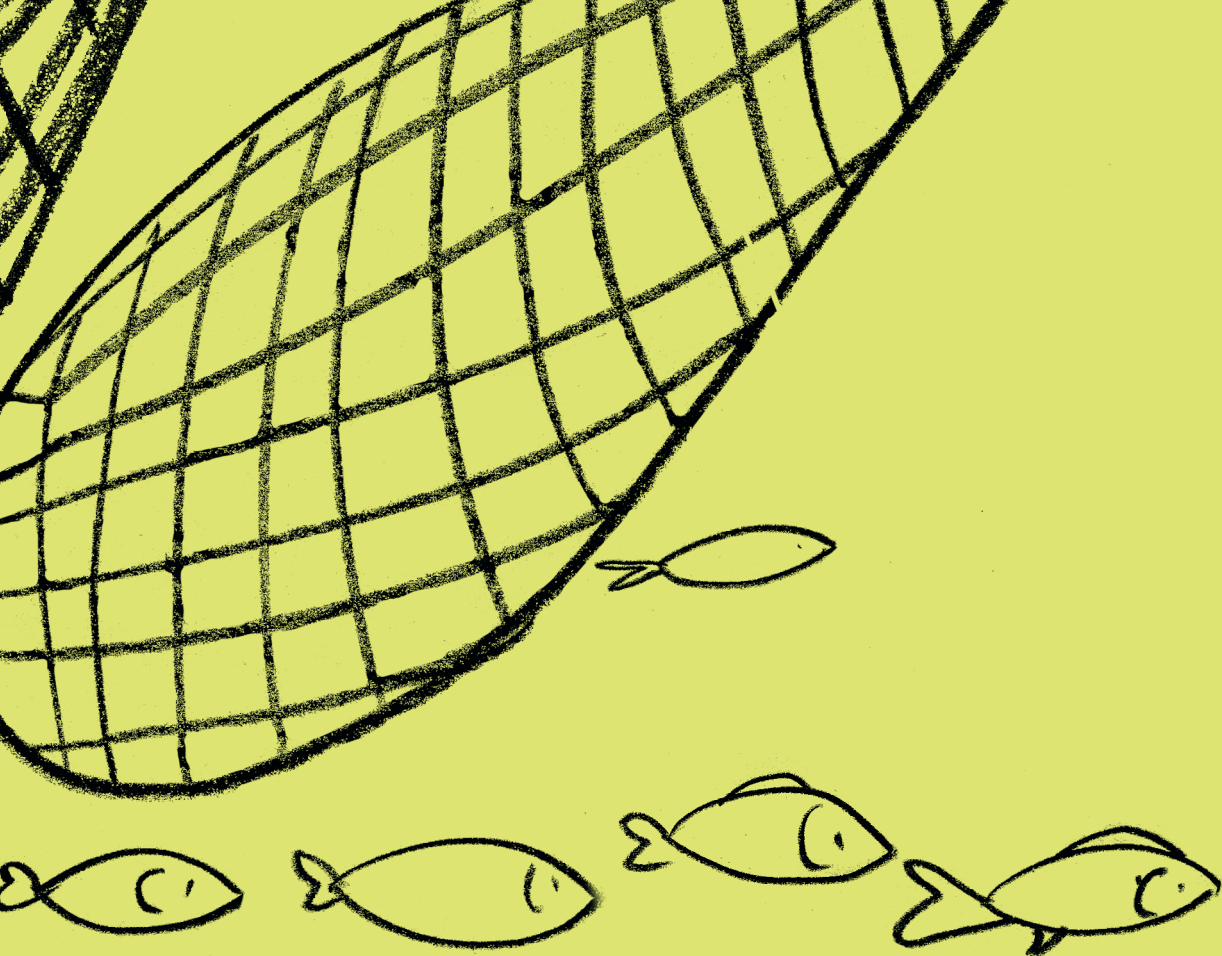


super I L L U

Ein Bilderkarussell.

Oder:

Transkript einer Diskussion in der Hegenbarth Sammlung Berlin



Wenn man «Illustration» sagt,
erstarren alle!

am 28. März 2019

Stefan Soltek: Ich habe mich nur auf dieses Abenteuer eingelassen, weil ich eure Plattform «z. B.» so genial finde. Zumindest habe ich sie verstanden als eine, in der ich ein gewisses kleines Fachinteresse und -wissen ummünzen darf in eine persönliche Stellungnahme, und das hat mir Freude gemacht. – Ich habe nie über Illustration ernsthaft publiziert und sehe mich der Illustration eher in einer sehr persönlichen Weise verbunden. Ich fand es bezeichnend, dass mein Text mit **Kindheitserlebnissen** beginnt. Das ist, glaube ich, etwas, das sehr markant ist für wahrscheinlich einige von uns, die in dieser Altersstufe mit dem Thema Illustration eingestiegen und möglicherweise dann mehr oder weniger bewusst auch wieder ausgestiegen sind. Und das ist sicher das, was interessant ist, heute Abend zu diskutieren. – Zum Stichwort erhellen – ja, wirklich, ich, als Leiter des Klingspor Museums, fände es toll, wenn sich heute Abend oder an Folgeabenden das Thema von dem, was auf dem Papier geschieht, erweitert in das Thema Gesellschaftlichkeit überhaupt, mit der Fragestellung: **Wer erhellt heute eigentlich wen?** Was ist Illustration von wem gegenüber wem und wie fruchtbar ist das eigentlich? Stichworte dazu wären: **Welche gesellschaftlichen Gruppierungen sind da? Welche Medien** haben wir eigentlich heute? Und die Frage oder die vorsichtige Beobachtung, die dahintersteht: Ist das Kommunizieren einfach eines, was immer in **Ergänzung von mindestens zwei Medien** funktioniert? Das ist etwa meine Grundtheorie, und insofern verstehe ich Illustration und die Illustration im Verhältnis zu Was-auch-immer eben nicht nur als die zu Text, sondern eben zu etwas Allgemeinem, von Lebensinhalten. *Juliane Wenzl:* Ich habe einen persönlichen Blick auf die Illustration, außerdem einen berufspraktischen aus dem Berufsverband, und schließlich einen von noch etwas weiter außen, aus dem Bereich des Designs, wo Illustration ja nur ein kleiner Teil ist. Das schlägt sich auch in

meinem Text in «z. B.» nieder. Ich denke zunächst nach über **Zeichnung**, denn ich selbst bin Zeichnerin. Ich zeichne, und meine Bilder kommen aus dem Zeichnen.

Für mich ist **Zeichnen das Grundvokabular** auch anderer gestalterischer Arbeiten, die ich mache. **Wann wird aus meiner Zeichnung Illustration?** Ich habe gemerkt, dass das vor allen Dingen dann passiert, wenn das Bild in **Verwertungszusammenhänge** übergeht. Die Grenzen sind natürlich fließend, ich glaube, man kann gar nicht definieren: Hier hört Kunst auf und da fängt Illustration an, weil ich die beiden Begriffe auch nicht gegeneinander ausspielen wollen würde.

Was ist Illustration heute? Illustration bedeutet ja nicht nur, mit dem Stift auf dem Papier zu zeichnen, sondern **Illustration ist mittlerweile Vieles**: Sie kann Collage sein, dafür muss ich gar nicht zeichnen oder auch nur zeichnen können. Es können ganz andere Materialien verwendet werden. Illustration findet nicht mehr zwangsläufig auf Papier statt, sondern auch im Digitalen. Sie kann bewegt sein. Sie tritt in vielen Formen auf, **die wir überhaupt nicht wahrnehmen**.

Wenn ich zum Beispiel an Layoutscribbles für Werbespots denke, dann sind das Illustrationen, da werden Werte (und zwar wirtschaftliche) generiert, die werden aber nie publik, weil das, was wir am Ende sehen, der Werbefilm ist – den Weg dahin sehen wir in der Regel gar nicht. Also gilt es, noch einmal darüber nachzudenken, wo kommt Illustration vor, welche Rolle spielt sie heutzutage? In den letzten Jahren ist Illustration wieder und nochmal ganz anders nach oben gekommen. Ich glaube, das hängt damit zusammen, dass wir es bei einer Illustration oder jedenfalls bei einer Zeichnung – ich gehe immer von mir aus, von der gezeichneten Illustration – mit etwas zu tun haben, das jemand gemacht hat und individuell dafür auch einsteht.

D. h. wir haben ein Subjekt, das schafft etwas; was dabei herauskommt, kann subjektiv sein; aber es ist dadurch eben immer auch **authentisch**. Es geht nicht so

sehr um die Fragestellung, wo kommt das eigentlich her, oder inwiefern ist es manipuliert, sondern es gibt einen klaren Absender. Ich glaube, das ist ein Punkt, der Illustration heute sehr wichtig und wertvoll macht. Das eben gibt uns die Möglichkeit, mit Illustrationen nochmal ganz anders zu versuchen, selbst die Welt zu begreifen, aber auch dem Gegenüber zu vermitteln, welche **Sichtweisen** wir haben; und die Rezipienten dazu zu animieren, sich damit auseinanderzusetzen und dadurch in einen **aktiven Austausch** zu kommen. Und da sind wir bei dem, was du, Stefan, gesagt hast: Dadurch kann Illustration Gesellschaft mitgestalten und auch die Zukunft entwerfen. *Christopher Brey:* Ich erinnere mich, wie viele andere auch, an **Bilderbücher – illustrierte Texte** sind das ja eigentlich. Dazu muss ich sagen, das waren nicht die Bilderbücher, die man vielleicht heute hat, sondern es handelte sich um Texte, aus denen vorgelesen wurde und die mehr oder weniger reich bebildert waren. Das war so meine Welt in der Kinderzeit. Und wenn keiner vorgelesen hat, sind nur die Bilder übrig geblieben. Das heißt, ich habe in Erinnerung an die Texte mir die Bilder angeguckt und habe sukzessive gelernt, **Bilder zu lesen**. Eigenständig auch zu lesen; das hat dann so weit geführt, dass ich, als ich in die Schule kam, ganze Bücher auswendig konnte, da haben sie gesagt, der kann ja schon lesen, was gar nicht stimmte. Ich hatte sozusagen **über die Bilder einen intensiven Textbezug**, eine Texterinnerung. Diese Gewohnheit, Bilder zu lesen, ist mir dann geblieben, also wenn wir z. B. beim Milchmann waren, gab es da so eine Kuh, so eine Pappkuh, so 'ne dänische, und da meine Tante in Dänemark wohnt, wusste ich schon, weiß-rot, das ist dänisch. Das ist ein Bezugsrahmen, ein visueller Bezugsrahmen, der sich einem Kind überall auftut, und wenn man ein bisschen wach und sensibel ist und eins und eins und eins und zwei zusammenzählen kann, dann entsteht letztendlich ein **Bilderuniversum**, das einem zahlreiche **Assoziations-**

möglichkeiten gibt. – Und das führt eben dazu – ich wollte heute ein Buch mitbringen und hab's dann gelassen, die Erinnerung daran reicht: Ich öffne das Buch und sehe einen Treppenaufgang in Rom, und der sieht aus wie ein offenes Maul. Das ist eine Assoziation, die ist so stark, plötzlich da. Eigentlich ist es nur ein barocker Treppenaufgang im Vatikan. Ob das etwas zu bedeuten hat, dieses Maul, ob das jetzt nur ich sehe, weiß ich nicht. Könnte man untersuchen, das mache ich, auch beruflich. Das ist genau die Sache, die mich interessiert: **Was passiert zwischen Wort und Bild?** Was ereignet sich da? Und ich bin durch die praktische Erfahrung ziemlich überzeugt, dass sich da etwas ereignet. Erhellung sozusagen. Man könnte vielleicht denken, wenn man in die Kulturgeschichte zurückguckt, dass Wort und Bild ursprünglich vielleicht einmal sehr verwandt waren, vielleicht sogar das Gleiche. Beispiele hätte ich mitgebracht. Die chinesische Kunst und Schriftkunst kennt das Phänomen ja heute noch, dass Schrift und Bild quasi gleich sind. Ein berühmter chinesischer Kalligraf hat im 13. Jahrhundert gesagt, Kalligrafie und Bild seien das Gleiche. Und chinesische Kunst, auch europäische Künstler, die heute mit solchen Zeichen arbeiten, arbeiten eben mit dem Vorteil, dass im abstrakten Zeichen schon eine Bedeutung steckt, die mal ein Bild war. Das ist mein Schluss aus der Sache: Ich kann in solchen Bildern Sachverhalte erkennen, ich kann aber auch das Leben selber wahrnehmen. Das ereignet sich **zwischen Bild und Wort, in gegenseitiger Spiegelung, in gegenseitiger Durchdringung.** Und das ist das, was mich heute beruflich, menschlich, an der Illustration interessiert. Da bin ich, ich will nicht sagen: süchtig, aber doch, ich habe eine starke Affinität, ich suche das. Ich such' das überall, in Büchern, in meiner Arbeit, im Museum, wenn ich einen Film anschau, wenn ich im Konzert bin, überall gibt es diese Wechselwirkungen, die Möglichkeit, **zahllose Konnotationen** einzubeziehen, sozusagen in meine Lebensbetrachtung.

Und Konnotation ist ja so ein schönes lateinisches Wort, wo das «con», das Mit-
hinzunotierte enthalten ist. Es steckt etwas darin, nehmen wir mal zum Beispiel
Auto, das ist ein Wort, das ist ein Gegenstand, das sehe ich auf der Straße.
Aber ist es blau, ist es grün? Es gibt schon da viele Möglichkeiten ... Auto, Autor
selbst klingt mit an ... Da gibt es alle Möglichkeiten, aus einem Wort ein Spiel zu
entfachen, und das ist letztendlich das berufliche Spiel, das ich als Gestalter nutzen
kann. – Ach so, die Gesamtform. Sollen wir das noch sagen? Ich könnte natürlich
jetzt sagen, alles ist Illustration. Das wäre Quatsch. Interessant wird's dann, wenn
man die Konnotationen **zum sinnvollen Ganzen** zusammenführt, also wenn
sich aus verschiedenen Bestandteilen eine **Gesamtform** ergibt. Und darum denke
ich, dass Illustration sich immer da ereignet, wo mehrere Medien zusammen
eine Form ergeben. Dann ist zum einen die Form entscheidend, die Gesamtform, und
es sind zum anderen die **Teilaspekte** entscheidend. Die Illustration zum Beispiel
als Zeichnung verliert nicht an Wert, an Eigenständigkeit, an Bedeutung, künstleri-
scher Bedeutung, weil sie gebunden ist, sondern gerade weil sie gebunden ist,
erfährt sie den Wert. Das ist meine praktische Erfahrung, dafür habe ich Beispiele,
die liegen vorne aus. *Matthew Tyson*: Bitte, entschuldigen Sie, aber mein
Deutsch ist nicht so gut. So, I just wanted to say, I prefer to speak English. Anyway,
I have to speak English for **precision**. Because the thesis of what I wrote in this
case is that **we should be clear about the terminology** that we use for specific
things. We live in a time, and it's not the first time, you will be familiar with this,
that the use of language is being changed. So if we talk about illustration and it
becomes less specific to what it is, then the meaning can start to become
ambiguous. And then we find ourselves in a world where we do not necessarily
recognize the meaning of the word that is presented to us. So for instance at

this time we have a word which is used often: popularist. As far as I am concerned no popularist is popular with me. It's a fascist. Let's call it a fascist. Because it sounds much nicer if it's a popularist. If you look at my books, which are in the other room – I work with very reduced elements. Thinking of a letter, a very long letter, that was written by Mark Twain to a friend and it said: «I'm sorry that I did not have the time to write a shorter letter.» So that's the thing that I think we should concentrate on. The reason is because than we have to be very precise about words and images, what we do. I am not an illustrator, I am an artist that makes books. The book is a homogeneous thing. I have to say I have the deepest respect for illustrators but I personally do not do illustration. And this should be very clear because **there is a difference**. Because if we each have our definitions and recognize where we are, it's a bit like when you watch children playing football: everyone chases after the football. And there's nobody who's a goalkeeper or defender or midfielder. So it looks like a mess. So sometimes it's important ... I stop there ... *Ulrike Stoltz*: Now we have been thinking of how to open up the discussion and I would like to actually really start with what you said, that the term illustration is becoming ambiguous. It's not clear anymore. I understand very much why you want to have it clear. I have been looking also in a dictionary about the etymology of illustration and I found there that the term comes up in the **19th century**. So it didn't come up before. I was thinking what was happening there? Ich habe aus einem ganz anderen Grund vor kurzem noch einmal in den Aufsatz von Walter Benjamin reingeschaut, den Klassiker natürlich, über die **Reproduzierbarkeit der Kunst**. Und für mich hat sich gerade durch das, was *Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [1936] Frankfurt am Main 1977* er da am Anfang schreibt, die Frage gestellt: Heißt das, dass der Begriff der Illustration seit dem Beginn der Reproduzierbarkeit in einer bestimmten Weise überhaupt erst entsteht oder eine besondere Wichtigkeit bekommt? Und damit verbunden

natürlich auch die Frage: Wo sind wir damit eigentlich jetzt? *Stefan Soltek*: **Die Geschichte des Buches ist eine Geschichte des bebilderten Buches.** Das zieht sich durch die Jahrhunderte durch, und wir haben Begriffe wie den der Illumination, der noch mal anders ist als der der Illustration. Wir haben jedenfalls das Bedürfnis von dem Zueinanderbringen unterschiedlicher Ausdrucksweisen im Schriftlichen und im Nichtschriftlichen, im Zeichensetzenden, sehr früh in der Buchgeschichte. Die Marginalie zum Beispiel, die Marginalspalte, die Drölerie, die sich darauf abspielt, ist ein wunderbares Beispiel dafür, dass es ein sehr frühes Vorkommen gibt von dem Bedürfnis, sich auch sehr eigenständig als ein Bildproduzierender in dem Buch zu bewegen, mehr und weniger getreu dem Text, eher weniger. Wie alt der Begriff Illustration ist, weiß ich gar nicht, aber ich wäre vorsichtig, daraus abzuleiten, da wäre nun eine explosive neue Bedeutung des Bildlichen im Buch. Das Wichtige sind für mich **die unterschiedlichen Herangehensweisen** – denken wir an Dürers wunderbare Bücher, die Holzschnittbücher zur Apokalypse beispielsweise, die ja einen unglaublich großen Bildpart erlauben innerhalb des Buches. Also es wäre wirklich wichtig, immer wieder mal zurückzublicken, was es alles schon gibt. Wir in diesem Zirkel des Buchkünstlerischen benutzen ja tatsächlich – die Künstler mehr noch als ich, glaube ich – diesen Begriff der Illustration als ein **negatives Selbstbeschreibungsmodul**: Ich weiß nicht, was ein Künstlerbuch ist, aber es ist bestimmt keine Illustration. Damit ist der Begriff Illustration natürlich schon in einer merkwürdigen Weise verbrannt. Das war ja eigentlich der Ausgangspunkt für uns, darüber nachzudenken: Was hat es damit eigentlich auf sich? Wieso kommen diese Buchkünstler dazu, zu glauben, sie illustrierten nicht? *Sabine Golde (Publikum)*: Stefan, danke für deinen Beitrag. Ich würde es vielleicht nicht negativ nennen, oder für mich ist es nicht negativ, aber einfach wirklich **ganz anders**. Wenn ein junger Mensch

zu mir kommt und sagt, ich will Bücher illustrieren, dann bin ich geneigt, ihn in die Illustrationsklasse zu schicken, obwohl ich das Büchermachen unterrichtete. Aber es ist für mich nicht negativ, sondern anders. Also vielleicht, wie du, Juliane, sagst, es ist die **Anwendung** oder auch die Verwertbarkeit. Daran hätte ich jetzt gar nicht gedacht, das so zu benennen, aber du hast es so benannt als Illustratorin. Aber die Anwendung ist stark ... ich würde **Grafik** sagen. Wobei Grafik heutzutage für viele wieder Grafikdesign ist, mit dem Wort muss man auch aufpassen. Für mich gibt es Illustration und Grafik und Grafikdesign, das ist dann jeweils wieder etwas Anderes.

Juliane Wenzl: Ich tue mich damit sehr schwer, wirklich **Grenzen** zu ziehen:

Wo fängt Illustration an, wo hört sie auf? Was man aus der Sicht des Berufs oder auch des Berufsverbandes möglicherweise sagen kann, ist, dass in der Regel Künstler **Originale** oder **Auflagen** verkaufen, und als Illustratoren räumen wir in der Regel **Nutzungsrechte** ein, wir gestatten anderen, unsere Sachen zu verwerten.

Das ist einfach ein anderes Modell. Und das wäre eine mögliche Trennung, die man aufmachen könnte. Ganz pragmatisch. *Christopher Brey:* Mein Kriterium war,

dass es am Ende auf das Gesamtwerk ankommt, und wenn das gut ist, wenn die **Qualität** stimmt, soll es mir recht sein, wenn das Buch illustriert ist. Und es

wäre vielleicht nicht schlecht, wenn man diese akademischen Gebräuche auch mal ein bisschen auflockern oder sogar aufbrechen würde und sagen: Der darf dann

eben trotzdem in die Künstlerbuchklasse oder in die Buchklasse gehen, auch wenn er oder sie illustrieren will. Ich denke, man müsste in dem Zusammenhang in

erster Linie über die Qualität sprechen und die bemisst sich an der **Form**. Der Künstler hat als Thema eigentlich nur die Form, das ist sein **Handwerk**, oder sein Ziel,

und die Form muss gut sein. Das ist der Punkt. Ich hatte mich im Vorfeld bei Leuten rückversichert, die sich mit Ethymologie beschäftigen, wie **illustrieren und illu-**

minieren zueinander stehen. Die Aussage war: Es ist im Prinzip dasselbe, die Vor-
silbe würde darauf hinweisen, und sie haben mir da Beispiele genannt. Rein sprach-
lich, lateinisch, scheint es denselben Grundpunkt zu haben. Die Frage wäre jetzt
an den Fachmann, den Museumsmann, wie die Illumination zur Illustration kunsthis-
torisch ... *Stefan Soltek*: Für mich sofort **technisch**. Die Illumination ist eine **Pinsel-**
arbeit, und die ist für mich eine ganz andere als das Zueinander einer typografischen
und einer grafischen Arbeit. Das Illuminieren ist für mich überhaupt keine grafische
Arbeit, überspitzt ... *Christopher Breu*: Eine malerische? *Stefan Soltek*: ... eine
malerische Arbeit, die vom Vorgang, vom geistigen Vorgang, vom materialen Vor-
gang her eine ganz bestimmte **andere Zuwendung** – für mein Empfinden mehr als
für meinen Verstand – mit sich bringt und dem Buch **eine andere Aura** mitgibt als
das eine klassische Illustration tun würde. *Christopher Breu*: ... als das Zeichnen
dann? Oder in Ausrichtung auf einen danebenstehenden Buchstaben? Ich hatte im
Grimmschen Wörterbuch nachgeguckt, und da taucht Illustration oder Illustrieren
tatsächlich noch nicht auf, d. h. zu Grimms Zeiten. Die haben nur das Illuminieren im
Programm. Die eigentliche, damals schon selten verwendete Bedeutung von illu-
minieren hieß: «1) selten im ursprünglichen sinne, erleuchten, durchleuchten, von
der sonne: da nemlich, wenn durch sie (die blätter) die gluth der sonne fällt, ihr zart
geweb, illuminirt, ein gelblich feurig grün vor augen stellt.»

<<https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>> [28.10.21]

Man sieht sozusagen **das Adergeflecht im Gegenlicht, poetisch**. Und es wird
ein spätmittelalterlicher Mystiker zitiert, der dann die Farben, die **klassischen**
Farben der Buchgestaltung: Rot, Schwarz und Weiß auf christliche Inhalte be-
zieht. Weiß ist der geschundene Leib, die Haut Jesu, das Pergament oder das
Papier, Schwarz sind die Wundmale, und Rot ist das heilige Blut. Ein so geschriebe-
nes heiliges Buch ist quasi der Garantiefbrief auf die Erlösung. Das ist die Deutung

im späten Mittelalter, die die Buchgestaltung ja lange farblich geprägt hat. *Stefan*

Soltek: Da möchte ich nur schnell einflechten dürfen: Alle sollten sich bitte die

HAP Grieshaber: poesia typographica. Köln 1962

«Poesia Typografica» von HAP Grieshaber anschauen. Die beste Form, diese Tradition

der Farbillustration nachzuvollziehen. Ich kann's nachher vielleicht noch erklären.

Wirklich eine ganz ganz wichtige Sache. *Johannes Rößler (Publikum)*: Ich bin

Kunsthistoriker und beschäftige mich seit Längerem auch mit Illustrationen,

eher aus der **kunsthistorischen Perspektive**. Und weil jetzt von Ihnen gerade und

schon mehrfach der Begriff das 19. Jahrhundert gefallen ist: Ich denke natürlich

auch, dass die negative Konnotation aus dem Erbe des 19. Jahrhunderts kommt. Das

Primat des 20. Jahrhunderts ist die Abstraktion, und Illustration wird immer noch

mit gegenständlicher figürlicher Darstellung verbunden, und insofern gibt es natür-

lich immer diesen **Kitsch-Touch**, der darauf bezogen wird. Und es gibt sicherlich

viele Einfluss nehmende Faktoren im Buchmarkt, der im 19. Jahrhundert explodiert,

in dem Illustrationen eben auch minderwertig werden, zumindest teilweise. Und

es gibt das **Salonbild**, insofern ist man dann auch wieder bei Benjamin: Das Salon-

bild ist reproduzierbar über Fotografie, ist in Zeitschriften reproduzierbar und

dort meistens mit einem literarischen Thema verbunden. Es gibt also sehr viele Fak-

toren, die, glaube ich, diese negative Konnotation begründen können. Und da gebe

ich Ihnen absolut recht, dass das natürlich im 19. Jahrhundert auftaucht. Aber ich

hätte gerade in diesem Zusammenhang eine Frage zu den beiden Künstlerinnen

[*Uta Schneider und Ulrike Stoltz*]: Mir fällt auf, dass Sie eben gerade nicht figürlich

illustrieren, Sie flüchten sich in die Typografie. Das ist ja eigentlich die Gegen-

bewegung seit Beginn des 20. Jahrhunderts gegen die Illustration, dass man das

Buch typografisch aufwertet. Ist das nicht ein Widerspruch in sich und eine

Konterkarierung Ihres Themas? *Uta Schneider*: Das ist eine ganz bewusste Ent-

scheidung und die Folge einer langen Diskussion zwischen uns beiden. Wir wollen, so ist auch die Zeitung generell aufgebaut, dass der Innenteil als Doppelseite nie eine Illustration des Textes auf der Außenseite ist, sondern **den Text als eigenständige Aussage begleitet**. Und wir haben nach einer Form gesucht, die diese Eigenständigkeit sichtbar macht. Sonst hätten wir ja auch Texte schreiben können. Es war für uns eine ganz bewusste Auseinandersetzung: Wie können wir Bilder erzeugen, die eben nicht Illustration sind. *Johannes Rößler*: Weil Sie Theorie illustrieren, sozusagen? *Uta Schneider*: Nein, wir wollten auch nicht Theorie illustrieren. *Ulrike Stoltz*: Ich möchte noch einmal klarstellen: Ich bin Typografin. Ich bin keine Illustratorin. Insofern ist es auch keine Flucht, sondern es ist einfach mein Metier. Und dann ist es so, dass ich natürlich als Typografin ständig hin und her wechsle zwischen dem, was da inhaltlich steht als Text, und dem, wie es dasteht, also der Schriftbildlichkeit, die in der allgemeinen Wahrnehmung häufig übersehen wird, weil man eben auf den Text konzentriert ist. Wir wollten mit unseren Bildern in dieser Zeitung genau diese **Schriftbildlichkeit als eine Ergänzung des Themas Illustration** einbringen. Und es war auch klar: Ich als Typografin werde nicht über Illustration schreiben und sagen: Ich weiß hier was. Wir stellen mit unserer Künstlerpublikation ein Medium für andere zur Verfügung – und eine Bühne. *Andreas Rauth (Publikum)*: Ich bin Kulturwissenschaftler und Gestalter und beschäftige mich schon seit über zehn Jahren mit Illustration. Auch deswegen, weil ich selbst Illustrationen gemacht habe und in dem Kontext unterrichte. Ich bin auch deswegen hier, weil die Abwesenheit, **das Nichtvorhandensein einer Theorie der Illustration** mich lange Zeit schon beschäftigt. Das schreibe ich vor allem den Illustratoren zu, wegen ihres eklatanten **Desinteresses** [an Theorie] – aber das will ich jetzt gar nicht weiter vertiefen. Ich möchte auf mehrere Dinge reagieren. Erstmal auf

den letzten Beitrag, der Hinweis auf die Moderne, das finde ich essentiell.

Das Paradigma der **Abstraktion als das Nicht-Erzählerische, das Nicht-Gegenständliche**, spielt hier eine zentrale Rolle. Eine Frage, die sich damit verbindet, ist: Gibt es nicht-gegenständliche Illustrationen? Ich finde, das ist diskutierbar. Ein anderer Punkt, auf den ich aufmerksam machen möchte, ist **diese ewige Abarbeitung an dem Kunstbegriff**. Das würde ich erstmal vollkommen ausklammern. An dieser Stelle kommt man nicht weiter. Das ist vollkommen sinnlos. Stattdessen würde ich die ganze Sache herunterbrechen auf den Begriff des Bildes. Da sind wir bei der Frage: **Was ist ein Bild?** Ich glaube, diese Frage taucht in der Illustration nicht auf. Man fragt immer irgendwie: Ist Illustration Kunst? Es spielt überhaupt keine Rolle, ob Illustration Kunst ist. Meiner Meinung nach ist das eine Sackgasse. Die Frage ist also: Was ist ein Bild? Und wenn man in die Antike schaut, dann existierte dort ein ganz anderes Bildverständnis. Ich erinnere an den Wettstreit der Künste, den **Paragone**, zwischen dem Wort und dem tatsächlichen visuellen Bild. Es ging bei dem Paragone darum, Bilder zu erzeugen, und die Frage war: Welches Medium kann das besser, die Schrift, die Sprache oder eben das dargestellte, visuell umgesetzte Bild? Das heißt, das Bild existiert ganz woanders, jedenfalls nach antikem Verständnis ist es vielmehr ein Imaginiertes: Die **Vorstellung**, das ist das Bild. Das Imaginäre – in dieser Bildvorstellung überschneiden sich die Medien. Ich bin der Meinung, man sollte eher an dieser Stelle ansetzen und danach fragen, was Illustration sein kann. – So my argument is: do not focus on art and illustration, the difference or the similarities, however, but focus on the term image. What is an image?

And in this context I like to commemorate the book by William Mitchell, «Iconology.

W. J. Thomas Mitchell: Iconology. Image, text, ideology. Chicago 1986

Image, text, ideology», which was one of the main books that gave us the iconic turn.

And this is mainly Mitchell's argument: What is an image? When do we speak of an

image? And he develops different categories of images like verbal image, painted image and imagined image. So I am referring to the antiquity, this was basically what they understood by image. It is an **imagined representation**, that is what the paragone was about, the fight between the arts, who is best capable of producing images. So I would like to go to the term image in order to understand more about what is illustration. *Matthew Tyson*: Well, in English you talk about a **book with text and image**. You have a different word, it could be illustration or it could be something more abstract in its spiritual element. I am trying to think of a good example ... see, somebody once said, I can't quote who it is, that in an artists' book **the image should be a plastic equivalent to the text**. Okay? There is a problem, because «plastic» in English doesn't mean the same as «plastique» in French, in English it just means, you know, something creative. It is less dramatic in English. I am trying to think of something that would be an example for the difference. I have one thing in mind, as we are surrounded by dots, mostly, in this room. And there is a children's book in French called «Petit-Bleu et Petit-Jaune». You know this book? *Ulrike Stoltz*:

«Das kleine Blau und das kleine Gelb». *Matthew Tyson*: Okay. So the images

Leo Lionni: Piccolo blu e piccolo giallo. 1959. Zahlreiche Ausgaben in vielen Sprachen,

are completely abstract, really. Now, in a different context, they could be considered

z. B. Petit-Bleu et Petit-Jaune, Paris 2007; Das kleine Blau und das kleine Gelb. Hamburg 1962

to be just the plastic equivalent of a text. But in that specific context they are illus-

trations of the text, of what's happening. So the real question is: What is the role of

illustration? And when does it become an artistic image making, based on the

text? And also what is the role of some illustrative images like in illuminated manu-

scripts, what was the job of these images? The jobs of the images in those

specific contexts were not always illustrations of the text. Because they were there

often for people to understand the text, because they could not read the text.

So the image is a **decoration**, if you like, what is sometimes the only thing that

certain readers of the book could understand. So that's kind of interesting. And if we go to oriental calligraphy, when does text become image? Because in some oriental calligraphy you cannot read the text. I cannot read it because I cannot read Chinese or Japanese, but in some respect that does not matter, because there is a visual element. So there are some Japanese things which to me – I do not read Japanese but even a Japanese person cannot read them. **So the way the calligraphy is done is a form of image making**, like you say. But actually, the only thing that is readable is the form and not the actual words. So then you're in an area where, again, we are back to this ambiguity of the role of that thing, because actually the text is the image. And it may sometimes illustrate the image. I'm thinking of specifically a Japanese thing that I know. It's about smoke rising from fires and the calligraphy looks like smoke rising from fire. You know it. You don't really even need to read the translation, you know it. In one museum in London, there is the word tiger written in a way that has the energy of a tiger but it could not be said to be an illustration, a picture of a tiger. *It is the word for tiger ... Christopher Breu: ... in Chinese? Matthew Tyson: ... in Chinese. So it has the energy of the animal but not the image of the animal.* *Andreas Rauth: But perhaps this is a better understanding of illustration than we have. Christopher Breu: Merci pour l'exemple avec «Petit-Bleu et Petit-Jaune».* *Das denke ich auch, das hätte ich jetzt auf Ihren Einwurf geantwortet, dass es das kleine Blau und das kleine Gelb eben als Klassiker der abstrakten Illustration gibt.* *Wir haben einige Beispiele für chinesische oder japanische Kalligrafie hinten in dem Eingangsraum, da können wir uns das, was Matthew sagte, dann am Original, an der zeitgenössischen Kalligrafie, nochmal vergegenwärtigen. Das Beispiel hatte ich ja eingangs auch schon gebracht; es ist so nah beieinander, das Bild und die Bedeutung in Form eines Wortes im chinesischen Zeichen, dass es ein und dasselbe*

ist. Und ich denke, beim Schreiben geht es tatsächlich um **Spiritualität**. Das ganze Gespräch findet ja in einer chinesisch angeregten Ausstellung statt und wir haben uns wirklich ein Jahr lang damit beschäftigt. Es ist ein spiritueller Vorgang, auch wenn das für uns Europäer unwahrscheinlich klingt oder esoterisch. Und das Beispiel, das ich vorgelesen habe von dem spätmittelalterlichen Mystiker, das ist ja auch ein spirituelles Nachvollziehen, das müssen wir jetzt nicht glauben, aber es ist als Quelle von Grimm für die Spiritualität der Illumination, des Herstellens der Illumination, angeführt. Es ist das Nachvollziehen einer Sache, die man damals glaubte, und das hat man intensiv gemacht, indem man Bücher gestaltete und illustrierte, illuminierte. Ich denke nicht, wenn ich's richtig verstanden habe, dass das Illustrieren, das Bebildern älterer Bücher, Handschriften beispielsweise, für die Leute war, die nicht lesen konnten. Selbst mir als Mitglied der Graphischen Gesellschaft gelingt es nicht, eine alte Handschrift anschauen zu dürfen. Nur als Ausnahme unter besonderen Umständen rückt man so ein wertvolles Buch heraus. Und im Mittelalter war ein wertvolles Buch sicher nur Leuten vorbehalten, die es auch lesen konnten. Da hatte das Bild genau **diese spirituelle Spiegelung des Textes** als Bedeutung oder als Thema. *Sabine Golde*: Wenn ich anknüpfen kann an euch beide, dann hieße das ja, dass nur ein Text, der nicht lesbar ist, zum Bild wird, was ich bezweifeln würde. Denn kann nicht auch ein Text, der lesbar ist, Bild werden? Du hast vom Chinesischen, Japanischen gesprochen, das können wir definitiv – wer's nicht gelernt hat – nicht lesen. Aber ich glaube, das gilt genauso für einen Text, den ich lesen kann: Auch der kann Bild sein. *Christopher Brey*: Ja. *Sabine Golde*: **Konkrete Poesie**, genau. *Christopher Brey*: Schließt sich nicht aus, denke ich. *Sabine Golde*: Die **Figurengedichte im Barock** oder ein Plakat von Christopher Wool in Stencil Letters sind für mich Bilder, auch wenn ich sie lesen kann. *Ulrike Stoltz*: Ja, und

ich als Typografin würde sagen, jede Art von aufgeschlagener Buchdoppelseite, wo

nur Text ist, ist ein Bild. Weil es das Bild der Schrift ist. *Matthew Tyson: But then*

what about – I can't remember what they're called – you've got the pictures that are

«Mikrografien bestehen aus winzig kleinen Buchstaben, Wörtern und Sätzen, die oft nur mit einer Lupe lesbar sind. In der jüdischen Tradition sind zwei Versionen von Mikrografien überliefert. Es gibt die weniger bekannte Form in der übereinander angeordnete Schriftlinien von unterschiedlicher Länge eine bestimmte Form ergeben. Dieser Typus ist mit den paganen und christlichen Kalligrammen der Antike vergleichbar und wahrscheinlich auch von dort inspiriert. [...] Die wichtigere und spezifisch jüdische Form der Mikrografie unterscheidet sich vom weit verbreiteten Kalligramm dadurch, dass der Text das Bild nicht ausfüllt, sondern seine Außenlinien markiert.» <<https://juedisches-leben.erfurt.de/jl/de/mittelalter/handschriften/wisenswertes/118685.html>> [23.6.19]

Uta Schneider: Ich würde gerne noch einmal zurückkommen auf den Anlass einer Äußerung, also: den Anlass eines Texteschreibens, eines Bildzeichnens, einer sprachlichen Aussage. Es gibt ja dabei einen Moment des Innehaltens, um etwas zu

veranschaulichen. *Etel Adnan ist eine Künstlerin, die als Schriftstellerin bekannt ist,*

messerscharfe Texte und Essays zu schreiben. Sie ist aber auch bildende Künstlerin,

malt und zeichnet. Und sie macht auch Künstlerbücher. Sie schreibt in dem Buch

über den Mount Tamalpais, dass es für sie verschiedene Momente gibt, wann sie die

Etel Adnan: Reise zum Mount Tamalpais. Hamburg 2007

Sprache benutzt, wann sie ein Bild malt und wann sie ein Künstlerbuch anlegt. Und

«Maler haben ein Wissen, das über die Sprache hinausgeht.» (S. 38)

wenn sie ein Künstlerbuch macht, dann schreibt sie arabisch, und nur im Künstler-

«Wahrnehmung hat kein System. Ihr Schlüssel liegt in der Zufälligkeit.» (S. 41)

buch arabisch. Und wenn sie eine spezielle Situation erfassen oder vermitteln will,

«Dichtung, heißt es, ist die Offenbarung des Selbst. Malerei die Offenbarung der Welt.

dann ist es eine Art von: sie sucht nach der richtigen Sprache oder nach dem

Es könnte aber auch genau umgekehrt sein.» (S. 47)

richtigen Ausdruck, wie sie das veranschaulichen kann. Es gibt Momente, wo sie

sich für die Sprache entscheidet, und es gibt Momente, wo sie eben das Bild wählt,

und es gibt andere Momente, wo sie in das Medium des Künstlerbuches geht. Dann

wäre für mich die Frage: Was ist das Potenzial von Zeichnung oder von Bild,

was andere Medien oder andere Genres nicht haben? Also was könnte das sein,

dass uns die Sprache nicht ausreicht, um es in einem Bild auszudrücken? *Herr*

aus dem Publikum: Ich bin Dilettant in jeder Hinsicht. Ich habe eben die ganze Zeit

an den «Wiener Dioskurides» gedacht und hab gedacht, da sind Illustration und «Der Wiener Dioskurides [...] ist eine spätantike illustrierte Sammelhandschrift in griechischer Sprache, die vor allem Texte **Text so nebeneinander, dass sie nur zusammen das Ganze ergeben. Also die Infor-** des Arztes Pedanios Dioskurides («De Materia medica») enthält und sich seit dem 16. Jahrhundert in Wien befindet. Der Text **mation, die im Bild ist, ist etwas komplett anderes als das, was im Text steht. Das** ist mit zahlreichen Pflanzenbildern, figürlichen Malereien und zoologischen Illustrationen versehen.» <https://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Dioskurides> [22.6.19]

dagegen beispielsweise E. T. A. Hoffmann und Zeichnungen von Hosemann dazu «Der von Hitzig 1844/45 mit der Illustration der ersten Gesamtausgabe von Hoffmanns Werk beauftragte Theodor Hosemann **sieht, dann haben diese sehr starken, ja, illustrierenden Charakter, da ist natürlich** (1807–1875) war [...] ein biedermeierlicher Künstler.» <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezepti-dann_ein_vollig_anderes_konzept_dahinter_warum_nehme_ich_das_bild_uberhaupt_rein_on/illustrationsgeschichte/illustrationsgeschichte-deutschland/> [22.6.19]

welche Folgen hat das für den Leser, für den Betrachter? Es kann im schlimmsten Falle

bedeuten, dass die Fantasie gebremst wird – oder dass sie angeregt wird. Das hängt ganz davon ab, wie der Leser sich dazu verhält. Das ist aber in dem anderen Beispiel **von Illustration überhaupt nicht der Fall, also in dem erstgenannten. Sabine Golde:**

Von wann ist das? Herr: Der «Dioskurides» ist, glaube ich, 6. Jahrhundert. Ist natür- **lich im Grunde genommen ein Sonderfall, weil es ja nie veröffentlicht worden ist,** nur als ein Exemplar existiert. **Ulrike Stoltz:** Dazu würde ich gern etwas ergänzen,

denn ich finde das ganz gut, was Sie gesagt haben, dass die Sprache und das Bild **zusammen erst das Ganze geben. Ich habe die «Arabische Apokalypse» von Etel Adnan**

Etel Adnan: Arabische Apokalypse. Berlin 2012 **aus dem Englischen und Französischen ins Deutsche übersetzt. In dem Gedicht-**

L'apocalypse arabe. Paris 1980; The Arab Apocalypse. Sausalito 1989 **zyklus schreibt Etel Adnan über den libanesischen Bürgerkrieg, und diese Gedicht-**

zeilen sind durchsetzt mit kleinen Zeichnungen. Das Interessante war, dass

Menschen aus dem literarischen Kontext fast immer argumentiert haben, dass an **diesen Stellen Etel Adnan die Worte ausgingen für dieses sehr heftige Thema.**

Und ich als Übersetzende, die auch diesen bildnerischen Teil mit im Kopf hat, hatte

nie das Gefühl, dass ihr die Worte ausgehen. Ich habe mir zum Beispiel in den

verschiedenen Fassungen, die man natürlich macht, wenn man etwas übersetzt, ab

einem bestimmten Punkt die Zeichnungen hineinkopiert, weil ich sie mitsehen

musste, um mit dem, was ich da sprachlich übersetzte, klarzukommen. Und mir ist dabei aufgefallen, dass in der französischen und in der englischen Fassung die Zeichnungen nicht ganz identisch sind. Sie hat für die deutsche Ausgabe dann nochmal neue Zeichnungen gemacht. – Das nur, um das zu illustrieren (!), dass es, glaube ich, an dieser Stelle um diese Gesamtheit geht, um **das Ganze**, nicht um ein Entweder-oder. *Matthew Tyson: That's the difference between different languages. And different roles, and it could be visual language, or sound or whatever. The interesting thing in book art is, if you take, for instance, a page from a Mogul book with Arabic text or Persian text, usually on the same page, if you try to do that with European text, it generally looks like shit. I have tried all my life to do this and I can't make it work. So there are some things which work within a certain context.* That could be language: Sometimes I know there are words in French that do not exist in English – because the whole history of the English language does not have a concept like the word «terroir» in French, there is no concept to this in English. That has more to do with the idea that a Frenchman has that bit of land, and it's mine, and it belongs to me. Maybe it only comes from the revolution, I don't know. But in England, I think, and this is just my interpretation of it, most peasants didn't have any land, it was always somebody else's. So it's difficult to think that's my «terroir». But also it's more abstract than that, sometimes I found it much better to tell my children off in French because it just sounds better, more angry. And some things in German sound better than in other languages. And there are **differences in language, in concepts of language**. So, you know, we talked about this, the other night, that if you speak French it is much better to have «la bouche comme ça», because somehow, if you speak English, you want to have a more relaxed face. It is true. So if you speak French with a relaxed face than you sound like I do in French,

I sound like an Englishman that speaks French because I do not have the habit of «tordre la bouche». So that is just a physical thing. Then there are other concepts in other languages – there are sometimes many versions of the present and in some languages present is only the thing that has never finished. So it could be everything, if you continue doing something. It is still the present even when you have not done it yet or you have done it. So when you are still digging the hole, it is still present.

So that is interesting but it is not the same in every language. For instance we were talking about peace treaties. They are very rarely written in the language of the two combatants because neither of them can be saying to have the upper hand, so you have to write it in a third language, and then you have to find another language that complies and does not compromise the two parties positions. *Juliane Wenzl:*

Was mir in der letzten Zeit klargeworden ist, ist, dass man, wenn man versucht zu definieren oder rauszufinden, was Illustration ist, sich wahrscheinlich immer die **Kontextfrage** stellen muss. Also: **Was für ein Bild wird in welchem Kontext möglicherweise zur Illustration oder auch nicht?** Ich sehe das eigentlich auch so wie Andreas, dass ich sagen würde, Kunst und Illustration gegeneinander abzugrenzen ist nur schwer möglich, und das interessiert mich eigentlich auch nicht.

Es ist wohl eher eine Frage, wer guckt in welchem Zusammenhang. *Stefan*

Soltek: Aber ist doch schön, wenn Illustration bessere Kunst ist als schlechtere Kunst.

Juliane Wenzl: Ja, immer. *Stefan Soltek:* Nein, das ist sie nicht immer.

Juliane Wenzl: Ich glaube, das ist wirklich eine Frage des Kontextes und es führt möglicherweise zu weit, oder ich müsste nochmal darüber nachdenken, ob wir uns wirklich über die Frage: Was ist ein Bild? der Illustration annähern. Denn diese Frage macht das Ganze ja nochmal weiter auf. Und dann gibt's natürlich immer von der anderen Seite dieses pragmatische Moment: Wir versuchen zum Beispiel im

Berufsverband gerade, **das Berufsbild Illustration** zu beschreiben. Und dabei merken wir, dass der Beruf im Wandel ist und immer weiter wird. Es gibt **neue Tätigkeitsbereiche**, wie Graphic Recording, das gab's vor ein paar Jahren noch nicht. Ich weiß nicht, ob das alle kennen: Graphic Recording bedeutet, Live-Veranstaltungen aufzuzeichnen, mitzuzeichnen, teilweise sogar moderierend einzugreifen. Es gibt neue Begriffe, es gibt neue Betätigungsfelder, das Berufsfeld weitet sich aus und dadurch wird es natürlich immer schwerer fassbar. Wir müssen, glaube ich, an vielen Ecken letztendlich im Vagen bleiben, weil in dem Moment, wo wir versuchen, eine Grenze zu ziehen, der nächste Schub kommt und sie niederreißt. Ich glaube, das ist genau das, was passiert, und was einerseits dazu führt, dass es manchmal gut ist, sich rückzuversichern, wo Begriffe herkommen oder wie Begriffe mal abgegrenzt waren; und andererseits, glaube ich, die Abgrenzungen lassen sich auf vielen Ebenen nicht unbedingt halten. *Illustrator (Publikum)*: Ich bin seit 30 Jahren Illustrator. Ich muss auch hin und wieder meine Arbeiten vorstellen, da wähle ich dann ganz bewusst den **provokativen Titel «Illustration ist keine Kunst»**. Da muss ich Ihnen erstmal widersprechen, den meisten: Für mich gibt es einfach Unterschiede. Wir reden jetzt nicht von diesen tollen **Künstlerbüchern**, so was mache ich auch, aber wenn ich für eine **Werbeagentur** was mache, wenn ich **Schulbuchillustrationen** mache, wenn ich für eine **Zeitschrift** etwas erstelle, dann ist das was anderes als Kunst. Und vielleicht, vielleicht, kann man das einfach so definieren ... *Stefan Soltek (dazwischen)*: Und wenn Botticelli die Göttliche Komödie illustriert, ist das keine Kunst? *Illustrator*: ... dass man über die Inhalte rangeht, dass man sagt, der Künstler muss was zu sagen haben. Das hat mal ein schlauer Mann gesagt, das kommt von Kandinsky. Und wenn ich Inhalte umsetze, hinter denen ich vielleicht gar nicht stehe, dann ist das für mich wirklich keine Kunst. Wenn ich

eine Illustration mache für eine **Wirtschaftszeitung**, dann hinterfrage ich auch gar nicht so sehr die Inhalte, dann mach ich das einfach, und der Kunde ist dann zufrieden. Dann frag' ich nicht: Ist der DAX jetzt wirklich am Steigen oder im Sinkflug? Wenn ich ein eigenes Buch mache, dann ist das etwas ganz Anderes. Das mache ich auch. *Juliane Wenzl*: Aber das wäre ja genau der Kontext, über den ich gesprochen habe. *Stefan Soltek*: Also da muss ich wirklich fragen: Warum **verkleinern** Sie Ihr Metier so? *Illustrator*: Nein, das mache ich ja nicht. *Stefan Soltek*: Doch, das machen Sie wohl. Denn Sie haben alle Chancen, bei einem Auftrag diesen mit all Ihrem künstlerischen Vermögen zu erfüllen, das Sie an den Tag legen können. Das ist eine **handwerkliche, geistige**, und dann eben auch, wenn Sie das für sich so entscheiden, **künstlerische Durchdringung** Ihres Auftrags. Und wenn er meilenweit weg liegt von dem, wofür Sie inhaltlich stehen oder nicht: Sie haben Ihren Auftrag angenommen, und dann haben Sie Ihre künstlerische Möglichkeit, den auch auszufüllen. *Illustrator*: Das ist Theorie. *Stefan Soltek*: Nein, das ist können Sie praktisch tun. *Illustrator*: Das können sich vielleicht einige erlauben, aber das kann sich nicht jeder Illustrator erlauben. *Stefan Soltek*: Warum **nivellieren** Sie sich da an der Stelle? *Illustrator*: Ich mache mich da nicht klein, überhaupt nicht, das ist keine falsche Bescheidenheit. Nur wenn man jetzt so Begriffe, wenn man jetzt Farben nivelliert, Blau und Grün, dann fang ich nicht mit Türkis an, dann spreche ich über reine Farben, und so kann man auch an diese Sache rangehen. *Stefan Soltek*: Aber jetzt versteh' ich allmählich die Buchkünstler, die sagen: Ich mache keine Illustration. *Illustrator*: Ja, natürlich, das war im Studium ... Ich hatte eine künstlerische Ausbildung, **da war Illustration ein Schimpfwort**, da hieß es, ich bin zu illustrativ – mach das mal anders. *Johannes Rößler*: Ich würde da ganz gerne anschließen. Ich denke doch, illustrieren ist immer auch in-

tellektuelle Arbeit. Und man sollte vielleicht doch stärker auf die Produktionsprozesse achten, das sag ich jetzt als Kunstwissenschaftler, und analysieren, gerade weil man natürlich im 20. Jahrhundert sehr viele gute Beispiele hat an Künstlern, die wirkliche Textarbeit machen, wie Beckmann, Slevogt, Hegenbarth, Kubin. Die **intensiv lesen und intensiv illustrieren.** Und ich glaube, gerade diese Polarität muss man durchaus im Blick behalten, und da kommt doch ein Kunstbegriff wieder mit ins Spiel. Natürlich gibt es Illustration, die Auftragsarbeit und für Schulbücher oder sonst was ist, aber die kann natürlich auch anspruchsvoll sein, da würde ich Ihnen auch sofort Recht geben. *Juliane Wenzl:* Ich möchte zu bedenken geben, dass Illustration teilweise so **schlecht bezahlt** ist, dass die Illustratoren es sich nicht leisten können, da allzu anspruchsvoll dran zu gehen. Muss ich bedauerlicherweise sagen. *Sabine Golde:* Wenn ich ein Künstlerbuch mache, dann ist das erstmal gar nicht bezahlt. Das macht man einfach, weil man's machen muss. *Juliane Wenzl:* Ja, das macht man ja als Illustrator auch, solche Sachen. Ich mein' nur, da greift 'ne Pragmatik an diesen Punkten, wo man sich eben sagt: Ich weiß nicht, ob ich's mir leisten kann, überall **Herzblut** reinzustecken. Das wird auch sonst kaum jemand sich leisten können. *Aus dem Publikum:* Danke, absolut! *Ulrike Stoltz:* Wollen Sie das weiter ausführen? *Publikum:* Nein. *Publikum:* Ich hab verstanden, was der Illustratoren-Kollege meinte. Es ist auch **Dienstleistung**, wovon er spricht. *Publikum:* Deshalb fand ich gut, dass das auch erlaubt ist. *Ulrike Stoltz:* Es geht nicht um Verbote. Es ist ohnehin grundsätzlich alles erlaubt. *Hanneke van der Hoeven (Publikum):* Illustrationen können auch etwas anderes sein als nur die bildliche Darstellung des Textes. Wir betrachten Sprechen und Sehen, also Text/Sprache und Bild. Wenn man spricht, kann man etwas ganz anderes sehen: Das sind andere Sinne, man befindet sich auf **verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung.**

Das geht gleichzeitig und muss nichts mit einander zu tun haben; es braucht auch nicht immer zusammenzukommen. Die Kombination von Sagen und Sehen kriert dadurch einen **neuen Raum von Erfahrung und neue Erkenntnisse**. Das kann ein schöner Zugang sein, für mich jedenfalls. *Andreas Rauth*: Ich würde ganz gern darauf reagieren. Es ist ja im Grunde genommen schon mehrfach gesagt worden, dass dieses **Spannungsverhältnis von Text und Bild** gerade das Interessante daran ist, und man sich auch völlig von der Vorstellung verabschieden muss, dass Bild und Sprache **kongruent** wären. Denn das sind sie nicht. Das sind zwei **unterschiedliche Codes**, zwei unterschiedliche **Zeichensysteme**, mit einer anderen Struktur, das ist das Entscheidende. Und es geht überhaupt nicht um Inhalte, es geht um **Struktur**. An der Stelle sind wir in der Semiotik – und das wäre dann auch der erste Blick auf die Semiotik, um irgendwie diese Unterschiedlichkeit der beiden Zeichensysteme, Bild und Sprache, zu klären. Das ist auch längst geschehen, man kann das nachlesen, das ist ja kein Geheimnis, da gibt's genug Vorarbeit, aber das kann man für eine Theorie der Illustration fruchtbar machen. *Christopher Brey*: Aber wären Sie in der Lage, das kurz zu benennen, oder aufzubereiten, wenn Sie sagen, das ist kein Geheimnis? Ich finde ja interessant, dass es tatsächlich **keine Kunstgeschichte der Illustration** gibt. Es gibt die Kunstgeschichte der Architektur, der Malerei, der was-weiß-ich, aber die Illustration, die vermutlich seit 5 000 Jahren wirkt, wirkmächtig ist, ist noch nicht in der Form theoretisch oder sagen wir mal, allein empirisch erfasst. *Andreas Rauth*: Naja, also der Berliner Mediävist und Literaturwissenschaftler Horst Wenzel plädiert für eine **Bild-Text-Wissenschaft**, und es gibt ein wunderbares Buch von ihm, das trägt den Titel, Sie haben ihn vorhin genannt, **«Spiegelungen»**. Das ist eine Untersuchung zu einer mittelalterlichen Handschrift des Thomasin von Zerclaere, mit dem Titel **«Der welsche Gast»**. Diese

ist handillustriert, es handelt sich um ein Benimmbuch für junge Adlige. Da gibt

Horst Wenzel: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter. Berlin 2009

es ein ganz spezielles Verhältnis von Bild und Text, man kann das, deswegen heißt das

Thomasin von Zerclaere: Der welsche Gast. 1215/1216 <https://de.wikipedia.org/wiki/Thomasin_von_Zerclaere> [30.4.21]

Buch auch so, als Spiegelungen bezeichnen. Das heißt also, dem Text fehlt etwas,

das das Bild hat, und umgekehrt. Und ich würde wirklich an so einer Stelle

einsteigen, um eine Geschichte der Illustration zu schreiben, und vielleicht auch über

eine Geschichte der Illustration zu einer Theorie der Illustration zu kommen.

Christopher Brey: Könnte man machen. Wir zwei? Andreas Rauth: Definitiv. Das

ist ein offenes Feld, das hat bisher noch niemand bearbeitet. Aber die **Semiotik**,

das ist ja weit untersucht: Der sprachliche Code ist linear, und er besteht aus einem

festen Sortiment, oder einer festen Anzahl, **distinkter Zeichen**. Zwischen A

und B gibt es keinen Übergang. Das ist im Wesentlichen **das digitale Konzept. Das**

analoge Konzept ist das Konzept der Übergänge, das haben wir beim Bild.

Zum anderen gilt das Bild als **wahrnehmungsnah**, das wird dann in der Regel semio-

tisch immer als ikonisches Zeichen bezeichnet, wohingegen die Sprache generell

als arbiträres Zeichen bezeichnet wird, will heißen: Der Buchstabe hat keine Ähnlich-

keit oder das Wort Hund hat keine Ähnlichkeit mit dem Tier, was man auch daran

erkennt, dass das Wort Hund auf englisch «dog» heißt, und ja, zwischen Hund und «dog»

gibt's genauso viel Ähnlichkeit wie zwischen Hund und dem Tier, und «dog» und dem

Tier, nämlich gar keine. Und auch wenn zum Beispiel Aleph ursprünglich mal ein Stier-

kopf war – aber das hat sich ja davon gelöst. Diese Phase ist ja längst überwunden.

Da sind eben zwei verschiedene Zeichensysteme, und die sind nicht deckungsgleich,

sie haben eine andere Struktur, und sie repräsentieren auch auf eine ganz andere

Art und Weise. *Stefan Soltek: Die Frage ist: Wollen sie, sollen sie, dürfen sie **kom-***

plementär wirken oder nicht? Und das wäre die nächste Ebene, die wir finden

müssten. Was sagen denn die Autoren dazu? Was sagen die Verleger dazu? Was sagen

die Illustratoren dazu? Das ist ja noch ein sehr offenes Feld und abhängig davon, wie

die Systeme miteinander **korrelieren** oder nicht. *Andreas Rauth*: Das wäre

Stefan Soltek (aus einer E-Mail an Ulrike Stoltz): P.S. Ich denke, wir müssen darauf achten, über Zweierlei zu reden:

dann die **Anwendungsebene**. *Stefan Soltek*: **Absolut. Da fängt die Musik an zu**

Der klassische Akt der beruflichen Illustration durch den Illustrator – er akzentuiert den Text, handelt im Auftrag; und spielen. *Juliane Wenzl*: **Als großer Fan von Comics oder Graphic Novels, wie**

andererseits die Ausdeutung des Begriffs Illustration im Verhältnis zu anderen Auslotungen von Aussage. **es jetzt heißt, würde ich sagen, greift das bestenfalls gut ineinander.** *Andreas*

Rauth: Beispielsweise jemand wie Will Eisner, vorhin ging es um Text als Bild,

<<http://www.willeisner.com/spirit/index.html>> [30.10.21]

ich meine, seine Titelbilder für den «Spirit», das sind reine architektonische Wort-

konstruktionen. *Stefan Soltek*: Aber für die Illustratoren ist ja tatsächlich auch

sehr sehr wichtig die Frage: Haben wir heute wieder eine Situation, in der mehr Illus-

tration eine Chance bekommt? Kein Goethe mehr, der zu Cotta sagt, kein Kupfer

zum Faust, ja nicht! Das sind ja die Fragestellungen, die auf dem Tisch liegen. Und

warum beschäftigen wir uns mit dem Thema? Weil wir als, so oder so, Leser,

Käufer, Verlegende, Rezipierende eben **sehr unsichere Vorstellungen** davon haben,

hilft uns das Ding oder hilft uns das nix? Kostet noch mehr, wenn da Bilder drin

sind. *Juliane Wenzl*: Ich würde ja auch da wieder gern den Kontext in die Runde

werfen, weil das der ausschlaggebende Aspekt ist. *Ulrike Stoltz*: Und ich

würde jetzt gern – oder: ungern! – die Zeit in die Runde werfen, weil wir jetzt so lang-

sam, denke ich, zum Schluss kommen müssen, einfach, weil uns die Zeit davon-

rennt. Ich fand es sehr schön, dass sich das ganze Gespräch in diese Richtung der

Übersetzung der verschiedenen Sprachen entwickelt hat, weil das einer der

Punkte war, die ich mir sowieso aufgeschrieben hatte, weil wir ja Bilder sehen, in

dem Sinn wie John Berger sagt: **«seeing comes before words»**. Und dann fangen

wir an, über diese Bilder zu sprechen, was ja schon ein Übersetzungsvorgang ist.

John Berger: Ways of Seeing. London 1972

Und wenn jemand sich mit einem Text auseinandersetzt und den wieder in Bilder

bringt, ist das wieder ein Übersetzungsvorgang. Etel Adnan hat als eine Künstlerin,

die schreibt und Bilder macht, gesagt, dass das letztendlich für jede Wahrnehmung gilt, denn wenn ich davon erzähle, ist das schon die erste Übersetzung. Und ich glaube, dass wir diese Übersetzungen brauchen, um überhaupt zu einem detaillierten Verständnis zu kommen. Dafür fand ich das heute schon mal einen kleinen Anfang und bedanke mich sehr bei allen fürs Mitdiskutieren und freue mich, wenn wir jetzt noch kleinere Gespräche in den Räumen führen und da vielleicht auch noch mit denen in einen Austausch kommen können, die noch nichts hier in der großen Runde gesagt haben. Ich danke Ihnen fürs Reden, fürs Zuhören, fürs Beitragen.



Hegenbarth
Sammlung
Berlin



SUPER
||LLU

Gespräch
über Installation

28.03.
2019



super I L L U

An image carousel. Or:

When you say «illustration»
everyone freezes!

*Transcript of a discussion at the Hegenbarth Sammlung Berlin
on March 28, 2019*

Stefan Soltek: I only got involved in this adventure because I find your platform “z. B.” so ingenious. At least I understood it as one, in which I can turn a certain small specialist interest and knowledge into a personal statement, and I enjoyed that. – I have never published seriously on illustration and see myself as connected to illustration in more of a very personal way. I found it telling that my text begins with **childhood experiences**. I think that’s something that’s very distinctive to probably some of us who started out with the subject of illustration at that age and then possibly more or less consciously got out of it. And that’s certainly what’s interesting to discuss tonight. – On the keyword illuminate – yes, really, I, as the director of the Klingspor Museum, thought it would be great if tonight or on subsequent evenings

the topic expands from what happens on paper into the topic of sociality in general, with the question of: **Who is actually illuminating whom today?**, What is illustration by whom towards whom and how fruitful is that actually? Keywords for this would be: **Which social groupings** are there? **What media** do we actually have today? And the question or cautious observation behind that: Is communicating simply something that requires **at least two complementary media**? That is about my basic theory, and to that extent I understand illustration and the illustration in relation to whatever as not only to text, but to something general, to the content of life. *Juliane Wenzl*: I have a personal view on illustration, as well as a practical one from within the professional association, and finally one from a little further outside, from the field of design, where illustration is only a small part. This is also reflected in my text in "z. B.": I first think about **drawing**, because I am a draftswoman myself. I draw, and my pictures come from drawing. For me, **drawing is the basic vocabulary** of other design work I do as well. **When does my drawing turn into an illustration?** I have noticed that this happens above all when the image is used in a **commercial context**. The boundaries are fluid, of course, I think. I don't think it's possible to define them – this is where art ends and illustration begins – because I wouldn't want to play the two terms off against each other. What is illustration today? Illustration doesn't just mean drawing on paper with a pencil, but **illustration has come to mean many things**. It can be collage, for which I don't have to draw at all or even be able to draw. Completely different materials can be used. Illustration no longer necessarily takes place on paper, but also in the digital realm. It can move. It occurs in many **forms that we don't perceive at all**. When I think of layout scribbles for commercials, for example, these are illustrations, values (and economic ones at that) are generated, but they are never made public because what we see at

the end is the commercial – we do not usually see the path to it at all. So it is important to think about it again, where does illustration appear, what role does it play today? In recent years, illustration has been coming to the top again and once again in a completely different way. I think this has to do with the fact that an illustration, or at least a drawing – I always start with myself, with the drawn illustration – is something that someone has made and individually also stands up for. That is, we have a subject that creates something; what comes out of it can be subjective, but it is also always **authentic**. It's not so much a question of where does this actually come from, or to what extent is it manipulated, but rather there is a clear sender. I think that is a point that makes illustration very important and valuable today. It gives us the opportunity to try to understand the world ourselves in a completely different way with illustrations, but also to convey to the other person what our **points of view** are; and to encourage the recipients to deal with them and thus enter into an **active exchange**. And that brings us back to what you, Stefan, said: In this way, illustration can help shape society and also design the future. *Christopher Brey:* Like many others, I remember **picture books – basically illustrated texts**. I have to say that these were not the picture books that we might have today. They were texts that were read aloud and more or less richly illustrated. That was my world in childhood. And when no one read aloud, only the pictures remained. That is, I looked at the pictures remembering the texts and gradually learned **to read pictures**. That led to the point where, when I got to school, I could read entire books by heart, and they said, he can already read, which wasn't true at all. I had, so to speak, **an intensive text reference, a text memory, through the pictures**. This habit of reading pictures has remained with me, so when we went to the milkman's, for example, there was a cow, a cardboard cow, a Danish one, and since my aunt lives in Denmark,

I already knew that white and red was Danish. This is a frame of reference, a visual frame of reference that opens up to a child everywhere, and and if you're a bit awake and sensitive and can put one and one and one and two together, then you end up with a universe of images that gives you numerous **possibilities for association**. – And that just leads to this – I wanted to bring a book today and then decided not to, the memory of it is enough: I open the book and see a staircase in Rome, and it looks like an open mouth. It's an association, it's so strong, suddenly there. Actually, it's just a baroque staircase in the Vatican. Whether that means something now, this mouth, whether only I see that now, I don't know. Could be researched, I'm doing that, professionally, too. That's exactly the thing that interests me: **What happens between word and image?** What is happening there? And I am quite convinced through practical experience that something is happening. Illumination, so to speak. One could perhaps think, if one looks back into cultural history, that word and image were perhaps once very related, perhaps even the same thing. Sorry, but I should have brought examples. Chinese art and writing still know the phenomenon today, that writing and image are more or less the same. A famous Chinese calligrapher said in the 13th century that calligraphy and image are the same thing. And Chinese art, as well as European artists who work with such signs today, work with the advantage that there is already a meaning in the abstract sign which used to be a picture. This is my conclusion from the matter: I can recognize facts in such pictures, but I can also perceive life itself. This happens **between image and word, in mutual reflection, in mutual penetration**. And that is what interests me today professionally, humanly, in illustration. I am, I do not want to say addicted, but nevertheless, I have a strong affinity, I look for it. I look for it everywhere, in books, in my work, in museums, when I watch a film, when I'm at a concert, everywhere there are these

interactions, the possibility, to include **countless connotations**, so to speak, in my contemplation of life. And connotation is such a beautiful Latin word, where the 'con', the 'added', is contained. There is something in it, let's take 'automobile' for example, that's a word, that's an object, that's what I see on the street. But is it blue, is it green? There are already many possibilities: automobile, author itself resonates (in German even more so). There are all the possibilities to spark a game out of a word, and that is ultimately the professional game that I can use as a designer. – Oh, the overall form. Do you still want us to say that? Of course, I could say now that everything is illustration. That would be nonsense. It gets interesting when you combine the connotations into **a meaningful whole**, so when the various components result in **an overall form**. And that is why I think that illustration always happens where several media together produce a form. Then on the one hand the form is decisive, the overall form, and on the other hand the partial aspects are decisive. Illustration, for example as a drawing, does not lose value, independence, meaning, artistic significance, because it is bound, but precisely because it is bound, it gains value. That's my practical experience, I have examples for that, they are on display at the front.

Matthew Tyson: Please, excuse me, but my German is not so good. So, I just wanted to say, I prefer to speak English. Anyway, I have to speak English for **precision**.

Because the thesis of what I wrote in this case is that **we should be clear about the terminology** that we use for specific things. We live in a time, and it's not the first time, you will be familiar with this, that the use of language is being changed. So if we talk about illustration and it becomes less specific to what it is, then the meaning can start to become ambiguous. And then we find ourselves in a world where we do not necessarily recognize the meaning of the word that is presented to us.

So for instance at this time we have a word which is used often: popularist. As far as

I am concerned no popularist is popular with me. It's a fascist. Let's call it a fascist. Because it sounds much nicer if it's a popularist. If you look at my books, which are in the other room – I work with very reduced elements. Thinking of a letter, a very long letter, that was written by Mark Twain to a friend and it said: "I'm sorry that I did not have the time to write a shorter letter." So that's the thing that I think we should concentrate on. The reason is because then we have to be very precise about words and images, what we do. I am not an illustrator, I am an artist that makes books. The book is a homogeneous thing. I have to say I have the deepest respect for illustrators but I personally do not do illustration. And this should be very clear because **there is a difference**. Because if we each have our definitions and recognize where we are, it is a bit like when you watch children playing football: Everyone chases after the football. And there's nobody who's a goalkeeper or defender or midfielder. So it looks like a mess. So sometimes it's important – I stop there. *Ulrike Stoltz*: Now we have been thinking of how to open up the discussion and I would like to actually really start with what you said, that the term illustration is becoming ambiguous. It is not clear anymore. I understand very much why you want to have it clear. I have been looking also in a dictionary about the etymology of illustration, and I found there that the term comes up in the **19th century**. So it didn't come up before. I was thinking what was happening there? For a completely different reason, I recently took another look at Walter Benjamin's essay, the classic of course, on the **reproducibility of art**. And for me, precisely because of what he writes there at the beginning, the question arose: **Does that mean that since the beginning of reproducibility, the concept of illustration has come into being in a certain way at all, or has taken on a special importance? And connected to this, of course, is the question: where are we actually now with this?** *Stefan Soltek*: **The history of the book is a**

Walter Benjamin: The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media. [1936] London 2008

history of the illustrated book. This runs through the centuries, and we have terms such as illumination, which is different again from illustration. In any case, we have the need to bring together different modes of expression in the written and the non-written, in the sign-making, very early in the history of books. The marginalia, for example, the marginal-column, the drôlerie that takes place on it, is a wonderful example of this, that there is a very early occurrence of the need as an image producer to also move very independently in the book, more and less faithful to the text, rather less. How old the term illustration is, I don't know, but I would be cautious to deduce that there is now an explosive new meaning of the pictorial in the book. The important thing for me are **the different approaches** – think of Dürer's wonderful books, the woodcut books on the Apocalypse, for example, which allow for an incredibly large pictorial part within the book. So it would be really important to look back again and again to see what already exists. We in this circle of book art actually use – the artists even more than I do, I think – this concept of illustration as a **negative self-descriptive module**: I don't know what an artist's book is, but it's certainly not an illustration. That, of course, already burns the term illustration in a strange way. That was actually the starting point for us to think about: What is that all about? Why do these book artists come to believe that they don't illustrate?

Sabine Golde (audience): Stefan, thank you for your contribution. I would maybe not call it negative, or for me it's not negative, but just really **very different**. When a young person comes to me and says: I want to illustrate books, I am inclined to send them to illustration class, even though I teach book arts, that is also how to make books, practically. But it is not negative for me, it is different. So maybe, as you say, Juliane, it is the **application** or also the usability. I wouldn't have thought of naming it that way now, but you named it that way as an illustrator. But the application is

strongly ... I would say **graphics**. Whereas nowadays graphics for many is graphic design, you have to be careful with that word, too. For me there is illustration and graphics [in the sense of printmaking] and graphic design, each of which is something different. *Juliane Wenzl*: I find it very difficult to really draw boundaries: **Where does illustration start, where does it end?** What you can perhaps say from the point of view of the profession or the professional association is that, as a rule, artists sell **originals** or **editions**, and as illustrators we usually grant **rights of use**, we allow others to exploit our stuff. That's just a different model. And that would be one possible separation that could be made. Quite pragmatically. *Christopher Breu*: My criterion was that in the end it is the overall work that counts, and if that's good, if the **quality** is right, it should be fine with me if the book is illustrated. And it would perhaps not be bad if we could leave these academic conventions behind or even break them up a bit and say: He or she can still go to the artist book class or the book class, even if he or she wants to illustrate. I think that in this context we should talk first and foremost about quality, which is measured in terms of **form**. The artist's subject is really only the form, that is his **craft**, or his goal, and the form has to be good. That is the point. Beforehand, I checked with people who deal with etymology to see how **illustration and illumination** relate to each other. The statement was: It is basically the same thing, the prefix would indicate that, and they gave me examples. Purely linguistically, Latin, it seems to have the same origin. The question now would be to the expert, the museum man, how illumination and illustration art-historically ... *Stefan Soltek*: For me, immediately **technically**. The illumination is a **brush work**, and for me that is quite different from the juxtaposition of a typographic and a graphic work. For me, illumination is not a graphic work at all, to put it bluntly ... *Christopher Breu*: A painterly one? *Stefan Soltek*:

... a painterly work, which from the process, from the mental process, from the intellectual process, from the material process, it brings with it a very specific **other attention** – for my sensibility more than for my intellect – and gives the book a **different aura** than a classic illustration would. *Christopher Breu*: ... than as drawing then? Or in alignment with an adjacent letter? I had looked in the Grimms' dictionary, and indeed 'Illustration' or 'illustrieren' doesn't appear there yet, that is, in Grimms' time. They only have 'illuminieren' in the program. The actual meaning of 'illuminieren', already rarely used at that time, was: "**1**) selten im ursprünglichen sinne, erleuchten, durchleuchten, von der sonne: da nemlich, wenn durch sie (die blätter) die gluth der sonne fällt, ihr zart geweb, illuminirt, ein gelblich feurig grün vor augen stellt." One sees, so to speak, **the vein mesh in the backlight, poetically.** And a late medieval mystic is quoted, who then relates the colors, **the classical colors of book design: red, black and white** to Christian content. White is the maltreated body, the skin of Jesus, the parchment or paper, black are the stigmata, and red is the holy blood. A holy book written in this way is virtually the letter of guarantee of salvation. This is the interpretation in the late Middle Ages, which has long influenced the book design in terms of color. *Stefan Soltek*: I would just like to interject quickly: everyone should please take a look at HAP Grieshaber's "Poesia Typografica". It's the best way to understand this tradition of color illustration. I can perhaps explain it later. Really quite an important thing. *Johannes Rößler (audience)*: I am an art historian and have been working with illustrations for quite some time, rather from **the perspective of art history.** And because you have just mentioned the term 'the 19th century' several times: of course, I also think that the negative connotation comes from the legacy of the 19th century. The primacy of the 20th century is abstraction, and illustration is still associated with representational

figurative depiction, and to that extent, of course, there's always this **kitsch touch** that's referred to it. And there are certainly many influencing factors in the book market, which exploded in the 19th century, in which illustrations also become inferior, at least in part. And there is the **salon painting** which brings us back to Benjamin: The salon painting can be reproduced through photography, can be reproduced in magazines, and is there usually linked to a literary theme. So there are very many factors that, I think, can justify this negative connotation. And I absolutely agree with you that, of course, this emerges in the 19th century. But I have a question for the two artists [Uta Schneider and Ulrike Stoltz] in this context: I notice that you do not illustrate figuratively, you take refuge in typography. That is actually the countermovement since the beginning of the 20th century against illustration, that the book should be typographically enhanced. Isn't that a contradiction in terms and counterproductive to your subject? *Uta Schneider*: That was a very conscious decision and the result of a long discussion between the two of us. We want the newspaper to be structured generally in such a way that the inside section, as a double page, is never an illustration of the text on the outside, but **accompanies the text as an independent statement**. And we were looking for a form that makes this independence visible. Otherwise we could have written texts. For us, it was a very conscious discussion: How can we create images that are not illustrations? *Johannes Rößler*: Because you illustrate theory, so to speak? *Uta Schneider*: No, we did not want to illustrate theory either. *Ulrike Stoltz*: I would like to clarify once again: I am a typographer. I am not an illustrator. In that respect, it is not an escape, it is simply my profession. And then, of course, as a typographer, I'm constantly switching back and forth between what is there in terms of content as text, and how it is there, i. e. the typeface, which is often overlooked in general per-

ception because one is focused on the text. With our pictures in this newspaper, we wanted to bring in precisely **this quality of type as image as a supplement to the theme of illustration**. And it was also clear: I as a typographer am not going to write about illustration and say I know something here. With our artist publication, we are providing a medium for others – and a stage. *Andreas Rauth (audience)*: I am a cultural scientist and designer and have been involved with illustration for over ten years. Also because I have made illustrations myself and teach in that context. I am also here because the absence, **the non-existence of a theory of illustration** has been bothering me for a long time. I attribute that mostly to illustrators, because of their blatant **lack of interest** [in theory], but I do not want to go into that now. I want to respond to several things. First of all, to the last contribution, the reference to modernism, I find that essential. The paradigm of **abstraction as the non-narrative, the non-representational**, plays a central role here. A question that connects to this is: Are there non-representational illustrations? I think this is debatable. Another point I would like to draw attention to is **this perpetual chewing on the concept of what art is**. I would completely exclude that for the time being. At this point you don't get anywhere. It's completely pointless. Instead, I would break the whole thing down to the concept of the image. There we are with the question: **What is an image?** I don't think that question comes up in illustration. You always kind of ask: Is illustration art? It doesn't matter at all whether illustration is art. In my opinion, that is a dead end. So the question is: What is an image? And if you look back to antiquity, there was a completely different understanding of the image. I recall the contest of the arts, the **paragone**, between the word and the actual visual image. The point of the paragone was about creating images, and the question was: Which medium can do that better, writing, speaking, or the

represented, visually translated image? That is, the image exists somewhere else, at least according to ancient understanding, it is rather something imaginary: the **imagination**, that is the image. The imaginary – in this idea of the image, the media overlap. I think we should rather start at this point and ask what illustration can be. – So my argument is: Do not focus on art and illustration, the difference or the similarities, however, but focus on the term image. What is an image? And in this context I like to commemorate the book by William Mitchell, “Iconology. Image, text, ideology”, which was one of the main books that gave us the iconic turn. And this is mainly Mitchell’s argument: What is an image? When do we speak of an image? And he develops different categories of images like verbal image, painted image, and imagined image. So I am referring to antiquity, this was basically what they understood by image. It’s an **imagined representation**, that’s what the paragone was about, the fight between the arts, who is best capable of producing images. So I would like to go to the term image in order to understand more about what is illustration.

W. J. Thomas Mitchell: Iconology. Image, text, ideology. Chicago 1986

Matthew Tyson: Well, in English you talk about a book with text and image. You have a different word, it could be illustration or it could be something more abstract in its spiritual element. I am trying to think of a good example. See, somebody once said, I can’t quote who it is, that in an artists’ book **the image should be a plastic equivalent to the text**. Okay? There is a problem, because ‘plastic’ in English doesn’t mean the same as ‘plastique’ in French, in English it just means, you know, something creative. It is less dramatic in English. I’m trying to think of something that would be an example for the difference. I have one thing in mind, as we are surrounded by

dots, mostly, in this room. And there’s a children’s book in French called “Petit-Bleu et

Leo Lionni: Piccolo blu e piccolo giallo. 1959. Numerous editions in many languages, for example:

Petit-Jaune”. You know this book? Ulrike Stoltz: “Das kleine Blau und das kleine

Petit-Bleu et Petit-Jaune. Paris 2007; Little blue and little yellow. New York 1959;

Gelb”. Matthew Tyson: Okay. So the images are completely abstract, really.

Das kleine Blau und das kleine Gelb. Hamburg 1962

Now, in a different context, they could be considered to be just the plastic equivalent of a text. But in that specific context they are illustrations of the text, of what's happening. So the real question is: **What is the role of illustration?** And when does it become an artistic image making, based on the text? And also what is the role of some illustrative images like in illuminated manuscripts, what was the job of these images? The jobs of the images in those specific contexts were not always illustrations of the text. Because they were there often for people to understand the text, because they could not read the text. So the image is a **decoration**, if you like, what's sometimes the only thing that certain readers of the book could understand. So that's kind of interesting. And if we go to oriental calligraphy, when does text become image? Because in some oriental calligraphy you cannot read the text. I cannot read it because I cannot read Chinese or Japanese, but in some respect that doesn't matter, because there is a visual element. So there are some Japanese things which to me – I do not read Japanese, but even a Japanese person cannot read them. So **the way the calligraphy is done is a form of image making**, like you say. But actually, the only thing that is readable is the form and not the actual words. So then you're in an area where, again, we are back to this ambiguity of the role of that thing, because actually the text is the image. And it may sometimes illustrate the image. I am thinking of specifically a Japanese thing that I know. It is about smoke rising from fires and the calligraphy looks like smoke rising from fire. You know it. You do not really even need to read the translation, you know it. In one museum in London, there's the word tiger written in a way that has the energy of a tiger, but it could not be said to be an illustration, a picture of a tiger. It is the word for tiger ... *Christopher Brew: ... in Chinese? Matthew Tyson: ... in Chinese. So it has the energy of the animal, but not the image of the animal. Andreas Rauth: But*

perhaps this is a better understanding of illustration than we have. *Christopher*

Breu: Merci pour l'exemple avec "Petit-Bleu et Petit-Jaune". I think so too, that's what I would have said now in response to your interjection that the little blue and the little yellow exist precisely as classics of abstract illustration. We have some examples of Chinese or Japanese calligraphy at the back of the entrance room, so we can look at what Matthew said, at the original, at contemporary calligraphy, again. I already mentioned the example at the beginning; they are so close to each other, the image and the meaning in the form of a word in the Chinese character that they are one and the same. And I think writing is really about **spirituality**. This whole conversation, after all, is taking place in a Chinese-inspired exhibition, and we really spent a year on it. It is a spiritual process, even if it sounds improbable or esoteric to us Europeans. And the example I read from the late medieval mystic, that is also a spiritual tracing, we don't have to believe it now, but it is cited as a source by Grimm for the spirituality of illumination, of the making of illumination. It is the tracing of something that was believed at the time, and that was done intensely by designing books and illustrating them, illuminating them. I don't think, if I understood it correctly, that illustrating, illuminating older books, manuscripts for example, was for the people who could not read. Even I, as a member of the Society of Graphic Arts, am not allowed to look at an old manuscript. Only under special circumstances does one hand over such a valuable book. And in the Middle Ages, a valuable book was certainly reserved only for people who could read it. There the picture had exactly **this spiritual reflection of the text** as meaning or as topic. *Sabine Golde:* If I can tie in with both of you, then that would mean that only a text that is not readable becomes an image, which I would doubt. Because can't a text that is readable also become an image? You spoke of Chinese, Japanese, which we definitely –

who has not learned it – cannot read. But I think that's just as true for a text that I can

read: it can also be a picture. *Christopher Breu: Yes. Sabine Golde: Concrete*

poetry, exactly. *Christopher Breu: Not mutually exclusive, I think. Sabine Golde:*

The figure poems of the Baroque or a poster by Christopher Wool in Stencil Letters

are pictures to me, even if I can read them. *Ulrike Stoltz: Yes, and as a typographer*

I would say that any kind of open double page in a book, where there is only text, is a

picture. Because it is the image of type. *Matthew Tyson: But then what about –*

I can't remember what they're called – you've got the pictures that are especially

“Hebrew Bible manuscripts are often decorated with micrography—a Jewish scribal art that forms the outline

very common in Germany ... but the Jews, they used to write very fine texts, but it was

of images in tiny script ... frequently from the Masorah tradition—which was developed around the late

a picture. You have a picture, but in fact it's a text that is made to look like a picture,

7th to beginning of the 8th century CE as a way to stabilise and maintain the accuracy of the biblical text.

but it's something you can read. So they invented micrography. There's a 'Bild' which

These Masoretic Bibles use two script sizes on the same page. The main biblical text is written in two or

you can read. So that's a lot of ambiguity there as well. *Uta Schneider: I would like*

three columns in square letters. The Masoretic text in micrography is written in a semi-square alphabet in between

to come back to the occasion of an utterance, that is, the intension of writing a text,

the columns and at the top and bottom margins of the page. In Sephardic Masoretic Bibles the letters that

of drawing a picture, of making a verbal statement. There is a moment of pause

make up the micrography are generally no more than a millimetre in height, and one cannot easily see that the

in order to illustrate something. Etel Adnan is an artist who, as a writer, is known for

lines are formed by letters. <<https://www.bl.uk/hebrew-manuscripts/articles/micrography-a-jewish-art#>> [30.4.21]

writing razor-sharp texts and essays. But she is also a visual artist, painting and

drawing. And she also makes artist's books. She writes in the Mount Tamalpais book

that for her there are different moments when she uses language, when she makes a

Etel Adnan: Journey to Mount Tamalpais. Sausalito 1986

painting, and when she makes an artist's book. And when she makes an artist's

book, she writes in Arabic, and only in the artist's book in Arabic. And when she

wants to capture or convey a specific situation, it's kind of: she's looking for the right

language or the right expression of how to illustrate that. There are moments when

she chooses the language, and there are moments when she just chooses the

image, and there are other moments where she goes into the medium of the artist's

book. Then the question for me would be: What is the potential of drawing or of

image that other media or other genres do not have? So what could it be

that language is not enough for us to express in a picture? *Gentleman from the*

audience: I am a 'dilettante' in every sense of the word. I was just thinking about

the Vienna Dioscorides the whole time, and I thought, illustration and text are so

"The Vienna Dioscurides or Vienna Dioscorides is an early 6th-century Byzantine Greek illuminated manuscript

juxtaposed that only together do they make a whole. So the information that is in

of 'De materia medica' by Dioscorides in uncial script. It is an important and rare example of a late antique scientific text.

the image is something completely different than what is in the text. That is, only then

The 491 vellum folios measure 37 by 30 cm and contain more than 400 pictures of animals and plants, most done

do we get the totality of an object conveyed. If, on the other hand, one sees, for

in a naturalistic style. [...] The manuscript is now held among the manuscripts of the Austrian National Library in Vienna."

example, E. T. A. Hoffmann and drawings by Hosemann, then they have a very

<https://en.wikipedia.org/wiki/Vienna_Dioscurides> [30.4.21]

strong, yes, 'illustrative' character; there is, of course, a completely different

Theodor Hosemann (1807–1875) Cf. <https://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_Hosemann> [30.4.21]

concept behind them. Why do I include the picture at all, what are the consequences

for the reader, for the viewer? In the worst case, it can mean that the imagination

is slowed down – or that it is stimulated. That depends entirely on how the reader

relates to it. But that is not the case at all in the other example of illustration, that

is, in the first one. Sabine Golde: When is that from? Gentleman: The Dioscorides

is, I think, 6th century. Of course, it's basically a special case because it's never

been published, only exists as one copy. Ulrike Stoltz: I would like to add something

to that, because I think what you said is quite good, that language and image to-

gether give the whole. I translated Etel Adnan's Arab Apocalypse from English and

French into German. In this cycle of poems, Etel Adnan writes about the Lebanese

Etel Adnan: Arabische Apokalypse. Berlin 2012 / L'apocalypse arabe. Paris 1980 / The Arab Apocalypse. Sausalito 1989

civil war, and these lines of poetry are interspersed with small drawings. The interest-

ing thing was that people from the literary context almost always argued that at

these points Etel Adnan ran out of words for this very violent subject. And I, as the

translator, who also has this visual part in mind, never had the feeling that she

was running out of words. For example, in the various versions that one makes, of

course, when one translates something, I copied in the drawings at a certain point,

because I had to see them in order to come to terms with what I was translating linguistically. And I noticed that in the French and in the English version the drawings are not quite identical. She made then again new drawings for the German edition. – This is just to illustrate (!) that, I think, at this point it is about this totality, about the whole, not about an either-or. *Matthew Tyson: That's the difference between different languages. And different roles, and it could be visual language, or sound or whatever. The interesting thing in book art is, if you take, for instance, a page from a Mogul book with Arabic text or Persian text, usually on the same page, if you try to do that with European text, it generally looks like shit. I have tried all my life to do this and I cannot make it work. **So there are some things which work within a certain context.** That could be language: sometimes I know there are words in French that do not exist in English – because the whole history of the English language does not have a concept like the word 'terroir' in French, there is no concept to this in English. That has more to do with the idea that a Frenchman has that bit of land, and it's mine, and it belongs to me. *There is no translation in German either, we also use the French word 'terroir'.* Maybe it only comes from the revolution, I do not know. But in England, I think, and this is just my interpretation of it, most peasants did not have any land, it was always somebody else's. So it's difficult to think that is my 'terroir'. But also it is more abstract than that, sometimes I found it much better to tell my children off in French because it just sounds better, more angry. And some things in German sound better than in other languages. And there are **differences in language, in concepts of language.** So, you know, we talked about this, the other night, that if you speak French it is much better to have 'la bouche comme ça', because somehow, if you speak English, you want to have a more relaxed face. It is true. So if you speak French with a relaxed face than you sound like I do in French, I sound like an Englishman that speaks French because I don't have*

the habit of 'tordre la bouche'. So that is just a physical thing. Then there are other concepts in other languages ... there are sometimes many versions of the present and in some languages present is only the thing that has never finished. So it could be everything, if you continue doing something. It is still the present even when you have not done it yet or you have done it. So when you are still digging the hole, it is still present. So that is interesting but it is not the same in every language. For instance we were talking about peace treaties. They are very rarely written in the language of the two combatants because neither of them can be saying to have the upper hand, so you have to write it in a third language, and then you have to find another language that complies and does not compromise the two parties' positions. *Juliane Wenzl:* What has become clear to me recently is that when you try to define or find out what illustration is, you probably always have to ask yourself **the contextual question**. In other words, **what kind of image might or might not become an illustration in what context?** I actually see it the same way as Andreas, that I would say it is difficult to distinguish between art and illustration, and I am not really interested in that either. It is more a question of who is looking at what in which context. *Stefan Soltek:* But it is nice when illustration is better art than worse art. *Juliane Wenzl:* Yes, always. *Stefan Soltek:* No, it's not always. *Juliane Wenzl:* I think that's really a question of context, and it might lead too far, or I'd have to think again about whether we really approach illustration via the question: What is an image? Because this question really opens it up again. And then, of course, there is always this pragmatic momentum from the other side. For example, we in the professional association are currently trying to define the **job description of illustration**. And in doing so, we realize that the profession is in a state of flux and is constantly evolving. There are **new areas of activity**, such as graphic recording, which

did not exist a few years ago. I don't know if everybody knows about it: graphic recording is recording live events, taking visual notes, sometimes even moderating. There are new terms, there are new fields of activity, the professional field is expanding, and that of course makes it more and more difficult to grasp. I think we have to remain vague in many areas, because the moment we try to draw a line, the next push comes along and tears it down. I think that is exactly what is happening, which means, on the one hand, that it is sometimes good to reassure ourselves about where terms come from or how terms were once demarcated; and on the other hand, I think the demarcations cannot necessarily be maintained on many levels.

Illustrator (audience): I have been an illustrator for 30 years. Every now and then I have to present my work, which is when I deliberately choose **the provocative title "Illustration is not art"**. I am going to have to disagree with you on that one, most of the time: For me, there are simply differences. We are not talking about these terrific **artists' books**, I do that too, but when I do something for an **agency**, when I illustrate **school books**, when I create something for a **magazine**, that is something different from art. And maybe, maybe, you can define it just like that ...

Stefan Soltek (interjecting): And if Botticelli illustrates the Divine Comedy, isn't that art? *Illustrator:* ... that you approach it via the content, that you say the artist must have something to say. A clever man once said that, it comes from Kandinsky. And if I implement content that I perhaps do not stand behind at all, then that is really not art for me. When I do an illustration for a **business newspaper**, I do not really question the content, I just do it and the customer is satisfied. Then I do not ask: Is the DAX really rising or falling? If I make my own book, then that's something completely different. I do that, too. *Juliane Wenzl:* But that would be exactly the context I was talking about. *Stefan Soltek:* So I really have to ask: Why are you

downsizing your profession like this? *Illustrator*: No, that's not what I'm doing.

Stefan Soltek: Yes, you are. Because when you get a commission, you have every chance of fulfilling it with all the artistic ability you can bring to bear. That is a **technical, intellectual**, and then also, if you so decide, **artistic penetration** of your commission. And even if it is miles away from what you stand for in terms of content or not: You have accepted your commission, and then you have your artistic possibility to fill it. *Illustrator*: That's theory. *Stefan Soltek*: No, that's what you

can do practically. *Illustrator*: Maybe some can afford to do that, but not every illustrator can. *Stefan Soltek*: Why are you making yourself so small at this point?

Illustrator: I am not **belittling** myself, not at all, that's not false modesty. It's just that when you use terms like that, when you level colors blue and green, then I don't start with turquoise, then I talk about pure colors, and that's how you can approach this. *Stefan Soltek*: But now I'm beginning to understand the book artists who say: I don't do illustration. *Illustrator*: Yes, of course, that was in my studies ... I had

an artistic education, **illustration was a dirty word**, they said I was too illustrative – do it differently. *Johannes Rößler*: I would like to join in. I think that illustrating is always **intellectual work**. And perhaps we should pay more attention to the production processes, and I am saying this as an art historian, and analyze them, precisely because in the 20th century, of course, we have many good examples of artists who do real textual work, such as Beckmann, Slevogt, Hegenbarth, Kubin.

They read intensively and illustrated intensively. And I believe that it is precisely this polarity that one must keep in mind and that is where the concept of art comes into play again. Of course there is illustration that is commissioned work and for school books or whatever, but of course it can also be sophisticated, and I would agree with you on that right away. *Juliane Wenzl*: I would like to point out

that illustration is sometimes so **poorly paid** that illustrators cannot afford to be too demanding. I have to say that, unfortunately. *Sabine Golde*: When I do an artist's book, it's not paid at all. You just do it because you have to. *Juliane Wenzl*: Yes, that is what you do as an illustrator, too, things like that. I just mean that there is a pragmatism at these points where you say to yourself: I don't know if I can afford to put my heart and soul into everything. Hardly anyone else can afford to do that. *From the audience*: Thank you, absolutely! *Ulrike Stoltz*: Would you like to elaborate on that? *Audience*: No. *Audience*: I understood what the illustrator colleague meant. It's also service, what he's talking about. *Audience*: That is why I thought it was good that this is also allowed. *Ulrike Stoltz*: It's not about prohibitions. In principle, everything is allowed anyway. *Hanneke van der Hoeven (audience)*: Illustrations can also be something other than just the pictorial representation of the text. We look at speaking and seeing, that is, text/language and image. When one speaks, one can see something completely different: These are different senses, you are on **different levels of perception**. This goes simultaneously, and they need not have anything to do with each other; they need not always come together. The combination of saying and seeing thus creates a **new space of experience and new insights**. This can be a beautiful approach, for me anyway. *Andreas Rauth*: I would like to respond to that. It has basically already been said several times that this **tension between text and image** is precisely what is interesting about it, and that one must also completely abandon the idea that image and language are **congruent**. Because they are not. They are two **different codes**, two different **sign systems**, with a different structure, that's the crucial thing. And it's not about content at all, it's about structure. At that point we are in semiotics – and that would be the first look at semiotics, to somehow clarify this difference between the

two sign systems, image and language. This has long been done, you can read about it, it's no secret, there's enough preliminary work, but it can be seminal for a theory of illustration. *Christopher Brey*: But would you be able to name that briefly, or rehash it, if you say that's not a secret? I think it's interesting that there is actually **no art history of illustration**. There is the art history of architecture, of painting, of what-have-you, but illustration, which has presumably had an effect, an impact, for 5 000 years, has not yet been recorded in the form of theory or, let's say, empirically alone. *Andreas Rauth*: Well, so the Berlin medievalist and literary scholar Horst Wenzel argues for a **picture-text science**, and there's a wonderful book by him, it's titled, you mentioned it earlier, *Spiegelungen* [reflections]. It is an investigation of a medieval manuscript by Thomasin von Zerclaere, entitled "Der welsche Gast". This is hand-illustrated, it is an etiquette book for young nobles. There is a very special relationship between image and text, which can be called reflections, which is why the book is called that way. That is, **the text lacks something that the picture has, and vice versa**. And I would really enter at such a point in order to write a history of illustration, and perhaps also to arrive at a theory of illustration via a history of illustration. *Christopher Brey*: Could be done. The two of us? *Andreas Rauth*: Definitely. That's an open field, nobody has worked on that yet. But **semiotics**, that has been widely studied: The linguistic code is linear, and it consists of a fixed assortment, or a fixed number, of **distinct signs**. There is no transition between A and B. That's essentially the **digital concept**. **The analog concept is the concept of transitions, that's what we have with the image**. On the other hand, the image is considered to be **close to perception**, which is then usually semiotically always called an iconic sign, whereas language is generally called an arbitrary sign, which means: The letter has no similarity, or the word 'Hund' has no similarity

to the animal, which you can also see in the fact that the word 'Hund' is called dog in English, and yes, between 'Hund' and dog there is just as much similarity as between 'Hund' and the animal, and dog and the animal, namely none at all. And even if Aleph, for example, was originally a bull's head – but that's been separated. This phase has long been overcome. There are two different sign systems, and they are not congruent, they have a different structure, and they represent in a completely different way. *Stefan Soltek*: The question is: Do they want to, should they, are they allowed

to have a **complementary effect** or not? And that would be the next level that we

Stefan Soltek (from an e-mail to Ulrike Stoltz): P. S. I think we have to be careful, we are talking about would have to find. What do the authors say about it? What do the publishers say about

two different things: The classical act of professional illustration by the illustrator – he accentuates the text, it? What do the illustrators have to say? That's still a very open field and depends

working on commission; and on the other hand, the interpretation of the term illustration on how the systems correlate with each other or not. Andreas Rauth: That would

be the application level. Stefan Soltek: Absolutely. That's where the music starts.

Juliane Wenzl: As a big fan of comics or graphic novels, as it's called now, I would say

that **at best it meshes well**. *Andreas Rauth*: For example, someone like Will

Eisner, earlier we were talking about text as image, I mean, his cover illustrations for

"The Spirit", those are pure architectural word constructions. *Stefan Soltek*: But

for illustrators, the question is actually also very very important: Do we have a situa-

tion again today in which more illustration gets a chance? No more Goethe saying

to Cotta, no copper to Faust, no way! These are the questions that are on the table.

And why are we dealing with this topic? Because we, as readers, buyers, publishers, recipients, have **very uncertain ideas** about it, does this thing help us or not?

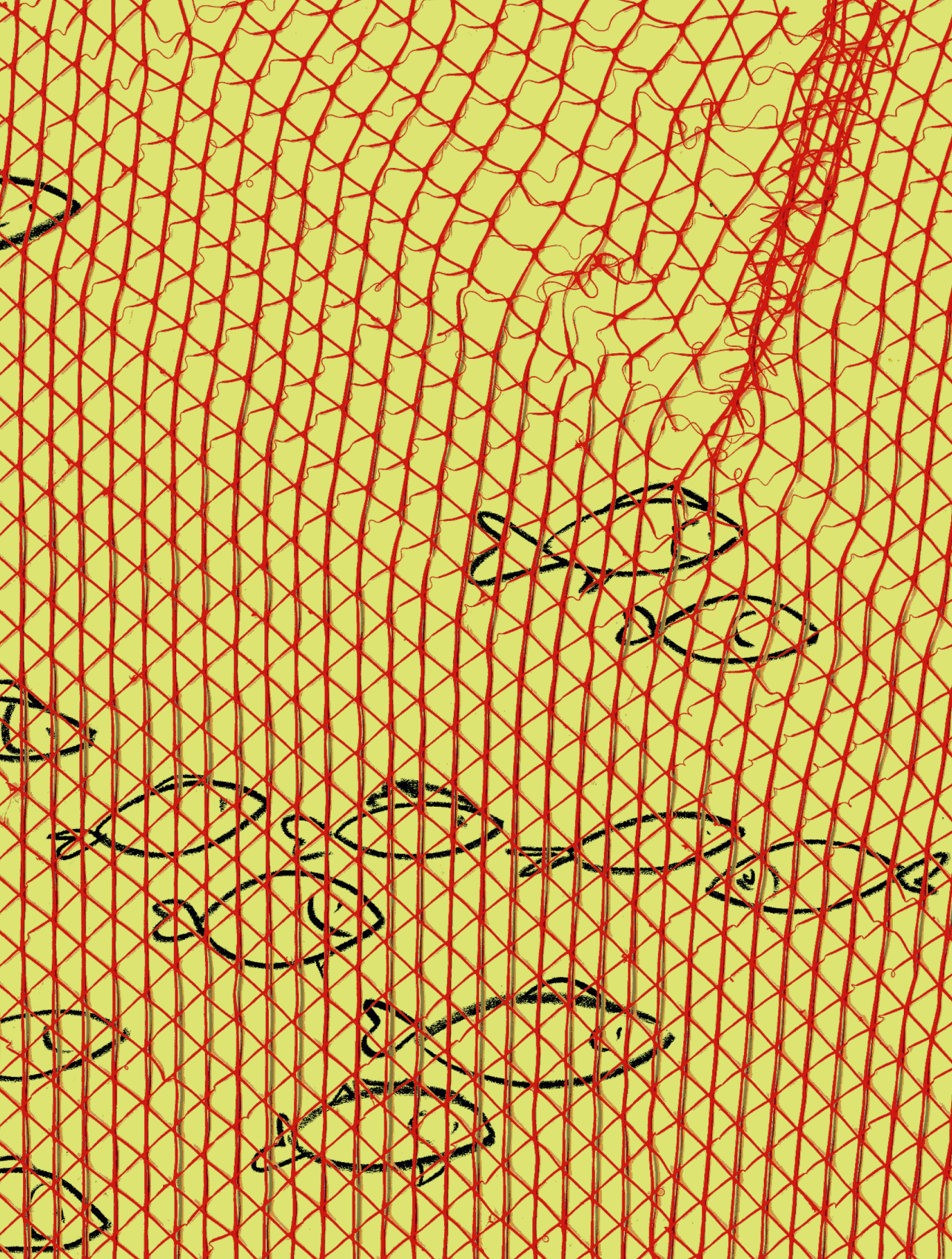
It costs even more if there are pictures in it. *Juliane Wenzl*: Again, I would like to

throw the context into the discussion, because that is the decisive aspect. *Ulrike*

Stoltz: And I would now like to – reluctantly! – look at the clock, because I think we

have to slowly come to an end, simply because otherwise we will run out of time.

I thought it was very good that the whole conversation developed in this direction of **translating** the different languages, because that was one of the points I had written down anyway, because we see images, in the sense as John Berger says: **“seeing comes before words”**. And then we start talking about these images, *John Berger: Ways of Seeing. London 1972* which is already a translation process. And when someone deals with a text and puts it back into images, that is again a translation process. Etel Adnan, as an artist who writes and makes images, has said that this is ultimately true for every perception, because when I talk about it, that is already the first translation. And I think that we need these translations in order to come to a detailed understanding at all. For this I found today already a small beginning and I thank you all very much for the discussion. And I am looking forward to having some more small discussions in these rooms and perhaps also to get into an exchange with those who have not yet said anything here in the large group. Thank you for speaking, for listening, for contributing.



Weiterdenken / Thinking ahead



Nanne Meyer
Aus den Augen in den Sinn.
Zeichnungen aus den Jahrbüchern.
Out of sight into mind.
Drawings from the yearbooks
1986–2021

aushalt disziplin zu sorgen







25



WILLEN

WISSEN

Schicksal

WISSEN

Mensch

BEWAUNTES GEBIET

STANDORT - VERBANDNES GEBIET



Eichwasser


ABGANG

1924

WELCHE
BEDINGUNGEN

Durchschnitt für Köln/Region

370 50 F 88

2859672 **STADTSPARKASSE KÖLN** 

Bankleitzahl


Zahlstelle beim Amt für öffentliche Ordnung, Nikolausplatz 23-25, 50629 Köln

5262951 Sparkasse Köln

Bußgeldverwaltung

3343025 Köln

130



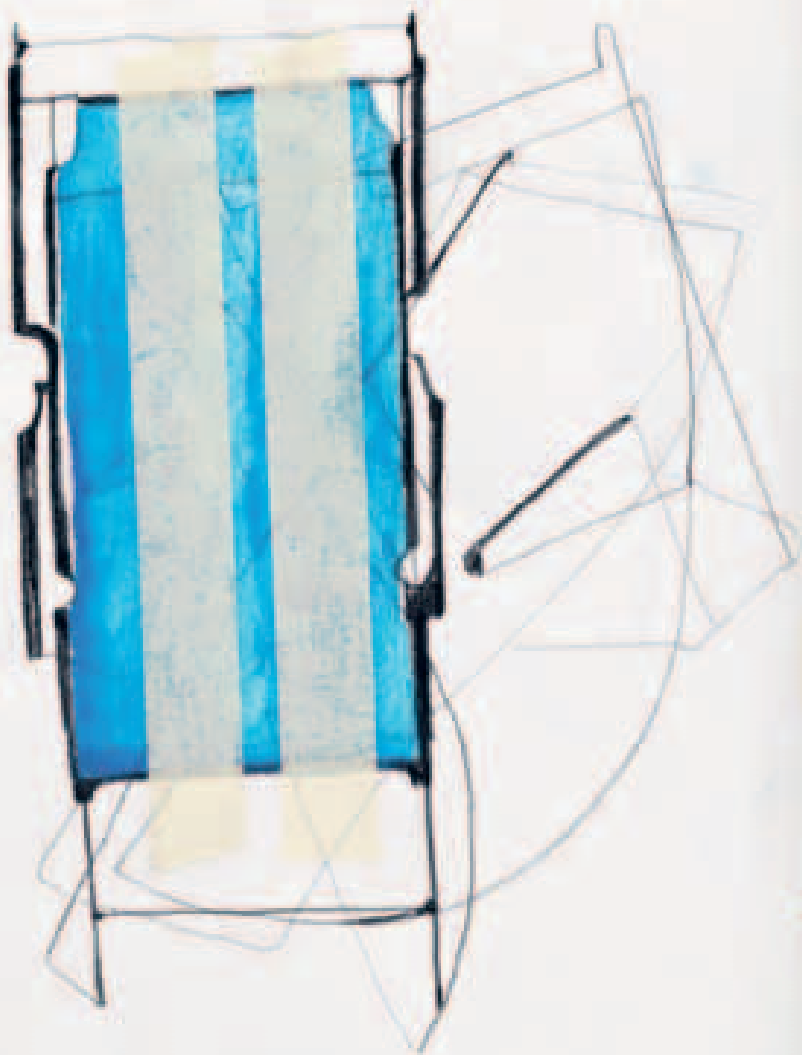
BRAUCHT ETWAS



UM
IN ERSCHEINUNG ZU TRETEN

DAMIT ES WAHGENOMMEN
WERDEN KANN

BEI EINEM ZUVIEL AN ENTWICKELUNGSMÖGLICHKEITEN
KANN ES ZU VERWIRREN KOMMEN



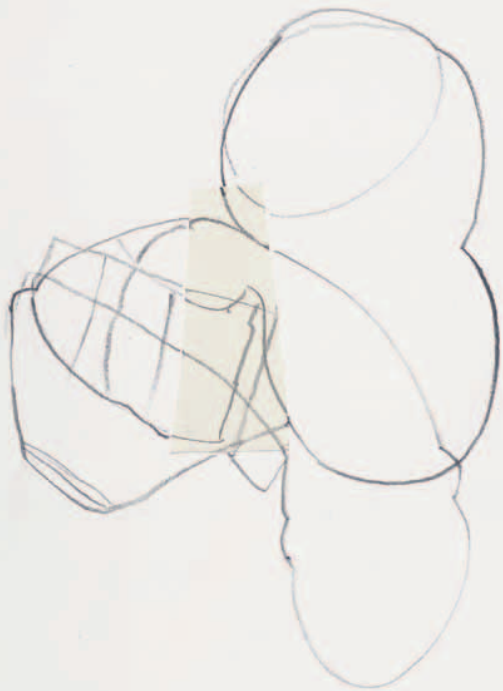
DIE BIS ZUR HANDLUNGSUNFÄHIGKEIT ZUR
KINDER





ETWAS TUN

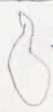
33



WEIL MAN ES NICHT KANN

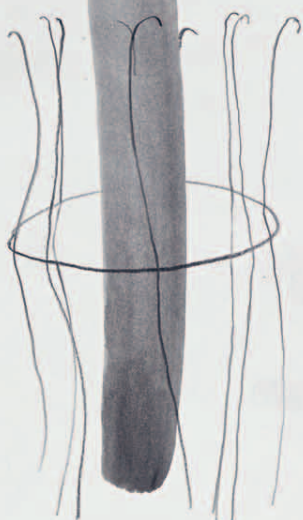


JEDER MENSCH IST ANDERS*
* ABER IM PRINZIP GLEICH

 = PRINZIP





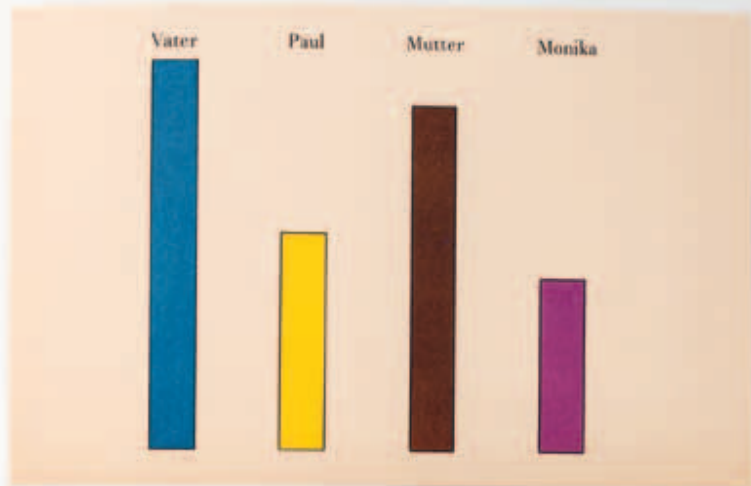


AUSGRENZUNG



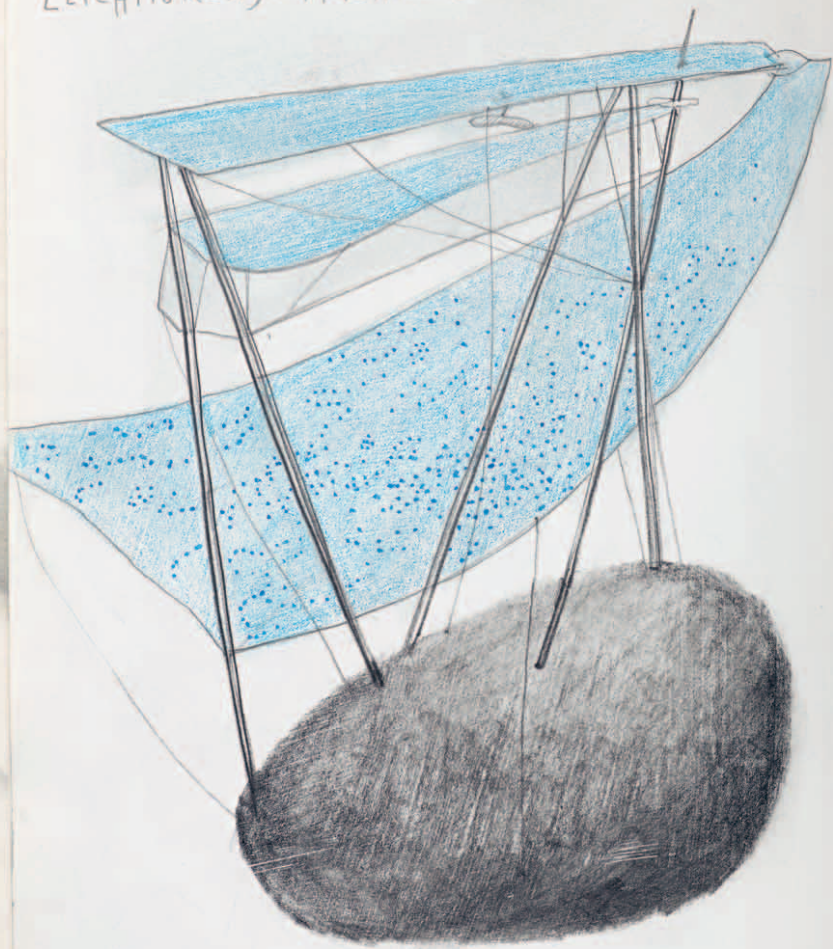
DEIN-RAI-TAK, TEGEM, HARE, KON, JIE, NOOI, GEBREU,

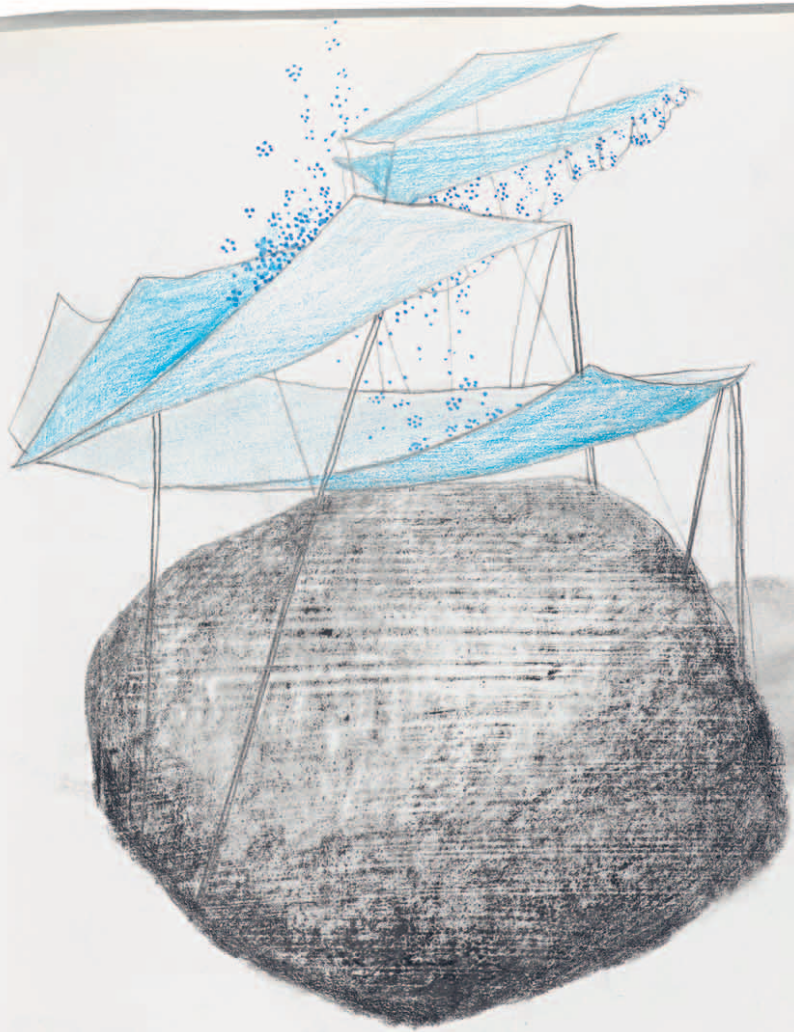
ALLES, SCHAEM, NORMAAL.



UND NUN DAS!

LEICHTIGKEITSVORRICHTUNGEN





WOW



Wünschen



Wissen

Warten

KLEINES UNIVERSUM



[HERD PLATTE]

199

GRÖßES UNIVERSUM



[SONNENFINSTERNIS]

Franziska Walther Sichtbar werden. Haltung zeigen. Warum Illustration marginalisiert wird und wie wir das ändern können

Die Illustratoren Organisation¹¹ berichtet von fehlender oder unzureichender Urhebernennung bei Kreativleistungen: »In den letzten Monaten häufen sich die Beschwerden von IO-Mitgliedern, deren urheberrechtliche Leistungen auf Online-Verkaufsplattformen, wie Amazon und Co., nicht oder nur unzureichend genannt werden.«¹² Auch in der analogen Verlagswelt wird die Urheberschaft von Bildschaffenden regelmäßig marginalisiert. So zeigt ein Blick ins Impressum des Buches stellenweise ein anderes Bild als der Buchumschlag.¹³ Und auch in der öffentlichen Rezeption wird Bildurheberschaft häufig als zweitrangig betrachtet.¹⁴

1 kurz: IO, der Berufsverband für Illustrator*innen in Deutschland

2 Franziska Walther: Sichtbar werden. <<https://illustratoren-organisation.de/2020/01/16/sichtbar-werden/>> Newsletter 16.1.20 [1.5.21]

3 Es existieren Beispiele, in denen Illustrierende, die auch die Buchidee, Konzeption und ganze oder partielle Texterstellung verantworten, auf dem Buchcover an zweiter Stelle genannt werden, auch wenn die an erster Stelle genannten Personen als Co-Autor*innen lediglich eine unterstützende Funktion haben. Als exemplarisches Beispiel soll hier das Buch »Die wunderbaren Reisen des Marco Polo« dienen, das von der Illustratorin Claudia Lieb konzipiert, geschrieben und bebildert wurde, auf dessen Cover allerdings ihre Co-Autorin Anke Dörrzapf an erster Stelle steht.

Im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek wird Claudia Lieb als Illustratorin geführt, als Verfasserin des Buches wird Anke Dörrzapf genannt. Katalogseite der DNB <<http://d-nb.info/1129275914>> [20.2.20]; Anke Dörrzapf, Claudia Lieb: Die wunderbaren Reisen des Marco Polo. Hildesheim 2009

4 Im Jahr 2014 zeigte die britische Illustratorin Sarah McIntyre öffentlichkeitswirksam auf, dass der renommierte britische Preis für Kinder- und Jugendbücher CILIP Carnegie Medal auf seiner Nominierungsliste nur die Textautor*innen nannte, obwohl die Mehrheit der nominierten Bücher Bilderbücher waren. Die Website <thebooksellers.com> berichtet: »Children's book illustrators have argued

Woher kommt diese Marginalisierung von Illustration in einer Welt, die von Bildern dominiert wird? Der vorliegende Text richtet sich an Illustrierende und geht dieser Frage aus der Perspektive der Praxis nach. Wissenschaftliche Forschungsperspektiven werden in dem Maß zu Rate gezogen, wie sie die Praxis tangieren. Ziel ist, Illustrierende zu befähigen, die eigenen Rechte auf Sichtbarkeit **15** besser zu vertreten und fächerübergreifend zu argumentieren.

Gehen wir also der Frage der Marginalisierung auf den Grund. Klären wir dazu zuerst, was Illustration überhaupt ist. In zahlreichen wissenschaftlichen Forschungsfeldern wird Illustration über eine enge Begriffsdeutung definiert als «[...] ein sekundäres, explizit von einem anderen Inhalt abhängiges Bild, das auch weggelassen werden könnte, ohne dass Inhalt verloren geht.» **16** Der Bildwissenschaftler Gottfried Boehm spricht deshalb von Illustration als «Verdopplung der Welt», die «den Text hinter dem Bild [...] allzu stark betont», dadurch vom Text dominiert wird und «die genuinen Möglichkeiten des Bildes» nicht ausschöpft. **17** Illustration ist in dieser Definition als Wiederholung des Textes lediglich ein dienendes Substitut. **18**

Weil Illustration Bezug zu einem Text nimmt, wird ihr oftmals die «künstlerische (und narrative) Eigenständigkeit» abgesprochen. **19** Die Literaturwissenschaftlerin Juliane Blank geht dabei so weit, dass sie bei Buchillustration «vom Text als einer Art «Malprogramm» für die visuelle Umsetzung» ausgeht, «das in der eigentlichen bildlichen Darstellung nicht mehr vorhanden ist» **10**. Dieser traditionelle Illustrationsbegriff, der «die Funktion des Bildes über das Abbild oder die Repräsentation definiert» **11**, unternimmt den Versuch, einen inhaltlich quantitativen Abgleich zwischen Text- und Bildinhalt durchzuführen. Das Verständnis von Illustrierenden als reine Wiederholungs-Werkzeuge oder als Personen, die handwerklich solides Malen nach Zahlen in einem textbasierten «Malprogramm» betreiben, reduziert die bildschaffende Person auf eine nur ausführende, logische Maschine ohne eigene Haltung oder eigene Gedanken. «Auch noch so präzise beschriebene Texte haben Leerstellen, die von den Illustratoren «gefüllt» werden. Eine reine, neutrale Wiederholung des [im Text] Gesagten im Bild ist praktisch nicht möglich.» **12** Mit der Transformation vom einzelnen Text zur Text-Bild-Komposition entsteht eine neue Qualität.

In den letzten Jahren fokussieren sich viele Forschungsfelder deshalb auf das, was hier neu geschaffen wird und führen

that award organisers, the media and sometimes even collaborating writers are failing to give them enough credit for their work. [...] Sarah McIntyre, who last year highlighted the fact that illustrators are not mentioned in the nominations for the CILIP Carnegie Medal, said writers often forget to credit the illustrator they have worked with.» Der Illustrator Axel Scheffler erläutert: «The press often doesn't pay tribute to the illustrators, when and if a book happens to get on the bestseller lists, for example. I think one should always mention both author and illustrator if it is a picture book. Text and images are of equal importance, yet in most cases only the author gets mentioned.» Charlotte Eyre: *Children's illustrators say: 'we're undervalued'*. 26.1.15 <<http://www.thebookseller.com/news/childrens-illustrators-say-were-undervalued>> [1.11.16]

5 Das Recht auf Namensnennung ist eines der zentralen Urheberpersönlichkeitsrechte des deutschen Urheberrechtsgesetzes und ist dort im § 13 UrhG verortet. Klare gesetzliche Regeln hören allerdings da auf, wo es um konkrete praktische Umsetzungen geht. Das Urheberrechtsgesetz legt zwar fest, dass der Name der Urheber*innen genannt werden muss, es legt allerdings nicht fest, wie und wo diese Namensnennung platziert werden soll. Vgl. Walther 2020, wie FN 2

6 Franziska Walther: *Über den Wirkungsanspruch von Illustratoren in literarischer Buchillustration. Eine diskurskritische und praxis-basierte Studie. Pro-motion*, S. 12, 17.9.19, <<https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.3988>> [20.2.20]

7 Gottfried Boehm: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*. In: Hubert Burda, Christa Maar (Hg.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004, S. 35–36

8 Vgl. ebd., S. 36

9 Dietrich Grünewald: *Comics*. Tübingen 2000, S. 18

10 Juliane Blank: *Literaturadaptionen im Comic*. Berlin 2015, S. 43

11 Dieter Mersch: *Ikonizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein*. In: Ludger Schwarte (Hg.): *Bild-Performanz*. München 2011, S. 92

12 Walther 2019, wie FN 6, S. 42

als mögliches Bewertungskriterium das Maß an neu entstehendem Wissen ein. Der Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler Horst Bredekamp beschreibt diese Schöpfung von Neuem am Beispiel der Zeichnung wie folgt: «Keine Zeichnung ist so unbedeutend genug, als dass sie nicht der Betrachtung wert wäre. Denn sie vollzieht jeweils neu das Wunder, in der Materialisierung ihrer selbst nicht etwa platonische Ideen zu realisieren, sondern in einem bildaktiven Wechselspiel mit den Mustern ihrer selbst die Trias von motorischer Formung, bildaktivem Geformtwerden und semantischer Schöpfung Ideen nicht zu illustrieren, sondern zu erzeugen.»¹³ Bredekamp versteht demnach die Illustration als dienend, als vorhandenes Wissen wiederholend. Dem gegenüber steht die Zeichnung, die Wissen erzeugt. Unabhängig davon, dass Illustrationen zu großen Teilen formal Zeichnungen sind, steht die Frage im Raum, wer die Grenze zwischen dem, was im Text schon verstanden ist, und dem, was ohne das Bild unbekannt bliebe, definiert? Wie will man das praktisch messen und bewerten? In Bredekamps Zitat wird auch klar, dass die negative Bewertung des Begriffs Illustration häufig ein terminologisches, also sprachliches Problem ist und benutzt wird, um zwischen gut und schlecht zu unterscheiden und Fachgebiete abzugrenzen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der traditionelle Illustrationsbegriff negativ konnotiert ist. «Tatsache ist, dass der Buchillustration durch die Jahrhunderte ein Makel angehaftet hat. Immer wieder sind Tendenzen zu ihrer pauschalen Abwertung wahrnehmbar.»¹⁴

Diese negative Konnotation von Illustration als reines Abbild kann als Erklärung dienen für die zu Beginn des Textes beschriebene Marginalisierung von Illustration und zeigt außerdem auf, wie stark wissenschaftliche Diskurse und deren historisch gewachsene terminologische Traditionen in die Praxis und die gesellschaftliche Bewertung hineinwirken. Doch Marginalisierung ist nur möglich, wenn sich das Gegenüber ausklammern lässt. Ich behaupte, dass die negative Konnotation von Illustration in der Wissenschaft auf das Selbstbild der Illustrierenden wirkt, die, weil sie diesen traditionellen Illustrationsbegriff verinnerlicht haben, sich nicht ausreichend dafür einsetzen, dass ihre Leistungen angemessen sichtbar werden. Das gilt es zu ändern.

Was für Lösungsansätze gibt es?

Zuallererst möchte ich ein folgenschweres Missverständnis zur Illustration aus der Welt räumen. Die Reduktion von Illustration auf das wiederholende Abbild suggeriert, dass diese ausschließlich

¹³ Barbara Lutz-Sterzenbach: *Die Verkörperung des Denkens im Spielraum der Zeichenfläche*. In: *Aviso. Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst in Bayern* 4/2014, München: Bayerisches Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst, S. 15

¹⁴ Horst Kunze: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland* [2]: Das 16. und 17. Jahrhundert. Leipzig 1993, S. 109

nach dem Text in der Medienproduktion entsteht. Eine Wiederholung kommt naturgemäß immer an zweiter Stelle. Beispiele aus der Praxis¹⁵ widerlegen allerdings diese Annahme: «[D]ie zeitlich primäre Rolle des [...] Textes gegenüber der Illustration im Herstellungsprozess [ist] keine grundsätzliche».¹⁶ Illustrationen können auch primär, d. h. vor dem Text, entstehen oder parallel in Austausch mit dem Text.¹⁷

Die rein zeitliche Betrachtung, was zuerst da war, ist dementsprechend obsolet. «Die Dominanz textlichen Erzählens gegenüber einer bildnerischen Narration scheint sich eher aus literaturhistorischen Traditionen denn aus begründeten Produktions- oder gar Rezeptionsprozessen zu ergeben.»¹⁸

Die Beispiele aus der Praxis belegen dabei, dass eine zeitliche Reihenfolge nicht über die formale Struktur oder Gestalt ablesbar ist.¹⁹ Man sieht dem Gesamtwerk nicht an, was zuerst da war: Text oder Illustration. Dieser Fakt ist besonders bemerkenswert, dient doch häufig die formale Gestaltung als Unterscheidungskriterium zwischen der angeblich dienenden Illustration (Fließtext und Bildserie) und eigenständigen, bilddominierten Formen wie der Bildgeschichte und dem Comic (Panels, Sprechblasen oder im Bild integrierte Texte).

Des Weiteren übernehmen Illustrierende weit mehr Aufgaben als das Erstellen von Bildern.²⁰ Sie konzipieren, gestalten, inszenieren und entwickeln in der heutigen Praxis neue Formen von textbild-basierter Narration.²¹ «Die traditionelle ‹Illustration› deckt längst nicht mehr die Vielfalt neuer Text-Bild-Verbindungen ab.»²²

Umso wichtiger sind wissenschaftliche Perspektiven, die das anerkennen und den Begriff der Illustration komplexer betrachten. Rosamunde Neugebauer zeigt ein Spektrum von Illustrationen auf, das nicht ausschließlich ein reines Abbilden beschreibt, sondern auch Möglichkeiten der inhaltlichen Einflussnahme durch die Illustrierenden eröffnet. Sie argumentiert: «Die Reaktionsmöglichkeiten des textinterpretierenden Illustrators und der Illustratorin sind in der Praxis vielfältiger als es die ursprüngliche, enge Begriffsbedeutung (illustriere: erhellen, verdeutlichen, veranschaulichen) suggeriert: Sie reicht von biederem Nachstricheln des bereits Gesagten ohne ausgeprägten, individuellen Gestaltungswillen oder stilistisch nachahmender Anpassung an den Textstil über sinnetreues, kommentarloses Nacherzählen im eigenem Stil bis zu verblüffenden Neuarrangements der stofflichen Vorgabe und kritischer Konterkarierung auf gestalterischer und bildrhetorischer Ebene (z. B. mittels Antithese, Verfremdungseffekt oder Remetaphorisierung) sowie zusätzlicher Anbindung des Bildes (neben der Text-

15 Vgl. Walther 2019, wie FN 6, S. 228ff.

16 Ebd., S. 102

17 Vergleiche meine Ansätze zu möglichen Herstellungsprozessen von Buchillustration. Ebd., S. 228ff.

18 Jens Thiele: *Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption*. Bremen 2003, S. 46

19 Häufig wird die dienende Rolle der Illustration ausschließlich von der formalen Form abgeleitet. Bei einem klassisch illustrierten Buch mit Fließtext und eingewobenen Bildern wird automatisch geschlussfolgert, dass die Bilder dem Text folgend produziert wurden. «Signifikant ist hier, dass sich die Werke mit Illustrationen, die zeitlich primär oder parallel entstanden sind, formal-strukturell nicht von den Werken unterscheiden, für die die Illustrationen sekundär, also dem Text zeitlich folgend, produziert wurden.» Vgl. Walther 2019, wie FN 6, S. 102

20 Vgl. ebd., S. 50

21 Vergleiche meine Ansätze zu Handlungsfeldern von Illustrierenden. Ebd., S. 228ff.

22 Axel von Criegern: *Vom Text zum Bild*. Weinheim 1996, S. 30, Herv. i. Orig.

bindung) an aktuelle Ereignisse oder andere Bilder (z. B. in Form der Persiflage).»²³ Das ist eine für die Praxis fruchtbarere Definition von Illustration, zeigt sie doch verschiedene Handlungsoptionen auf, anhand derer man die eigene Rolle und Haltung im Herstellungsprozess überprüfen kann. Sie ist allerdings nicht wertfrei und unterscheidet immer noch in gute und weniger gute Reaktionsmöglichkeiten.

Eine neue Sichtweise auf Illustration

Mit einer wertfreien Perspektive auf die Illustration und den darin liegenden Handlungsoptionen für Illustrierende möchte ich bildschaffende Kreative unterstützen, ihre eigenen Produktionsprozesse zu reflektieren und die geistige Leistung in diesen klar zu benennen. Die eigene Haltung zu kennen befähigt auch, sich für die Sichtbarkeit der eigenen kreativen und intellektuellen Leistung fächerübergreifend stark zu machen.

Das von mir vorgeschlagene Modell diskutiert weder die Wirkung des Bildes noch die formale Erscheinung, die künstlerische Qualität, die inhaltliche Angemessenheit oder die «handwerklich gute» Umsetzung. Es erfragt lediglich, mit welcher Haltung Illustrierende im Herstellungsprozess agieren. Dabei steht außer Frage, dass das Endergebnis Illustration in allen drei vorgeschlagenen Handlungsoptionen eine urheberrechtliche und eigenständige geistige Leistung darstellt.

Abbilden: Illustrierende, die mit der Zielsetzung des Abbildens Bilder schaffen, nutzen die Illustration, um dem Text zu folgen und dessen Aussage zu unterstützen. Die Illustration tritt hier zurück, gewährleistet Angemessenheit gegenüber dem Text und dokumentiert diesen. Für die illustrierende Person kann als weiterer Arbeitsschritt eine Recherche notwendig sein, um «Requisiten» im Bild dem Text folgend korrekt darzustellen. Bildschaffende sehen sich hier in der Rolle der Bühnenbildner*in oder auch der Filmausstatter*in und kreieren die räumliche und szenische Ausstattung, die Atmosphäre und die visuelle Darstellung der Figuren. Ziel ist ein respektvoller Umgang mit dem Text. Dieser wird über die Illustration so weit möglich textgetreu visuell übersetzt.²⁴ «Ziel der abbildenden Illustration ist also der Gleichklang, die Unterstützung oder auch die Verstärkung der textlichen Narration.»²⁵

Ergänzen: Illustrierende, die eine ergänzende Haltung zum Text einnehmen, erweitern die im Text erzählte Geschichte um eigene Perspektiven, indem sie über eine zweite inhaltliche Ebene Aspekte sichtbar machen, die im Text so nicht vorliegen. Auch das Fokussieren und somit Präsentmachen von nicht im Fokus liegen-

²³ Rosamunde Neugebauer (Hg.): *Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert*. Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. Wiesbaden 1996, S. 9

²⁴ Vgl. Walther 2019, wie FN 6, S. 236

²⁵ Ebd.

den Textaspekten kann als Ergänzung verstanden werden. Illustrierende beschreiben das als Sichtbarmachung der Metaebene bzw. des Subtextes und verweisen damit auf die impliziten Anteile der textlichen Narration, die durch die Illustrierenden sichtbar gemacht werden können. Die ergänzende Illustration geht einen Dialog mit dem Text ein, indem sie zum Beispiel die kulturgeschichtliche Verortung des Textes mit dem aktuellen Zeitgeschehen verknüpft und so die Aktualität der Fragestellung eines historischen Stoffes aufzeigt. Auch die Integration persönlicher Themen und externer, im Text nicht explizit erwähnter Referenzen durch die Illustrierenden ist möglich. Die ergänzende Illustration verändert die inhaltliche Rezeption des illustrierten Gesamtwerkes im Vergleich zum nicht illustrierten Text signifikant. Eine anders gestellte zentrale Frage innerhalb der Narration, die Veränderung von Handlungsmotiven von Figuren oder auch das Hinzufügen von Handlungssträngen sind mögliche Mittel, die Illustrierende nutzen.¹²⁶ «In der ergänzenden Illustration geht es also nicht um Gleichklang, sondern um die Erzeugung von Diskrepanz. In den Experteninterviews beschreiben die Illustrierenden ihre Tätigkeit auch als «Interpretation der Textvorlage» oder auch mit der Metapher der «Inszenierung (eines Bühnenstückes)».¹²⁷

Aneignend: Illustrierende, die mit einer aneignenden Haltung agieren, nehmen eine ähnliche Haltung wie bei der ergänzenden Illustration ein, nur wird die ergänzende Funktion der Illustration hier soweit ausgereizt, dass eine eigenständige Narration entsteht. Der dabei entstehende Bruch zwischen Text und Illustration wird akzeptiert, wenn nicht sogar vorsätzlich angestrebt. Der Text dient bei einer Aneignung als Referenz, die zur Entwicklung einer eigenständigen Narration dient.¹²⁸ «Ziel ist, eine eigene, autonome Geschichte zu erzählen.»¹²⁹ Aneignungen münden oft in ein Gesamtwerk, für dessen ganzheitliche und komplette Umsetzung die Illustrierenden die Verantwortung übernehmen. Dabei erledigen sie zum Beispiel auch Aufgaben der Buchgestaltung und/oder der inhaltlichen Konzeption bzw. delegieren diese weisungsbefugt – und übernehmen in diesem Sinne die kreative Leitung des Projektes.¹³⁰

Die hier vorgestellten Handlungsoptionen für Illustrierende bieten allen Akteuren der Praxis ein Modell an, das erlaubt, reflektiert, wertfrei und differenziert über zeitgenössische Illustration zu sprechen. Illustratorinnen und Illustratoren werden angeregt und befähigt, «die eigene Rolle im Gesamtwerk selbstbestimmt zu reflektieren, zu formen und bewusst zu entscheiden.»¹³¹ Vor der eigentlichen Werkproduktion steht nun die Frage zur eigenen

²⁶ Vgl. ebd., S. 236f.

²⁷ Ebd., S. 237

²⁸ Vgl. ebd., S. 237f.

²⁹ Ebd., S. 238

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Ebd., S. 240

Haltung, die den Entstehungsprozess der Illustration elementar bestimmt – ob intuitiv oder jetzt bewusst.

Folgende Fragen sind hilfreich für die Positionierung im vorgestellten Modell: Werden die Illustrationen vor, parallel oder nach dem Text entstehen? | Welche Haltung habe ich zum Text? | Wie und warum möchte ich den vorliegenden Text bearbeiten? | Möchte ich unterstützen und wenn ja, wie und warum? | Habe ich etwas zu ergänzen und wenn ja, wie und warum? | Möchte ich selbst eine Geschichte erzählen? Und wenn ja, wie und warum? | Welche Aufgaben innerhalb des Herstellungsprozesses kann und möchte ich übernehmen und zu welchem Zweck? | Wer hat die kreative Leitung für das vorliegende Projekt inne? Und was bedeutet das für den Gestaltungsprozess und das Gesamtergebnis?¹³²

Das dreiteilige Modell der Handlungsoptionen inklusive des Fragenkatalogs steigert die Aufmerksamkeit für die eigene kreative Leistung und schafft damit eine Grundvoraussetzung, um eine angemessene Sichtbarkeit für die eigene Urheberschaft zu beanspruchen und durchzusetzen – damit Illustration nicht per se marginalisiert wird.

Beispiele für Bücher, bei denen Bild und Text parallel entstanden:

• Dorothea Huber (Bild), Kai Splittgerber (Text): Brehms Tierland.

Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main 2011

In *Brehms Tierland* entwickelten die Illustratorin Doro Huber und der Textautor Kai Splittgerber Bild und Text parallel. Die Bildautorin erläutert: «Mal hat sich Kai Tiere [und] Geschichten ausgedacht, welche ich dann im Anschluss illustriert habe, mal habe ich zuerst Tiere entworfen und Kai hat etwas über diese geschrieben. Die meisten Ideen haben wir allerdings gemeinsam entwickelt, d. h. wir haben parallel gezeichnet und geschrieben. Das war in der Regel am produktivsten.»³³ Bilder zu *Brehms Tierland* siehe:

<https://www.buechergilde.de/detailansicht/items/brehms-tierland-vorzugsausgabe_164388.html> [1.5.21]

• Orlando Hoetzel (Bild), Verena Stegemann (Text): Leandra-Lou. runway – catwalk – Holzweg. Kunstanstifter, Mannheim 2013

• Lucia Jay von Seldeneck (Text), Florian Weiß (Bild): Ich werde über diese Merkwürdigkeit noch etwas drucken lassen. Kunstanstifter, Mannheim 2017

• Lucia Jay von Seldeneck (Text), Florian Weiß (Bild): Logbuch – Schiffe, die Legenden wurden. Kunstanstifter, Mannheim 2020

Beispiele für Bücher, bei denen die Bilder als Erstes vorlagen und der Text im Herstellungsprozess nach den Bildern entstand:

• Gustave Doré (Bilder), Walter Moers (Text): Wilde Reise durch die Nacht. Eichborn, Frankfurt am Main 2001

• Hannes Binder (Bild), Giuseppe Zironi (Text): Antonio Ligabue. Von der Qual eines Künstlerlebens. Jacoby & Stuart, Berlin 2011 [Originalausgabe: Ligabue. Il mio nome non ha importanza. ZOOlibri, Reggio Emilia 2011]

• Stéphane Poulin (Bild), Carl Nourac (Text): Im Land der verlorenen Erinnerungen. Jacoby & Stuart, Berlin 2011 [Originalausgabe: Au pays de la mémoire blanche. Éditions Sarbacane, Paris 2011]

«Normalerweise illustrieren die Bilder den Text, doch bei dieser außergewöhnlichen Graphic Novel ist es umgekehrt. Carl Norac hat eine Geschichte erfunden zu den Bildern, mit denen Stéphane Poulin seine phantastische Vision eingefangen hat.»³⁴ Bilder zu *Im Land der verlorenen Erinnerung* siehe: <<https://www.jacobystuart.de/buecher-von-jacoby-stuart/comic-graphic-novel/im-land-der-verlorenen-erinnerung/>> [1.5.21]

• Florian Weiß (Bild), Lasse Hölck (Text): Ringel Seepferdchen. Kunstanstifter, Mannheim 2011

• Simone Rea (Bild), Daniel Fehr (Text): Oggi. orecchio acerbo editore, Rom 2021

³³ Ebd., S. 156

³⁴ Sieglinde Geisel: *Neue Zürcher Zeitung*. <<http://www.jacobystuart.de/buecher-von-jacoby-stuart/comic-graphic-novel/im-land-der-verlorenen-erinnerung/>> [21.11.16]



Franziska Walther
Be visible.
Show attitude.
Why illustration
is marginalized and how
we can change that

The Illustratoren Organisation ¹¹ reports on missing or insufficient copyright attribution for creative services: “In recent months, complaints have been mounting from IO members whose copyright services are not or only insufficiently mentioned on online sales platforms, such as Amazon and Co.”¹² Even in the analog publishing world, the authorship of image creators is regularly marginalized. A look at the imprint of the book, for example, sometimes shows a different picture than the book cover.¹³ And even in public reception, image authorship is often considered secondary.¹⁴

1 the professional association for illustrators in Germany

2 Franziska Walther: Sichtbar werden. <<https://illustratoren-organisation.de/2020/01/16/sichtbar-werden/>> Newsletter 16.1.20 [1.5.21]

3 Examples exist in which illustrators who are also responsible for the book idea, conception, and full or partial copywriting are named second on the book cover, even though those named first have only a supporting role as co-authors. An example of this is the book “Die wunderbaren Reisen des Marco Polo”, which was conceived, written, and illustrated by the illustrator Claudia Lieb, but on whose cover her co-author Anke Dörrzapf is listed first. In the catalog of the German National Library, Claudia Lieb is listed as the illustrator, and Anke Dörrzapf is listed as the author of the book. <<http://dnb.info/1129275914>> [20.2.20]; Anke Dörrzapf, Claudia Lieb: Die wunderbaren Reisen des Marco Polo. Hildesheim 2009

4 In 2014, the British illustrator Sarah McIntyre pointed out publicly that the prestigious British award for children’s and young people’s books CILIP Carnegie Medal only named text authors on its list of nominations, although the majority of the nominated books were picture books. The website <thebooksellers.com> reports: “Children’s book illustrators have argued that award organizers, the media and sometimes even collaborating writers are failing to give them enough credit for their work. [...] Sarah McIntyre, who last year highlighted

Where does this marginalization of illustration come from in a world dominated by images? This text addresses illustrators and explores this question from the perspective of practice. Scientific research perspectives are consulted to the extent that they affect practice. The aim is to enable illustrators to better claim their own rights to visibility¹⁵ and to argue across disciplines.

So let's get to the bottom of the question of marginalization. Let us first clarify what illustration is in the first place. In numerous fields of scholarly research, illustration is defined via a narrow interpretation of the term as "[...] a secondary image, explicitly dependent on another content, which could also be omitted without content being lost."¹⁶ The art historian Gottfried Boehm therefore speaks of illustration as a "doubling of the world" that "overemphasizes the text behind the image [...]", is thereby dominated by the text, and does not exhaust "the genuine possibilities of the image."¹⁷ In this definition, illustration as a repetition of the text is merely a serving substitute¹⁸.

Because illustration refers to a text, it is often denied artistic (and narrative) autonomy.¹⁹ Literary scholar Juliane Blank goes so far as to say that in the case of book illustration she "assumes the text to be a kind of 'painting program' for the visual realization", "which is no longer present in the actual pictorial representation"²⁰. This traditional notion of illustration, which "defines the function of the image through the image or representation"²¹, undertakes an attempt to make a quantitative comparison between textual and pictorial content. The understanding of illustrators as mere tools of repetition or as persons who perform solidly crafted painting by numbers in a text-based "painting program" reduces the image-creating person to a merely executive, logical machine without an attitude or thoughts of their own. "Even texts, no matter how precisely described, have blanks that are 'filled' by the illustrators. A pure, neutral repetition of what is said [in the text] in the picture is practically impossible."²² With the transformation from single text to text-image composition, a new quality emerges.

In recent years, many fields of research have therefore focused on what is being newly created and introduced the measure of newly emerging knowledge as a possible evaluation criterion. The art historian Horst Bredekamp describes this creation of the new using the example of drawing as follows:

the fact that illustrators are not mentioned in the nominations for the CILIP Carnegie Medal, said writers often forget to credit the illustrators they have worked with." Illustrator Axel Scheffler explains: "The press often doesn't pay tribute to the illustrators, when and if a book happens to get on the bestseller lists, for example. I think one should always mention both author and illustrator if it is a picture book. Text and images are of equal importance, yet in most cases only the author gets mentioned." Charlotte Eyre: Children's illustrators say: 'We're undervalued'. 26.1.15 <<http://www.the-bookseller.com/news/childrens-illustrators-say-were-undervalued>> [1.5.2021]

⁵ The right to be named is one of the central moral rights of the German Copyright Act and is located there in § 13 UrhG. However, clear legal rules stop where concrete practical implementations are concerned. Although the Copyright Act stipulates that the name of the author must be mentioned, it does not specify how and where this naming should be placed. Cf. Walther 2020, as FN 2

⁶ Franziska Walther: *Über den Wirkungsanspruch von Illustratoren in literarischer Buchillustration. Eine diskurskritische und praxis-basierte Studie.* PhD dissertation, p. 12, 17.9.19 <<https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.3988>> [20.2.20]

⁷ Gottfried Boehm: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder.* In: Hubert Burda, Christa Maar (eds.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder.* Köln 2004, pp. 35–36

⁸ Cf. *ibid.*, p. 36

⁹ Cf. Dietrich Grünewald: *Comics.* Tübingen 2000, p. 18

¹⁰ Juliane Blank: *Literaturadaptionen im Comic.* Berlin 2015, p. 43

¹¹ Dieter Mersch: *Ikonizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein.* In: Ludger Schwarte (ed.): *Bild-Performanz.* München 2011, p. 92

¹² Walther 2019, as FN 6, p. 42

“No drawing is so insignificant as not to be worthy of study. For each new drawing brings about the wonder of its own materialisation. Not in the sense of realising a Platonic ideal, but of activating the picture through the interplay of how it patterns itself and the triad of motor-skill formation, animated pictorial shaping and creative semantic conception. Not through illustrating, but generating.”¹³ Bredekamp thus understands illustration as serving, as repeating existing knowledge. Opposite to this is the drawing, which generates knowledge. Regardless of the fact that illustrations are formally to a large extent drawings, the question arises as to who defines the boundary between what is already understood in the text and what would remain unknown without the image? How does one want to measure and evaluate this practically? In Bredekamp’s quotation it also becomes clear that the negative evaluation of the term illustration is often a terminological, i. e. linguistic problem and is used to distinguish between good and bad and to demarcate research areas.

To sum up, the traditional concept of illustration has negative connotations. “The fact is that book illustration has had a stigma attached to it through the centuries. Time and again, tendencies toward its blanket devaluation are perceptible.”¹⁴

This negative connotation of illustration as a mere image can serve as an explanation for the marginalization of illustration described at the beginning of the text, and it also shows how strongly scholarly discourses and their historically evolved terminological traditions influence practice and social evaluation. But marginalization is only possible if the counterpart allows to be excluded. I argue that the negative connotation of illustration in science affects the self-image of illustrators who, because they have internalized this traditional notion of illustration, are not sufficiently committed to ensuring that their creative achievements and copyrights are adequately visible. This needs to be changed.

What are the possible solutions?

First of all, I would like to clear up a serious misunderstanding about illustration. Reducing illustration to the repetitive image suggests that it is created exclusively after the text in media production. By its very nature, repetition always comes second. However, examples from practice¹⁵ refute this assumption: “[T]he temporally primary role of [...] text over illustration in the production process [is] not a fundamental one”.¹⁶ Illustrations can also be created primarily, i. e. before the text, or parallel in exchange with the text.¹⁷

¹³ Barbara Lutz-Sterzenbach: *Die Verkörperung des Denkens im Spielraum der Zeichenfläche*. In: *Aviso. Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst in Bayern* 4/2014, München: Bayerisches Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst, p. 15 (as cited in Franziska Walther: *Shifting Authorship: The Illustrator's Role in Contemporary Book Illustration: Decision-Making with Depictive, Augmenting, and Appropriational Strategies: Illustration: Concept of Diffusion vs. Innovation*. In: Alan Male (ed.): *A Companion to Illustration*. Hoboken 2019, pp. 305 – 329).

¹⁴ Horst Kunze: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland* [2]: *Das 16. und 17. Jahrhundert*. Leipzig 1993, p. 109

¹⁵ Cf. Walther 2019, as FN 6, pp. 228 ff.

¹⁶ *Ibid.*, p. 102

¹⁷ Compare my approaches to possible production processes of book illustration. *Ibid.*, pp. 228 ff.

The purely temporal consideration of what came first is accordingly obsolete. “The dominance of textual narration over pictorial narration seems to result more from literary-historical traditions than from well-founded processes of production or even reception.”¹⁸

These examples from practice prove that a chronological order cannot be read off from the formal structure or design.¹⁹ One cannot tell from the overall work which came first: text or illustration. This fact is particularly noteworthy, since formal design often serves as a distinguishing criterion between the supposedly serving illustration (continuous text and image series) and independent, image-dominated forms such as the pictorial story and the comic (panels, speech bubbles, or texts integrated into the image).

Furthermore, illustrators take on far more tasks than creating images.²⁰ They conceptualize, design, stage, and develop new forms of text-image-based narration to contemporary practice.²¹ “Traditional ‘illustration’ has long since ceased to cover the variety of new text-image connections.”²²

All the more important are scholarly perspectives that acknowledge this and take a more complex view of the concept of illustration. Rosamunde Neugebauer shows a spectrum of illustration that does not exclusively describe a pure depiction, but also opens up possibilities for the illustrator to influence the content. She argues: “The reaction possibilities of the text-interpreting illustrator are in practice more diverse than the original, narrow meaning of the term (illustrare: to illuminate, clarify, depict) suggests: It ranges from a bland repetition of what has already been said without a pronounced, individual creative will or stylistically imitative adaptation to the style of the text, to a faithful retelling without commentary in one’s own style, to astonishing new arrangements of the material given and critical counter-arrangements on the level of design and pictorial rhetoric (e. g., by means of antithesis, alienation effect, or re-metaphorization) as well as additional linking of the image (besides textual linking) to current events or other images (e. g., in the form of persiflage).”²³ This is a more fruitful definition of illustration for practice, as it points to various courses of action that can be used to examine one’s own role and attitude in the production process. However, it is not unbiased and still distinguishes between good and not so good ways of reacting.

A new perspective on illustration

With an unbiased perspective on illustration and the options for action for illustrators that lie therein, I would like to support

¹⁸ Jens Thiele: *Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption*. Bremen 2003, p. 46

¹⁹ Often the serving role of illustration is derived exclusively from formal form. In the case of a classically illustrated book with continuous text and interwoven images, it is automatically concluded that the images were produced to follow the text. “What is significant here is that works with illustrations that were produced primarily or in parallel in time do not differ formally-structurally from works for which the illustrations were produced secondarily, that is, following the text in time.” Cf. Walther 2019, as FN 6, p. 102

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 50

²¹ Compare my approaches to fields of action of illustrators. *Ibid.*, pp. 228 ff.

²² Axel von Criegern: *Vom Text zum Bild*. Weinheim 1996, p. 30, emphasis in original

²³ Rosamunde Neugebauer (ed.): *Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert*. Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. Wiesbaden 1996, p. 9

image creators to reflect on their own production processes and to clearly name their intellectual achievement. Knowing one's own stance also empowers one to advocate for the visibility of one's creative and intellectual achievement across disciplines.

The model I propose does not discuss the effect of the image, its formal appearance, artistic quality, appropriateness of content, or "good craftsmanship". It merely asks with which attitude illustrators act in the production process. There is no question that the final result of illustration in all three proposed options represents a copyright and independent intellectual achievement.

Depicting: Illustrators who create images with the objective of depicting use illustration to follow the text and support its message. Illustration takes a back seat here, ensuring appropriateness to the text and documenting it. For the illustrating person, research may be necessary as a further work step in order to correctly depict "props" in the image following the text. Here, image creators see themselves in the role of the set designer or even the film designer and create the spatial and scenic décor, the atmosphere and the visual representation of the characters. The goal is a respectful treatment of the text. This is translated visually via the illustration as far as possible true to the text.¹²⁴ "The goal of illustrative illustration is thus to harmonize with, support, or even reinforce the textual narration."¹²⁵

Augmenting: Illustrators who take an augmentary stance to the text expand the story told with their own perspectives by making aspects visible via a second level of content that are not present in the text. Focusing and thus presenting aspects of the text that are not in focus can also be understood as an augmentation. Illustrators describe this as making the meta level or the subtext visible and thus refer to the implicit parts of the textual narration that can be made visible by the illustrators. The augmenting illustration enters into a dialogue with the text, for example, by linking the cultural-historical location of the text with current events, thus demonstrating the topicality of the issue of a historical material. It is also possible for illustrators to integrate personal themes and external references not explicitly mentioned in the text. The augmenting illustration significantly changes the reception of the illustrated work's content as a whole in comparison to the non-illustrated text. A differently posed central question within the narration, the alteration of plot motifs of characters, or even the addition of storylines are possible means used by illustrators.¹²⁶ "Augmenting illustration is thus not about consonance, but about the creation of discrepancy. In the expert interviews, illustrators

194 ²⁴ Cf. Walther 2019, as
FN 6, p. 236
²⁵ Ibid.
²⁶ Cf. *ibid.*, pp. 236–237

also describe their activity as ‘interpreting the textual template’ or also with the metaphor of ‘staging (a stage play)’.¹²⁷

Appropriating: Illustrators who act with an appropriating attitude adopt a similar stance to that of augmenting illustration, only here the augmenting function of illustration is exhausted to such an extent that an independent narrative emerges. The resulting break between text and illustration is accepted, if not intentionally aimed at. In an appropriation, the text serves as a reference that is used to develop an independent narration.¹²⁸ “The aim is to tell an idiosyncratic, autonomous story.”¹²⁹ Appropriations often result in a complete oeuvre, for whose holistic and complete realization the illustrators take responsibility. In doing so, they also handle tasks of book design and/or content creation, for example, or delegate these with authority to issue instructions – and in this sense take over the creative direction of the project.¹³⁰

The options for action for illustrators presented here offer all those involved in the practice a model that allows them to talk about contemporary illustration in a reflected, unbiased and differentiated way. Illustrators are encouraged and enabled to “self-determinedly reflect on, shape, and consciously decide their own role in the overall work.”¹³¹ Before the actual production of the work, there is now the question of one’s own attitude, which elementally determines the process of creating the illustration – whether intuitively or now consciously.

The following questions help creatives to apply the presented model: Will the illustrations be created before, parallel or after the text? | What is my attitude towards the text? | How and why do I want to work on the text at hand? | Do I want to support and if so, how and why? | Do I have something to add and if so, how and why? | Do I want to tell a story myself? And if so, how and why? | What tasks within the production process can and do I want to take on and for what purpose? | Who is the creative director for the project at hand? And what does this mean for the design process and the overall result?¹³²

The three-part model of options for action, including the catalog of questions, raises awareness of one’s own creative output and thus creates a basic prerequisite for claiming and asserting appropriate visibility for one’s authorship – so that illustration is not marginalized per se.

²⁷ *Ibid.*, p. 237

²⁸ *Cf. ibid.*, pp. 237–238

²⁹ *Ibid.*, p. 238

³⁰ *Cf. ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 240

³² *Cf. ibid.*

Examples of books where image and text were created in parallel:

- Dorothea Huber (pictures), Kai Splittgerber (text): *Brehms Tierland*. Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main 2011
In *Brehms Tierland*, illustrator Doro Huber and text author Kai Splittgerber developed images and text in parallel. The image author explains: “Sometimes Kai came up with animals [and] stories, which I then illustrated, sometimes I first designed animals and Kai wrote something about them. Most of the ideas, though, we developed together, meaning we drew and wrote in parallel. That was usually the most productive.”¹³³ For more information and pictures of the book see: <https://www.buechergilde.de/detailansicht/items/brehms-tierland-vorzugsausgabe_164388.html> [1.5.21]
- Orlando Hoetzel (pictures), Verena Stegemann (text): *Leandra-Lou. runway – catwalk – Holzweg*. Kunstanstifter, Mannheim 2013
- Lucia Jay von Seldeneck (text), Florian Weiß (pictures): *Ich werde über diese Merkwürdigkeit noch etwas drucken lassen*. Kunstanstifter, Mannheim 2017
- Lucia Jay von Seldeneck (text), Florian Weiß (pictures): *Logbuch – Schiffe, die Legenden wurden*. Kunstanstifter, Mannheim 2020

Examples of books where the images came first and the text was created in the production process after the images:

- Gustave Doré (pictures), Walter Moers (text): *Wilde Reise durch die Nacht*. Eichborn, Frankfurt am Main 2001
- Hannes Binder (pictures), Giuseppe Zironi (text): *Antonio Ligabue. Von der Qual eines Künstlerlebens*. Jacoby&Stuart, Berlin 2011 [Original edition: *Ligabue. Il mio nome non ha importanza*. ZOOlibri, Reggio Emilia 2011]
- Stéphane Poulin (pictures), Carl Nourac (text): *Im Land der verlorenen Erinnerungen*. Jacoby & Stuart, Berlin 2011 [Original edition: *Au pays de la mémoire blanche*. Éditions Sarbacane, Paris 2011]
“Usually the pictures illustrate the text, but in this extraordinary graphic novel it is the other way around. Carl Norac has invented a story to go with the images Stéphane Poulin has used to capture his fantastic vision.”¹³⁴ For more information and pictures of the book see: <<https://www.jacobystuart.de/buecher-von-jacoby-stuart/comic-graphic-novel/im-land-der-verlorenen-erinnerung/>> [1.5.21]
- Florian Weiß (pictures), Lasse Hölck (text): *Ringel Seepferdchen*. Kunstanstifter, Mannheim 2011
- Simone Rea (pictures), Daniel Fehr (text): *Oggi. orecchio acerbo* editore, Rom 2021

³³ *Ibid.*, p. 156

³⁴ Sieglinde Geisel: *Neue Zürcher Zeitung*. <<http://www.jacobystuart.de/buecher-von-jacoby-stuart/comic-graphic-novel/im-land-der-verlorenen-erinnerung/>> [21.11.16]

Andreas Rauth Unverwechselbar. Über Stil und Authentizität in der Illustration

Der Maler des modernen Lebens

Als der Dichter und Kunstkritiker Charles Baudelaire (1821–1867) 1863 seinen Essay *Le Peintre de la vie moderne*¹ im Pariser *Figaro* veröffentlichte, gelang ihm damit nicht nur ein leidenschaftliches Plädoyer für die Schönheit des Vorübergehenden, der Text gehört auch zu den selten gebliebenen Elogen eines Kritikers auf einen Illustrator. Denn genau das war er, der «Maler des modernen Lebens», dessen Name in dem Essay nicht erwähnt wird, von dem man aber längst weiß, dass es sich um Constantin Guys (1802–1892) (**Abb. 73**) handelt. Dieser berichtete als Reportagezeichner von den damaligen Kriegsschauplätzen in Europa, zeichnete aber auch den großstädtischen Alltag im Auftrag der seit 1842 wöchentlich erschienenen *Illustrated London News*. Constantin Guys, der Illustrator², dokumentierte das Weltgeschehen im beginnenden Zeitalter der Massenkultur.

Baudelaire wendet sich dem heute weitgehend vergessenen Guys zu, um «eine Würdigung seines Geistes und seines Talents»³ zu verfassen. Er charakterisiert ihn, «der von Natur aus ein großer Reisender und wirklicher Kosmopolit ist»⁴, als einen «Mann von Welt»⁵, der, anders als der gewöhnliche Künstler, nicht nur den engen Horizont der Kunst kennt, sondern «die Welt versteht und die geheimnisvollen tieferen Gründe all ihrer Sitten und Gebräuche begreift»⁶. Schließlich fasst er sämtliche hervorragenden Eigenschaften zusammen, indem er Guys einen Dandy nennt und einen «malerischen Moralisten»⁷, einen «vollendeten Flaneur»⁸ und «leidenschaftlichen Beobachter»⁹, der die «Fähigkeit zum eigenen Ausdruck»¹⁰ besitzt: «Und wenn nun alle anderen schlafen, sitzt er über seinen Tisch gebeugt, denselben Blick auf das Papier gerichtet, den er soeben auf die Dinge geheftet hielt; er hantiert mit Bleistift, Feder, Pinsel, lässt das Malwasser bis zur Decke spritzen, wischt die Feder an seinem Hemd ab, eilig, heftig, aktiv, als fürchte er, die Bilder könnten ihm entwischen, einsam, doch wie mit sich selbst

¹ Charles Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*. In: ders.: *Sämtl. Werke/Briefe*. In acht Bänden. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, hg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. München und Wien 1991, S. 213–258

² Baudelaire bezeichnet Guys in seinem Essay an keiner Stelle als Illustrator, obwohl der Begriff zu der Zeit bereits üblich war.

³ Ebd., S. 218

⁴ Ebd., S. 219

⁵ Ebd., Herv. i. Orig.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 222

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 224

im Streit liegend und sich selber anfeuernd. Und die Dinge erstehen wieder auf dem Papier, natürlich und mehr als natürlich, schön und mehr als schön, einzigartig und von begeistertem Leben erfüllt wie die Seele ihres Urhebers.»¹¹

Charakter, künstlerische Methode und sichtbares Ergebnis stimmen überein, alles ist gleichsam von Schönheit und Leben durchdrungen, die Resultate sind das, was man authentisch zu nennen pflegt. Guys sei gesegnet mit «einer kindlichen Wahrnehmung [...], das heißt einer geschärften und aufgrund ihrer Unbefangenheit magischen Wahrnehmung»¹². Dank dieser Gabe gelänge es ihm auf so unvergleichliche Weise den Geist der Zeit einzufangen, den der Autor die «Modernität»¹³ nennt und welche einen wesentlichen Anteil am Schönen hat. Zunächst stellt Baudelaire fest: «Das Schöne besteht aus einem ewigen, unveränderlichen Element [...] und einem relativen, von den Umständen abhängigen Element, das [...] die Epoche, die Moral, die Leidenschaft sein wird.»¹⁴ Anschließend gibt er eine nähere Beschreibung des relativen Elements, das «wie der unterhaltende, den Gaumen kitzelnde und die Speiselust reizende Überzug des göttlichen Kuchens ist»¹⁵. Schließlich fasst er seine Erkenntnisse zusammen: «Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.»¹⁶

Danach erfährt der Leser, dass der Zeichner «die Gipfel oder Leuchtpunkte eines Gegenstands [...], oder dessen Hauptmerkmale [betont], bisweilen sogar mit einer für das menschliche Gedächtnis förderlichen Übertreibung»¹⁷. Anders gesagt, er reduziert die Darstellung auf das Wesentliche und verleiht den Dingen karikierende Züge. Damit kommt er dem Betrachter entgegen, der die Zeichnungen mühelos versteht. Außerdem arbeitet Guys «aus dem Gedächtnis»¹⁸, und dies sei nun mal die Methode aller «guten und wahren Zeichner»¹⁹. Dabei legt er ein hohes Tempo vor, stets darauf bedacht, seine Eindrücke möglichst frisch zu verarbeiten. «So bereitet er nebeneinander zwanzig Zeichnungen vor, mit einem Ungestüm und einer bezaubernden Freudigkeit, die ihn selber erheitern.»²⁰

Es folgen einzelne Kapitel zu den wichtigsten Motiven, an denen immer wieder der treffende Charakter gelobt wird. Guys produziert lange «Bilderfolgen des *high life* und des *low life*»²¹. Besonders geeignet sei «M. G.s Pinsel [...] die Prachtentfaltung des Dandyismus und die Eleganz der Salonlöwen darzustellen»²². Doch scheue er sich nicht vor Abgründen; «er hat freiwillig eine Aufgabe erfüllt, die andere Künstler verschmähen [...]. Oft bizarr, gewaltsam, übertrieben, doch stets poetisch, hat er es verstanden, in seinen Zeichnungen die Bitterkeit oder die berauschende Süße des Lebensweines zu

¹¹ Ebd., S. 224f.

¹² Ebd., S. 225

¹³ Ebd., Herv. i. Orig.

¹⁴ Ebd., S. 215

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 226

¹⁷ Ebd., S. 229

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 231

²¹ Ebd., S. 256,

Herv. i. Orig.

²² Ebd.

keltern und ihnen Dauer zu verleihen.»²³ Indem er es darstellt, entreißt der Künstler das Flüchtige der Modernität dem Strom der Zeit.

Constantin Guys arbeitet sicher, schnell und mit großer Freude an der Erfüllung seiner Aufträge, wobei zwischen diesen und seinem Ausdrucksbedürfnis kein Unterschied besteht. Sein feines Gespür versetzt ihn in die Lage, dem Betrachter die Modernität anschaulich zu vermitteln. Illustrator und Rezipient kommunizieren über einen gemeinsamen Kode im Massenmedium des Gesellschaftsmagazins.

Baudelaires Schilderungen besitzen wohl auch noch nach mehr als hundertfünfzig Jahren ausreichend Identifikationspotential, so dass man sie als eine Art Ursprungserzählung der modernen Illustration bezeichnen kann, bevor die gewaltigen Umwälzungen des zwanzigsten Jahrhunderts eine Krise der Repräsentation herbeiführen werden, die jegliche Ausdruckstätigkeit einer bis dahin ungekannten Belastungsprobe aussetzen wird.

Was ist Stil?

Illustratoren benötigen, um konkurrenzfähig zu sein, einen eigenen Stil: So demonstrieren sie Talent, Professionalität, Originalität und nicht zuletzt Verlässlichkeit. Wer sich davon überzeugen möchte, schlägt einen beliebigen Band von *Illustration Now!*, *Illusive* oder *Freistil* auf oder wirft einen Blick auf die Design-Plattform *behance*: Effektiv, opulent und verspielt (meistens) oder nüchtern und streng (nicht so häufig), aber mehrheitlich technisch virtuos präsentiert sich die internationale Illustrationsszene. Das Element des Stils scheint in der Illustration so bedeutend zu sein, dass man guten Gewissens ein Gleichheitszeichen zwischen beide Begriffe setzen kann: Illustration = Stil.

Einer klassischen Vorstellung²⁴ zufolge lässt sich an einem Kunstwerk der Inhalt – was gesagt wird – unterscheiden von dem Stil – der Art und Weise, wie etwas gesagt wird. Aber was so selbstverständlich klingt, erweist sich bei näherer Betrachtung als grundlegend falsch. Denn wie Nelson Goodman feststellt: «Architecture and nonobjective painting and most of music have no subject. Their style cannot be a matter of how they say something, for they do not literally say anything [...]»²⁵ Form und Inhalt sind unauflösbar miteinander verbunden, beide bestimmen den Stil, den man als eine Aussage über die Welt bezeichnen kann, welche auf einer, vom Künstler aus verschiedenen Alternativen getroffenen, Auswahl basiert. «Style is the principle of decision in a work of art, the signature of the artist's will»²⁶, schreibt Susan Sontag. Auch daran hat

²³ Ebd., S. 258

²⁴ Es ist hier nicht möglich, den umfangreichen Diskurs zum Stil auch nur annähernd darzustellen; ich beziehe mich im Folgenden in der Hauptsache auf den Aufsatz «The Status of Style» des amerikanischen Philosophen Nelson Goodman. Nelson Goodman: *The Status of Style*. In: *Critical Inquiry*, Juni 1975, S. 799–811

²⁵ Ebd. S. 799

²⁶ Susan Sontag: *On Style*. In: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York 1990, S. 15–38, hier S. 32

Nelson Goodman Kritik geübt. Er argumentiert, die Wahl müsse nicht bewusst erfolgen und es mache auch nicht jede Auswahl einen stilistischen Unterschied.²⁷

Dennoch ist das Argument, Stil sei mit Auswahl verbunden, nicht verfehlt, in der Illustration kommt ihm sogar eine wichtige Funktion zu. Hatte Baudelaire den Stil von Guys lediglich als Vermittlung zwischen Gegenstand und Wahrnehmung definiert, so setzt das Auftragsverhältnis – wovon bei Baudelaire keine Rede ist – dem Illustrator (nicht nur) hinsichtlich des Stils klare Grenzen – der Inhalt wird ebenso vorgegeben, wie dessen Darstellung; zumindest gibt es in dieser Hinsicht eine klare Erwartungshaltung. Das bedeutet aber, der Stil beruht nicht auf der Auswahl des Künstlers (selbst wenn er dies meint). Für wahrscheinlich die meisten Illustratoren wird der Stil daher zur Anpassungsleistung an das ästhetische Regime der kommerziellen Massenkommunikation. Gerade das aber untergräbt den Anspruch an Authentizität in der künstlerischen Arbeit, verstanden «als Ausdruck der Treue zu sich selbst»²⁸. Vorrang hat hier die Wirkung der Kommunikation, der Illustrator verkauft dem Auftraggeber seine Fähigkeit zur authentischen Darstellung eines Sachverhalts.

«Entgegen einer einfachen Zuschreibung von Authentizität, die nicht selten ontologisch oder essentialistisch überhöht wird, bietet es sich an, Authentizität vor allem im Hinblick auf Kommunikationsstrukturen zu untersuchen, d. h. danach zu fragen, wem und was wann, wie und weshalb Authentizität zugesprochen wird.»²⁹

(Abb. 74) Wenn Baudelaire schreibt, «die Dinge erstehen wieder auf dem Papier, natürlich und mehr als natürlich, schön und mehr als schön»³⁰, konstruiert er einen essentialistischen Begründungszusammenhang, der auch die Nähe des Schönen zum Authentischen erklärt. Vermag Kunst die natürliche Schönheit der Dinge noch zu steigern und sich an ihre Stelle zu setzen, so nimmt sie denselben ontologischen Status wie jene ein: Kunst ist vom Menschen geschaffene Natur. In der Kunst «erstehen [die Dinge] wieder»³¹ bedeutet, sie werden nicht hergestellt, sondern treten durch den Künstler in Erscheinung. Die Methode bleibt Geheimnis, sie liegt verborgen im Talent, das dem Künstler von der Natur verliehen wurde und das ihn dazu befähigt – ohne dass er selber genau wüsste wie –, das wahre Sein in den Erscheinungen der Welt zu zeigen. Die Unergründlichkeit des Verfahrens erweist sich als wesentliche Voraussetzung von Authentizität.

Aber: Baudelaire gewinnt sein Urteil an den Originalzeichnungen, die der Leser der *Illustrated London News* gar nicht sieht. Ein essentialistisches Authentizitätskonzept ist für die Massenmedien

²⁷ Vgl. Goodman 1975, wie FN 24

²⁸ Achim Saube: Authentizität. In: Docupedia Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeit-historischen Forschung.

<https://docupedia.de/zg/Saube_authentizitaet_v3_de_2015> [1.5.21]

²⁹ Ebd.

³⁰ Baudelaire 1991, wie FN 1, S. 224f.

³¹ Ebd., S. 224

schon deswegen nicht mehr denkbar, weil die Bilder durch die technische Reproduktion ihre Aura verlieren, wie Walter Benjamin in seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz gezeigt hat.³²

Dennoch gilt es, den Unmittelbarkeitseindruck zu bewahren, da der Versuch, absichtsvoll authentisch zu sein, als Täuschung quittiert wird. Wie Goethe seinen Torquato Tasso treffend bemerken lässt: «So fühlt man Absicht und man ist verstimmt.»³³ Alles erkennbar Gewollte, erst recht alles Übertriebene, Schrilte, auf den Effekt Abzielende, so ließe sich schlussfolgern, fällt durch das Prüfraster des Authentischen. Dem wäre freilich zu entgegenen, dass gerade in der Übertreibung, die mit dem Risiko schroffer Zurückweisung verbunden ist, das Heraustreten aus der Menge sich als voratzlos zeigt: Man kann nicht anders.

Zuverlässiger scheinen dagegen Originalität und Spontaneität zu sein: Authentizität schließt Epigonentum aus und Spontaneität schirmt den Ausdrucksakt gegen Absicht und verfälschende Reflexion ab. Wer intuitiv handelt, umgeht die Gefahr der Kontrolle durch den Intellekt. Folglich gilt, was roh und ungeschliffen ist, als authentisch; an den Mängeln zeigt sich Ehrlichkeit. Deutlich sichtbar in den rasch dahingeworfenen Zeichnungen von Guys, wo Form und Inhalt mustergültig mit der Künstlerpersönlichkeit harmonisieren.

Stil und ästhetische Opposition

Wer den Umgang mit den Zeichen des Authentischen beherrscht, verfügt über einen Anpassungsvorteil, der dessen genaues Gegenteil verkündet, nämlich: Ich bin einzigartig. Die Zeichen enthalten schon ihren Missbrauch oder, weniger dramatisch formuliert, sie eignen sich zur Inszenierung. Keineswegs gilt dies für die künstlerische Tätigkeit allein. «Symbole gehören zu den Bausteinen unserer persönlichen und kollektiven Identitätsbildung», stellt Elise Bisanz fest. «Ein Stil ist Ausdruck einer kulturellen Wirklichkeit [...]»³⁴ Nur selten aber bildet ein vorherrschender Stil die kulturelle Wirklichkeit aller Mitglieder einer Gesellschaft ab. Vielmehr nehmen die Werte und Überzeugungen der einflussreichsten Gruppe hegemonialen Charakter an: Sie definieren das, was als «natürlich» gilt. «Ganz Frankreich schwimmt in dieser anonymen Ideologie», schreibt Roland Barthes in seinem berühmten Buch *Mythen des Alltags*, «unsere Presse, unsere Filme [...], die Kleidung, die wir tragen – alles in unserem alltäglichen Leben ist der Vorstellung verpflichtet, die die Bourgeoisie sich und uns von den Beziehungen des Menschen zur Welt macht.»³⁵ Mit anderen Worten, der bürgerliche Stil. Das bedeutet aber auch, wie der Soziologe Dick Hebdige

³² Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [1936] Frankfurt am Main 1977

³³ <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Dramen/Torquato+Tasso/2.+Akt/1.+Auftritt>> [1.5.21]

³⁴ Elise Bisanz: *Stil als Zeichen. Zur symbolischen Struktur vom Stil*. In: *Stil als Zeichen. Funktionen – Brüche – Inszenierungen. Beiträge des 11. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DGS) vom 24. bis 26. Juni 2005 an der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder) 2006. Universitätsschriften – Schriftenreihe der Europa-Universität Viadrina, Band 24, S. 4*

³⁵ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. [1957]. Frankfurt am Main 1964, S. 127

gezeigt hat, dass Stil zum Austragungsort kultureller Differenzen wird. Hebdige analysiert die Ausdrucksformen der britischen Jugendkulturen nach dem zweiten Weltkrieg und beschreibt den Prozess, «whereby objects are made to mean and mean again as ‹style› in subculture»¹³⁶. Es geht, kurz gesagt, um die Neukodierung hegemonialer Zeichen durch Jugendkulturen. Besonders drastisch gingen, wie man weiß, dabei die Punks vor, die im Sommer 1976 in London auf der Bildfläche erschienen: «No subculture has sought with more grim determination than the punks to detach itself from the taken-for-granted landscape of normalized forms [...]»¹³⁷ Die Punks traten in ästhetische Opposition zum bürgerlichen Zwangsoptimismus in einer für Großbritannien wirtschaftlich schlechten Zeit. «The various stylistic ensembles adopted by the punks were undoubtedly expressive of genuine aggression, frustration and anxiety.»¹³⁸ Zusammengefasst handelt es sich um die Sphären des Unbewussten und des Sinnlich-Triebhaften, die das zweckrationalistische Diktat unterlaufen.

In der 1981er Ausgabe Nr. 38 von *Illustrators* (**Abb. 75**), dem damaligen Magazin der britischen Association of Illustrators, werden unter dem Titel «radical illustrators» ästhetisch kompromisslose Ansätze vorgestellt. Die Künstler verbindet ein besonderes Interesse, das der Herausgeber Robert Mason folgendermaßen beschreibt: «[W]e are all concerned with various combinations of sexuality, mor(t)ality, politics, suicide, psychosis, religion, violence and related ‹heavy› phenomena.»¹³⁹ Übereinstimmungen mit Elementen des Punk sind offensichtlich, entsprechend sind die bildnerischen Ergebnisse durchsetzt mit einer Fülle expliziter, irritierender, sogar verstörender Darstellungen.

In der Illustration sind Klarheit und Bestätigung gefragt, nicht Mehrdeutigkeit und Provokation. Indes liegt gerade im Mehrdeutigen ein nicht unerheblicher Reiz, der das Interesse des Betrachters weckt, während alles Eindeutige schnell langweilig wird. (**Abb. 76**) Um die immer knappe Aufmerksamkeit potentieller Kunden zu sichern, greift man zur Stilisierung, zur Manier, indem man die formale Seite virtuos variiert. Man darf wohl mit einigem Recht behaupten, dass auf einen Großteil zeitgenössischer Illustration die Bezeichnung «manieristisch» zutrifft. Stil wird in der Illustration zu einer «Technik [...] der Beeindruckung»¹⁴⁰.

Eine couragierte Illustration, die Haltung zeigt und herausfordert, ist zwar durchaus vorhanden, beschränkt sich aber weitgehend auf eben jene Subkulturen, mit denen sie sich solidarisch erklärt. Hinzu kommt, dass radikale Subkulturen und künstlerische Avantgarden die gesellschaftlichen Codes zwar abwandeln, deren

36 Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style*. London, New York 1979, S. 3

37 Ebd., S. 19

38 Ebd., S. 87

39 Robert Mason: Editorial for «radical illustration» newsletter. In: *Illustrators*, «RADICAL», No. 38, Herbst 1981, hg. v. Association of Illustrators, S. 3, Herv. i. Orig.

40 Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt am Main 1976, S. 41

unabwendbares Schicksal aber darin liegt, nach einer gewissen Zeit vom Markt absorbiert und abgeschliffen zu werden: «Indeed, the creation and diffusion of new styles is inextricably bound up with the process of production, publicity and packaging which must inevitably lead to the defusion of the subculture's subversive power [...]. Each new subculture establishes new trends, generates new looks and sounds which feed back into the appropriate industries.»⁴¹

Ästhetische Opposition ist im kapitalistischen Verwertungskreislauf kurzlebig. Den Punk ereilte die Entwertung im September 1977 mit einer Kollektion der Modedesignerin Zandra Rhodes «which consisted entirely of variations on the punk theme»⁴². Obwohl sich seit den 1970/80er Jahren die Situation weiter verschärft hat und symbolische Freiräume in einer Gesellschaft, die alle Lebensbereiche restlos kommerzialisiert hat, immer schwerer zu behaupten sind, bilden sich weiterhin Subkulturen, die die vorherrschenden Kodes herausfordern, wie etwa die Street-Art-Szene der frühen 2000er Jahre. Deren Kommerzialisierung über Bildbände, Ausstellungen bis zu geführten Städtetouren zeigt aber besonders deutlich, wie Widerspruch als Wirtschaftsfaktor einen Platz im System eingenommen hat. Der bekannte amerikanische Designer Milton Glaser (1929–2020) stellte bereits 1996 in einem Vortrag fest: «In the struggle between commerce and culture, commerce has triumphed and the war is over.»⁴³ Am Ende gibt er sich jedoch kämpferisch: «It is time to begin again.»⁴⁴

Zeichner, aber mehr als nur Zeichner

Doch wie könnte ein Neubeginn aussehen? Charles Baudelaire hatte in seinem Aufsatz mehrfach die Bedeutung der Persönlichkeit von Constantin Guys hervorgehoben. An diesem Punkt setzte auch das 6th Annual Illustration Research Symposium an der Rhode Island School of Design RISD im Jahr 2015 an, das sich mit dem Thema *The Illustrator as Public Intellectual* befasste. In einem Beitrag auf der Webseite des RISD wird die Keynote des britischen Kritikers und Kurators Rick Poynor so zusammengefasst: «To be a bona fide public intellectual [...] illustrators need to be thinkers, writers, debaters, interventionists, public speakers and campaigners able to articulate a clear, consistent vision.»⁴⁵

Nun wird man lange überlegen müssen, um auch nur einen Namen zu finden, der diese Anforderungen erfüllt. Der aus dem Elsass stammende Zeichner, Illustrator, Kinderbuchautor und Grafiker Tomi Ungerer (1931–2019) könnte exemplarisch dafür stehen. Ge-

⁴¹ Hebdige 1979, wie FN 36, S. 95

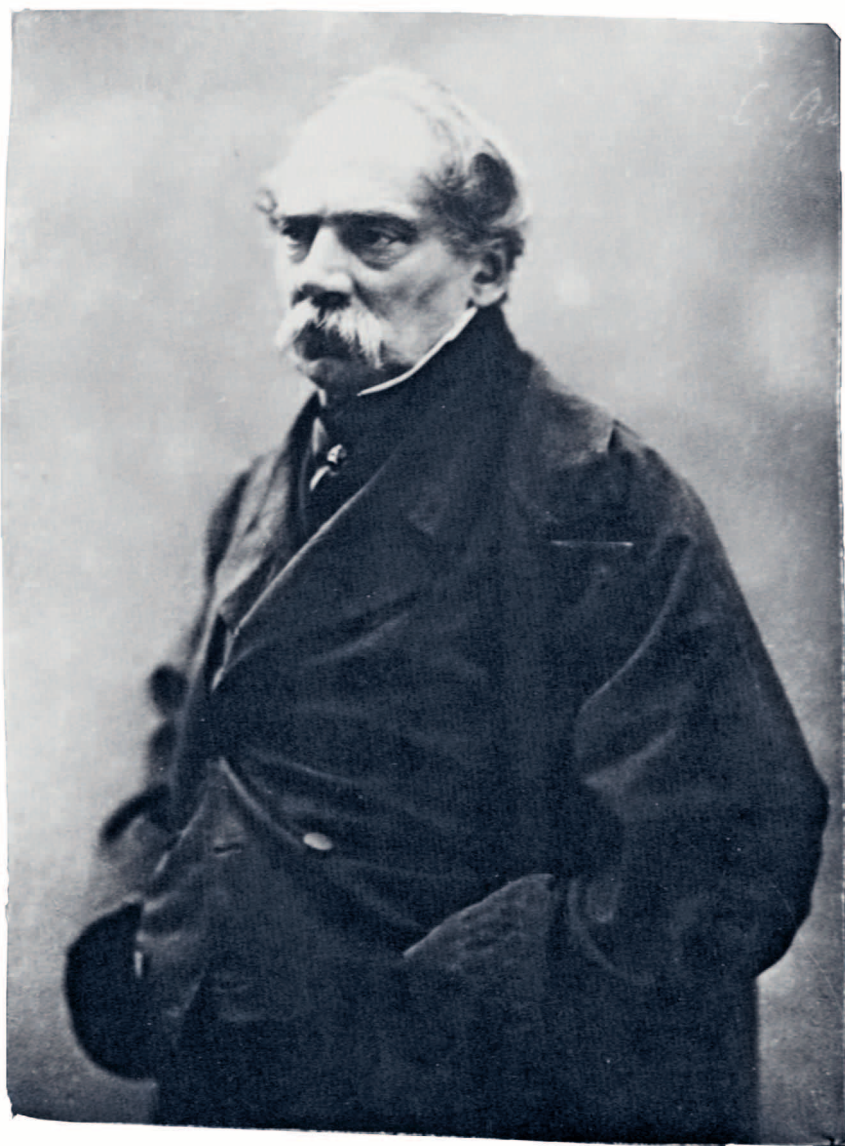
⁴² Ebd., S. 96

⁴³ Milton Glaser: *The War is Over*. In: Michael Bierut, William Drenttel, Steven Heller, DK Holland (Hg.): *Looking Closer 2. Critical Writings on Graphic Design*. New York 1997, S. 180–183, hier S. 181

⁴⁴ Ebd., S. 183

⁴⁵ Gillian Kiley: *Illustrator as Public Intellectual*, 12.11.15 <<https://www.risd.edu/news/stories/illustrator-as-public-intellectual/>> [16.7.20]

wiss eine Ausnahmerecheinung, der seltene Fall eines international erfolgreichen, ja weltberühmten Zeichners, der für große Marken gearbeitet hat, aber gleichzeitig mit seinen (visuellen) Äußerungen zum Vietnamkrieg, seinen Tabubrüchen im Kinderbuch, seinen Angriffen auf die bürgerliche Doppelmoral sowie expliziten erotischen Darstellungen den Zorn des Establishments auf sich zog. Ungerer, der in Kunst und Leben alles Mögliche ausprobiert hatte, ist sich dabei stets selbst treu geblieben. An seinem eigenwilligen Genie zeigt sich fast idealtypisch, wie persönliche Haltung und authentischer Stil ineinander verwoben sind. Und was man noch bei ihm, dem manischen Zeichner, lernt, ist, dass die so weit verbreitete wie einseitige – und heute ohnehin nicht mehr zeitgemäße – Vorstellung vom Illustrator als bloßem Zeichner abzulegen ist.



SKETCHES IN MADRID.



A STREET SCENE IN MADRID.—SKETCHED BY C. GUYS.

THE SPANISH COUP D'ETAT.

LAST week we gave a brief notice of an insurrection in Madrid, which had ended in the proclamation of Martial Law throughout the whole Peninsula. It now appears that the insurrection was a concerted affair on the part of the Absolutists, with a view to put down the Constitution by a *coup d'état*. For some time past the Carlist journals of Madrid and the provinces, and those of the reactionary party generally, had assumed a violence towards the Government which threatened to endanger public tranquillity again, as they had already in part led to the outrages in Castile and Leon. The subject had occupied the attention of the Government, and two days previously to the fall of the Cabinet the question was discussed whether it had not become absolutely necessary to adopt certain measures of restriction.

Escosura, Minister of the Interior, proposed to meet the intrigues of the Absolutists, which have been disturbing the provinces, by promulgating the Constitution and dissolving the Constituent Cortes. The Ministers had discussed Escosura's proposition for two days, and it was adopted by all of them, with the single exception of General O'Donnell, who on the evening of the 14th made a proposition in turn, namely, that Escosura should be ousted from the Cabinet. Having expressed himself thus, he abruptly snatched up his hat, went home, and, feigning illness, bestowed himself to bed. The other Ministers, anticipating that the moment for executing the project which it was evident O'Donnell and his friends had been long concerting had arrived, consulted together some time, and Espartero, by their advice, followed O'Donnell, persuaded him to leave his bed, and succeeded in bringing him back to the Council-room. O'Donnell once more made his appearance, but it was to demand still more vehemently than before the expulsion of his colleague.

The question was put to the vote, and O'Donnell's proposition was unanimously rejected, as unfounded and unavailing for. In circumstances of great emergency like the present it is the practice in Spain, when constitutionally governed, to call in the President and Vice-President of the Chambers to aid with their counsel the Government and the Sovereign. General Infante, the President, was summoned, with his Vice-President, to attend the Council. The matter was once more discussed, and, after everything for and against was advanced, they again put it to the vote, when the President of the Cortes, though believed to be a friend of O'Donnell, and the Vice-President gave their decision against him. In the meantime Escosura placed his resignation in the hands of Espartero as President of the Council. Espartero asked if General O'Donnell was ready to do the same, as announced. The latter silkily replied that he should hand it himself to the Queen. Espartero thereupon suggested that the Ministers should go together to the Palace

ILLUSTRATORS

RADICAL

ROBERT MASON

*'Escapism
sucks!'*

**GEORGE
SNOW**

*Altered states
and empty
pockets*

JAKE TILSON

*Escape from
the press gang*

**THOSE
NAUGHTY
QUAY BOYS**

*'The first
centimetre
is the
hardest'*

**ROBERT
ELLIS**

*'I was
w-w-wearing
a gold dress'*



Andreas Rauth Unmistakable. About style and authenticity in illustration

The Painter of Modern Life

When the poet and art critic Charles Baudelaire (1821–1867) published his essay *Le Peintre de la vie moderne*¹ in the Parisian *Figaro* in 1863, he not only succeeded in making an impassioned plea for the beauty of the fleeting, the text is also one of the rare eulogies by a critic to an illustrator. For that is precisely what he was, the “painter of modern life” whose name is not mentioned in the essay, but who has long been known to be Constantin Guys (1802–1892). (Fig. 73) As a reportage illustrator, he reported from the theaters of war in Europe at the time, but also drew everyday life in the big cities on behalf of the *Illustrated London News*, which was published weekly from 1842. Constantin Guys, the illustrator,² documented world events in the dawning age of mass culture.

Baudelaire turns to Guys, now largely forgotten, to write “an appreciation of his spirit and talent”³. He characterizes him, “who is by nature a great traveller and a real cosmopolitan”⁴, as a “man of the world”⁵ who, unlike the ordinary artist, not only knows the narrow horizon of art, but “understands the world and grasps the mysterious deeper reasons of all its customs and habits”⁶. Finally, he sums up all the outstanding qualities by calling Guys a dandy and a “pictorial moralist”⁷, an “accomplished flâneur”⁸, and “passionate observer”⁹ who has the “capacity for self-expression”¹⁰.

¹ Charles Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*. In: id.: *Sämtl. Werke/Briefe*. In 8 volumes. Vol. 5: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860*, edited by Friedhelm Kemp and Claude Pichois in collaboration with Wolfgang Drost. München, Wien 1991, pp. 213–258

² Baudelaire does not refer to Guys as an illustrator at any point in his essay, although the term was already in common use at the time.

³ *Ibid.*, p. 218

⁴ *Ibid.*, p. 219

⁵ *Ibid.*, emphasis in original

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 222

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 224

“And now, when everyone else is asleep, he sits bent over his table, the same gaze fixed on the paper that he has just kept fixed on things; he handles pencil, pen, brush, lets the painting water splash up to the ceiling, wipes the pen on his shirt, hurriedly, fiercely, actively, as if he feared the pictures might escape him, lonely, yet as if at odds with himself and cheering himself on. And the things arise again on the paper, natural and more than natural, beautiful and more than beautiful, unique and filled with enthusiastic life like the soul of their author.”¹¹

Character, artistic method and visible result coincide, everything is, as it were, imbued with beauty and life, the results are what one tends to call authentic. Guys was blessed with “a childlike perception [...], that is, a sharpened and, because of its impartiality, magical perception”¹². It is thanks to this gift that he succeeds in capturing in such an incomparable way the spirit of the time, which the author calls “*modernity*”¹³ and which has an essential part in the beautiful. First, Baudelaire states: “The beautiful consists of an eternal, unchanging element [...] and a relative element, dependent on circumstances, which will be [...] the epoch, morality, passion.”¹⁴ He then gives a more detailed description of the relative element, which is “like the entertaining frosting of the divine cake, tickling the palate and delighting the appetite.”¹⁵ Finally, he summarizes his findings: “Modernity is the ephemeral, the fleeting, the accidental, one half of art, the other half of which is the eternal and unchanging.”¹⁶

After that, the reader learns that the draftsman “emphasizes the peaks or luminous points of an object [...], or its main features, sometimes even with an exaggeration conducive to human memory”¹⁷. In other words, he reduces the representation to the essentials and gives things caricatural features. In this way, he accommodates the viewer, who effortlessly understands the drawings. In addition, Guys works “from memory”¹⁸, and this is the method of all “good and true draftsmen”¹⁹. He sets a fast pace, always anxious to process his impressions as freshly as possible. “Thus he prepares twenty drawings side by side, with an impetuosity and a charming joyfulness that exhilarate himself.”²⁰

This is followed by individual chapters on the most important motifs, in which this apt character is praised again and again. Guys produces long “picture sequences of the *high life* and the *low life*”²¹. Especially suitable is “M. G.’s brush [...] to depict the splendor of dandyism and the elegance of the socialites”²². But he did not shy away from abysses; “he voluntarily fulfilled a task that other artists disdain [...]. Often bizarre, violent, exaggerated, but always poetic,

¹¹ *Ibid.*, pp. 224–225

¹² *Ibid.*, p. 225

¹³ *Ibid.*, emphasis in original

¹⁴ *Ibid.*, p. 215

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 226

¹⁷ *Ibid.*, p. 229

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 231

²¹ *Ibid.*, p. 256, emphasis in original

²² *Ibid.*

he has known how to press in his drawings the bitterness or the intoxicating sweetness of the wine of life and give them duration.”¹²³ By depicting it, the artist snatches the ephemeral of modernity from the current of time.

Constantin Guys works confidently, quickly and with great pleasure in fulfilling his commissions, making no distinction between them and his need for expression. His fine intuition enables him to vividly convey modernity to the viewer. Illustrator and recipient communicate through a common code in the mass medium of the society magazine.

Even after more than one hundred and fifty years, Baudelaire’s descriptions probably still have sufficient potential for identification that they can be described as a kind of origin narrative of modern illustration, before the tremendous upheavals of the twentieth century will bring about a crisis of representation that will expose all expressive activity to a previously unknown test of endurance.

What is style?

Illustrators, in order to be competitive, need a style of their own: this is how they demonstrate talent, professionalism, originality and, last but not least, reliability. If you want to convince yourself of this, open any volume of *Illustration Now!*, *Illusive* or *Freistil*, or take a look at the design platform *behance*: the international illustration scene presents itself as effective, opulent and playful (most of the time) or sober and strict (not so often), but mostly technically virtuosic. The element of style seems to be so important in illustration that one can put an equal sign between both terms with a clear conscience: illustration = style.

According to a classical conception, ¹²⁴ the content of a work of art – what is said – can be distinguished from the style – the way something is said. But what sounds so self-evident turns out to be fundamentally wrong on closer examination. For as Nelson Goodman states: “Architecture and nonobjective painting and most of music have no subject. Their style cannot be a matter of how they say something, for they do not literally say anything [...]”¹²⁵ Form and content are indissolubly linked, both determine the style, which can be described as a statement about the world, based on a choice made by the artist from various alternatives. “Style is the principle of decision in a work of art, the signature of the artist’s will”¹²⁶, writes Susan Sontag. Nelson Goodman has also criticized this. He argues that the choice does not have to be conscious and that not every choice makes a stylistic difference.¹²⁷

²³ *Ibid.*, p. 258

²⁴ It is not possible here to even approximate the extensive discourse on style; I refer in the following mainly to the essay “The Status of Style” by the American philosopher Nelson Goodman. Nelson Goodman: *The Status of Style*. In: *Critical Inquiry*. June 1975, pp. 799–811

²⁵ *Ibid.*, p. 799

²⁶ Susan Sontag: *On Style*. In: Susan Sontag: *Against Interpretation and Other Essays*. New York 1990, pp. 15–38, here p. 32

²⁷ Cf. Goodman 1975, as in FN 24, p. 808

Nevertheless, the argument that style is connected with selection is not mistaken; in illustration it even has an important function. Whereas Baudelaire had defined the style of Guys merely as a mediation between object and perception, the commissioned relationship – of which there is no mention in Baudelaire’s work – sets clear limits for the illustrator (not only) in terms of style – the content is given as well as its presentation; at least there is a clear expectation in this respect. But this means the style is not based on the artist’s choice (even if he thinks so). For probably most illustrators, therefore, style becomes an act of conformity to the aesthetic regime of commercial mass communication. But this is precisely what undermines the claim to authenticity in artistic work, understood “as an expression of fidelity to oneself”²⁸. Priority is given here to the effect of communication; the illustrator sells the client his ability to authentically represent a fact.

“Contrary to a simple attribution of authenticity, which is not infrequently exaggerated ontologically or essentialistically, it makes sense to examine authenticity primarily in terms of communication structures, i. e. to ask to whom and what authenticity is attributed, when, how, and why.”²⁹

(Fig. 74) When Baudelaire writes, “things arise again on paper, natural and more than natural, beautiful and more than beautiful”³⁰, he constructs an essentialist context of justification that also explains the proximity of the beautiful to the authentic. If art is able to enhance the natural beauty of things and to put itself in its place, it assumes the same ontological status as the latter: art is nature created by man. In art “things arise again”³¹ means, they are not produced, but appear through the artist. The method remains a secret, it is hidden in the talent that was given to the artist by nature and that enables him–without him knowing exactly how–to show the true being in the appearances of the world. The inscrutability of the process proves to be an essential condition of authenticity.

But: Baudelaire gains his judgment from the original drawings, which the reader of the *Illustrated London News* does not even see. An essentialist concept of authenticity is no longer conceivable for the mass media, if only because the images lose their aura through technical reproduction, as Walter Benjamin showed in his famous *Kunstwerk* essay.³²

Yet it is important to preserve the impression of immediacy, because the attempt to be intentionally authentic is acknowledged as deception. As Goethe aptly has his Torquato Tasso remark: “Thus one feels intention and one is disgruntled.”³³ Everything that is

²⁸ Achim Saupe: Authentizität. In: Docupedia Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeit-historischen Forschung. <https://docupedia.de/zg/Saupe_authentizitaet_v3_de_2015> [1.5.21]

²⁹ Ibid.

³⁰ Baudelaire 1991, as in FN 1, pp. 224–225

³¹ Ibid., p. 224

³² Walter Benjamin: *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. [1936] London 2008

³³ <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Dramen/Torquato+Tasso/2.+Akt/1.+Auftritt>> [1.5.21]

recognizably intentional, and even more so everything that is exaggerated, shrill, and aimed at effect, one might conclude, fails the test of authenticity. Of course, this could be countered by the fact that it is precisely in the exaggeration, which is connected with the risk of abrupt rejection, that stepping out of the crowd shows itself to be without premeditation: one cannot do otherwise.

In contrast, originality and spontaneity seem to be more reliable: Authenticity excludes epigonism and spontaneity shields the act of expression against intention and falsifying reflection. Those who act intuitively avoid the danger of control by the intellect. Consequently, what is raw and unpolished is considered authentic; honesty is revealed in the flaws. This is clearly visible in Guys' quickly thrown drawings, where form and content harmonize perfectly with the artist's personality.

Style and aesthetic opposition

Whoever masters the handling of the marks of the authentic has an advantage of adaptation that proclaims its exact opposite, namely: I am unique. The marks already contain their abuse or, less dramatically formulated, they lend themselves to staging. By no means does this apply to artistic activity alone. "Symbols are among the building blocks of our personal and collective identity formation", notes Elise Bisanz. "A style is an expression of a cultural reality [...]"³⁴ Rarely, however, does a predominant style represent the cultural reality of all members of a society. Rather, the values and beliefs of the most influential group take on a hegemonic character: They define what is considered 'natural'. "All of France swims in this anonymous ideology", writes Roland Barthes in his famous book *Mythologies*, "our press, our films [...], the clothes we wear – everything in our everyday life is committed to the idea that the bourgeoisie makes for itself and for us of man's relationship with the world."³⁵ In other words, bourgeois style. But this also means, as sociologist Dick Hebdige has shown, that style becomes the site of cultural differences. Analyzing the expressions of British youth cultures after World War II, Hebdige describes the process "whereby objects are made to mean and mean again as 'style' in subculture"³⁶. It is, in short, about the recoding of hegemonic symbols by youth cultures. As we know, the punks, who appeared on the scene in London in the summer of 1976, took a particularly drastic approach: "No subculture has sought with more grim determination than the punks to detach itself from the taken-for-granted landscape of normalized forms [...]"³⁷ The punks entered into aesthetic opposition to bourgeois forced optimism in an economically bad time for

34 Elise Bisanz: *Stil als Zeichen. Zur symbolischen Struktur vom Stil*. In: *Stil als Zeichen. Funktionen – Brüche – Inszenierungen. Beiträge des 11. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DGS)*, 24.–26. Juni 2005 an der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder) 2006. *Universitätschriften – Schriftenreihe der Europa-Universität Viadrina*, Vol. 24, p. 4

35 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. [1957] Frankfurt am Main 1964, p. 127

36 Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style*. London and New York 1979, p. 3

37 *Ibid.*, p. 19

Great Britain. “The various stylistic ensembles adopted by the punks were undoubtedly expressive of genuine aggression, frustration and anxiety.”¹³⁸ In sum, these are the spheres of the unconscious and the sensual libidinal that subvert the purposive rationalist dictates.

The 1981 issue No. 38 of *Illustrators* (**Fig. 75**), then the magazine of the British Association of Illustrators, presents aesthetically uncompromising approaches under the title “radical illustrators”. The artists share a special interest, which editor Robert Mason describes as follows: “[W]e are all concerned with various combinations of sexuality, mor(t)ality, politics, suicide, psychosis, religion, violence and related ‘heavy’ phenomena”¹³⁹. Similarities with elements of punk are obvious; accordingly, the visual results are interspersed with an abundance of explicit, irritating, even disturbing depictions.

In illustration, clarity and confirmation are called for, not ambiguity and provocation. However, it is precisely in the ambiguous that there is a not inconsiderable attraction that arouses the interest of the viewer, while anything unambiguous quickly becomes boring. (**Fig. 76**) In order to secure the always scarce attention of potential customers, one resorts to stylization, to manner, by virtuously varying the formal side. It is fair to say that the term ‘mannerist’ applies to a large part of contemporary illustration. Style in illustration becomes a “technique[...] of impressing”¹⁴⁰.

Courageous illustration that shows attitude and challenges is certainly present, but it is largely limited to the very subcultures with which it declares solidarity. In addition, radical subcultures and artistic avant-gardes may modify social codes, but their inevitable fate is to be absorbed and abraded by the market after a certain time: “Indeed, the creation and diffusion of new styles is inextricably bound up with the process of production, publicity and packaging which must inevitably lead to the defusion of the subculture’s subversive power [...]. Each new subculture establishes new trends, generates new looks and sounds which feed back into the appropriate industries.”¹⁴¹

Aesthetic opposition is short-lived in the capitalist cycle of exploitation. Punk was devalued in September 1977 with a collection by fashion designer Zandra Rhodes “which consisted entirely of variations on the punk theme”¹⁴². Although the situation has worsened since the 1970s/80s and symbolic free spaces have become increasingly difficult to assert in a society that has completely commercialized all areas of life, subcultures continue to form that challenge the prevailing codes, such as the street art scene of the

38 *Ibid.*, p. 87

39 Robert Mason: Editorial for “radical illustration” newsletter. In: *Illustrators*, “RADICAL”, No. 38, Autumn 1981, p. 3, emphasis in original

40 Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt am Main 1976, p. 41

41 *Hebdige* 1979, as in FN 36, p. 95

42 *Ibid.*, p. 96

early 2000s. However, its commercialization via illustrated books, exhibitions to guided city tours show particularly clearly how contradiction has taken a place in the system as an economic factor.

As early as 1996, the well-known American designer Milton Glaser (1929–2020) stated in a lecture: “In the struggle between commerce and culture, commerce has triumphed and the war is over.”⁴³ In the end, however, he is combative: “It is time to begin again.”⁴⁴

Draftsman, but more than just draftsman

But what could a new beginning look like? Charles Baudelaire had repeatedly emphasized the importance of Constantin Guys’ personality in his essay. This was also the starting point for the 6th Annual Illustration Research Symposium at Rhode Island School of Design RISD in 2015, which focused on *The Illustrator as Public Intellectual*. In a post on the RISD website, British critic and curator Rick Poynor’s keynote is summarized thus: “To be a bona fide public intellectual [...] illustrators need to be thinkers, writers, debaters, interventionists, public speakers and campaigners able to articulate a clear, consistent vision.”⁴⁵

Now, one will have to think long and hard to find even one name that meets these requirements. Tomi Ungerer (1931–2019), a cartoonist, illustrator, children’s book author and graphic artist from Alsace, could serve as an example. Certainly an exceptional phenomenon, the rare case of an internationally successful, even world-famous illustrator who worked for major brands, but at the same time drew the ire of the establishment with his (visual) statements on the Vietnam War, his taboo-breaking in children’s books, his attacks on bourgeois double standards, and explicit erotic depictions. Ungerer, who had tried out all sorts of things in art and life, always remained true to himself. His idiosyncratic genius is an almost ideal example of how personal attitude and authentic style are interwoven. And what else one learns from him, the manic draftsman, is that the notion of the illustrator as a mere draftsman, which is as widespread as it is one-sided – and today no longer up-to-date anyway – must be discarded.

⁴³ Milton Glaser: *The War is Over*. In: Michael Bierut, William Drenttel, Steven Heller, DK Holland (eds.): *Looking Closer 2. Critical Writings on Graphic Design*. New York 1997, pp. 180–183, here p. 181

⁴⁴ *Ibid.*, p. 183

⁴⁵ Gillian Kiley, *Illustrator as Public Intellectual*. 12.11.15 <<https://www.risd.edu/news/stories/illustrator-as-public-intellectual/>> [16.7.20]

Juliane Wenzl
Dreh dich nicht um ...
Zum Zusammenhang von
Bewegungsdarstellung und
-wahrnehmung
in Bildgeschichten,¹
am Beispiel von
drei Doppelseiten aus
Ute Helmbolds
«Tage in Venedig»

Ein Tag in Venedig, der Himmel ist blau, grün schimmert das Wasser der Lagune, italienisches Lebensgefühl. Ein Paar schlendert durch schmale Passagen, labyrinthisch verzweigen sich enge Gassen, dirigieren es auf düstere Plätze, führen ins Nirgendwo. Stimmen wispern und es huschen Gestalten ... In Ute Helmbolds unveröffentlichter Bildgeschichte *Tage in Venedig*² zeigt ein Mann einer Freundin die Stadt. «Doch so recht kann sie die Reise nicht schätzen, alles scheint ihr bekannt zu sein und das verstört sie. Die Gassen sind ihr zu eng, zu dunkel und zu gleich. Mehr als Venedig zu genießen ist sie damit beschäftigt, darüber zu grübeln, welche Gefühle sie treiben und weshalb ihr die Stadt so unheimlich ist.»³ Nur kurz sind Verschnaufpausen im Restaurant oder Hotelzimmer, fortlaufend bewegen sich die beiden durch die verwinkelten Gassen

1 Zur Verwendung des Begriffs siehe Dietrich Grünewald: *Comics*. Tübingen 2000, der vom «Prinzip Bildgeschichte» spricht.

2 Bei der Erzählung handelt es sich um die 2018 entstandene Adaption der Kurzgeschichte «Don't Look Now», 1971, (auf deutsch «Wenn die Gondeln Trauer tragen») von Daphne du Maurier. Weitere Informationen und Arbeiten finden sich auf Ute Helmbolds Internetpräsenz. <<http://www.derbildindex.de>> [15.1.20]

3 Ute Helmbold <www.derbildindex.de/portfolio/dont-look-now> [13.1.20]

der Stadt. Erleben, Erfahrungen, Erinnerungen und Imagination verschränken sich zunehmend, immer undurchschaubarer wird das Spiel von Realität und Phantasie. *Tage in Venedig* führen uns durch die Stadt, in ihre Gassen, und zugleich immer tiefer in das subjektive Erleben ihrer Protagonisten.

Der Weg ist das Ziel? Orientierung im Raum der Erzählung

(Abb. 77) Wir begegnen Mann und Frau beim gemeinsamen Gang durch Venedig. Sie wissen weder genau, wo sie sind, noch, wie sie an ihren Bestimmungsort gelangen. Gassen, Häuser und Wasser sind allgegenwärtig, und die richtige Brücke zu finden ist nicht einfach. Auf der folgenden Doppelseite wird der Mann sagen: «Der Weg ist immer das Ziel! Das gilt besonders für Venedig.»¹⁴

Die Schwierigkeiten der Protagonisten, sich zu orientieren, finden ihren Ausdruck in den schwankenden Entfernungen, aus denen wir sie sehen, in den Ausrichtungen ihrer Körper zueinander und im Raum. So sprunghaft wie ihre suchenden Blicke sind die Ansichten, die Helmbold uns zu sehen gibt: Mit jedem Panel verortet sie das Paar neu in der Situation. Ihre Zeichnungen sind Momentaufnahmen unter ständiger Neupositionierung des Blickwinkels und erlauben keine konsistente, ganzheitliche Sicht. Dass wir das Paar durch die Bildfolge hindurch wiedererkennen, ist vor allem dem Kleid der Frau zu verdanken, das rot gemustert aus dem Farbklang der Seite heraussticht. Denn der Weg der Protagonisten hat nur im ersten und letzten Bild eine Richtung, wenn sie von links kommend in die Doppelseite und Geschichte hineinführen und am Ende der Seite diese Laufrichtung in einer ähnlichen Distanz zum Betrachter wieder aufnehmen und so aus der Seite hinaus- und auf die folgende überleiten. Was dazwischen geschieht, entbehrt jeder eindeutigen Richtungsangabe. Entfernungen, Größenverhältnisse, Bewegungs- und Blickrichtungen wechseln von Panel zu Panel sprunghaft. Wir sehen die Figuren abwechselnd von hinten und vorn, in sehr unterschiedlichen Einstellungen, «der regulierten Vermittlung durch die Instanz der [Film-]Kamera durchaus vergleichbar»¹⁵. Die Bilder weisen keine Anschlüsse oder Übergänge auf, jedes Einzelbild zeigt nur einen kleinen Ausschnitt des Stadtraums und auch in der Gesamtschau ergibt sich kein ganzheitliches Bild. Häuser und Straßen bleiben fragmentarisch. Die Andeutung eines zentralperspektivisch aufgebauten Raumes, die in den ersten beiden Panels noch gegeben ist, wechselt über perspektivisch indifferente Ansichten – frontale Blicke auf Häuserfassaden, die immer dichter an uns heranzurücken scheinen – zu gekippten Perspektiven in den letzten beiden Bildern, deren Fluchtpunkte nahezu gegenläufig angelegt

4 *Der in die Bilder integrierte Text ist für eine Interpretation der visuellen Anteile der Erzählung nicht zwingend notwendig und wird hier nur ergänzend herangezogen.*

5 *Juliane Blank: Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas. In: Kunsttexte.de, 2011, S. 2 <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8106/blank.pdf>> [20.1.20] Die Vermittlung macht es möglich, die «Distanz zwischen den LeserInnen und dem Geschehen [zu] regulieren». Formale Mittel wie «Einstellungsgrößen» und «Perspektive im Sinne von Blickwinkel» ermöglichen eine Perspektivierung. Juliane Blank: *Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell*. Berlin 2015, S. 109*

sind und ein Gefühl des Schwindels evozieren. Die Bildausschnitte unterstützen den Eindruck eines Staccato der Blicke, von inkonsistenten Bewegungen, die die Desorientierung der Akteure zu spiegeln scheinen.

Helmbold erzählt in einer engen Bildfolge, bei der die Zeitspanne zwischen den Bildern klein ist und prozessuale Zusammenhänge hervorhebt. «[D]er Rezipient wird weniger zum Betrachten denn zum rasch fortschreitenden Lesen der Folge animiert.»¹⁶ Doch auch wenn die Ereignisse, die in den Bildern zu sehen sind, zeitlich eng aufeinanderfolgen, können wir keine Aussage darüber treffen, wie weit die Bildausschnitte räumlich auseinanderliegen; zu ähnlich und doch unterschiedlich ist, was wir zu sehen bekommen. Während der zeitliche Fluss ungebrochen scheint, springt unser Blick; Betrachtungswinkel, Blickhöhe und Distanz zu den Figuren wechseln mit den Bildausschnitten. Dennoch unterstellen wir angesichts der zugrunde liegenden Erzählung einen homogenen Raum, auch, um eine halbwegs konsistente Lektüre zu erreichen. Die zeichnerischen und darstellerischen Mittel stützen diesen Eindruck, obwohl sich Gebäude nicht wiederholen und Anschlüsse zwischen den Bildern fehlen.

Die Panels präsentieren distinkte zeitliche Momente; einen «Schnappschuss» je Bild. Auch wenn die einzelnen Bilder keine Hinweise auf eine konsistente Bewegung geben, lesen wir eine solche aus der Seite heraus. Kohärenz wird durch uns, die Betrachter, hergestellt. Wir sehen die Bewegungen der Figuren nicht, wir unterstellen sie aufgrund der wechselnden Ansichten, unserer Erfahrung und der in den Bildern enthaltenen Stimuli, die dazu anregen, ihre Inhalte zu narrativieren.¹⁷ Dennoch ist es unmöglich, den Raum der Geschichte zu rekonstruieren oder die Orientierung ihrer Protagonisten einzuschätzen. Das wirkt sich auch auf unsere Orientierung als Leser im Raum der Geschichte aus, «[i]n der simultanen Pluralität der Raumsichten diffundiert die Subjektposition.»¹⁸ Wir müssen annehmen, dass den Protagonisten, ähnlich wie uns, der Überblick entglitten ist. Die Inszenierung der Einzelbilder suggeriert im Zusammenspiel eine kontinuierlich Bewegung, ohne sie zu zeigen und erzeugt so ein Gefühl der Desorientierung.

«Ich verstehe das nicht.» Bewegung als innere Bewegung

(Abb. 78, 79) Eine Hotelrezeption, düstere, gedeckte Brauntöne lassen eine ruhige Nacht vermuten. Der Mann kehrt ins Hotel zurück, er fragt, ob seine Frau schon angekommen sei. Doch sie ist nicht da. Warten – oder ihr entgegengehen? Die Entscheidung fällt

6 Dietrich Grünewald: *Das Prinzip Bildgeschichte*. 2006, S. 7 <www.micforschung.de/tagungen/06nov/06nov_gruene_wald.pdf> [20.1.20] Vgl. auch Dietrich Grünewald: *Die Kraft der Bilder. Zu Leistung und Herausforderung der textfreien Bildgeschichte*. 2012, S. 14 <https://www.medienobservationen.de/artikel/comics/comics_pdf/gruene_wald_comfor.pdf> [14.1.20]

7 «Narrativität» wird als kognitives Schema verstanden, das von unterschiedlichen Stimuli, Narrem, aktiviert werden kann. Die Verbindungen zwischen ihnen weisen auf zeitliche, kausale und intentionale Beziehungen hin. Vgl. hierzu grundlegend und ausführlich Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg): *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002, S. 23–104

8 Martin Schüwer: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier 2008, S. 161

nicht leicht, am Ende ist irgendetwas zu tun besser als Nichtstun. Und so entschwindet er in die Nacht, um sie zu suchen.

Das Geschehen ist auf den engen Raum der Rezeption beschränkt, das Staccato von Bild zu Bild hat sich verschoben, hin zu einer Unruhe im Einzelbild. Die Darstellung konzentriert sich auf beiden Doppelseiten auf die Bewegungen des Protagonisten und findet einen ersten Höhepunkt in seiner fast stroboskopischen Zerlegung im ganzseitigen Bild. Mit der Multiplikation von Armen und Kopf wird eine Bewegung angezeigt, die weder fortlaufend noch zielgerichtet ist. Spätestens hier ist Bewegung nicht mehr als Ablauf zu dechiffrieren, sie wird in den Raum eingeschrieben, bleibt aber ungerichtet und zeitlich indifferent. Auf der folgenden Doppelseite wird der unruhige Zustand des Mannes visuell ausformuliert: Die Farbigkeit wird um einige Nuancen dunkler und undurchsichtiger, Schatten und Formüberlagerungen dominieren und dramatisieren die Szene. Die Ruhelosigkeit, die die Panels ausstrahlen, wird durch die ungleiche Verteilung von hellen und dunklen Flächen auf den Seiten noch verstärkt. Der Mann geht rast- und ratlos auf und ab, er erscheint in fast jedem Bild in mehreren Instanzen, gezeichnet und als Silhouette, in unterschiedlichen Transparenzen. Seine jeweils auf den engen Raum des Einzelbildes beschränkten Bewegungen lassen sich in keine eindeutige Abfolge bringen und spiegeln seinen inneren Konflikt. Das ändert sich erst in den letzten Panels – in dem Moment, in dem er eine Entscheidung fällt, gewinnen seine Bewegungen eine Richtung.

Im Kontrast zu den sich überlagernden Bewegungsphasen steht das ruhige dritte Panel der zweiten Doppelseite, das nur den Schattenriss des Kopfes des Mannes rechts im Anschnitt zeigt. Wenn wir genau hinsehen, können wir feststellen, dass er bereits in den beiden vorangehenden Panels zu sehen war und (schwach) auch im folgenden auszumachen ist. Die Silhouette seines Kopfes bildet eine Konstante, ein feststehendes Element inmitten von Veränderungen. Beobachtet der Mann sich selbst? Oder betrachtet er seine gedankliche Bewegung, seine aufgewühlten Gefühle?

Der Ort der Handlung bleibt über beide Doppelseiten derselbe, Betrachtungsabstand und -winkel ändern sich kaum. Die gleichbleibende Ansicht, die auch dadurch betont wird, dass der Raum wiederholt dargestellt ist, setzt die Positionen der Figur im Bildraum in ein Verhältnis zueinander und lässt sie als Handlung in der Zeit, aber ohne Chronologie hervortreten. Die Bewegungen des Protagonisten sind als Überlagerungen und Phasen dargestellt, sie entfalten sich nicht mehr durch die Bildfolge, sondern sind auf den Raum des jeweiligen Panels beschränkt. Unsere Aufmerksamkeit verlagert

sich entsprechend, wir folgen keinem teleologischen Ablauf, sondern fokussieren auf die Art der Bewegungen, auf ihre Relation zu einander und zum Bildraum. Dynamiken und Ruhepausen treten hervor, der Rhythmus der Bewegungssequenzen steigert sich mit der Opazität der Farben in den Bildern. Was diese Bewegungen veranlasst, können wir nur ahnen, respektive dem Bildtext entnehmen. Sie spiegeln die emotionale Unruhe des Mannes: So wie seine Bewegungen im Raum – hin und her, schneller und langsamer – lässt sich schlussfolgern, läuft der gedankliche und emotionale Prozess in ihm ab, bis er zu einer Entscheidung kommt und in einer abrupten Kehrtwende den Bildraum verlässt, der ihn bisher gefangen gehalten hat. Der Entscheidungsprozess wird als Prozess im Raum visualisiert.

Wo bin ich und was will ich?

Wenn wir Bildfolgen und Bildgeschichten betrachten, unterstellen wir bei wiederkehrenden Protagonisten eine zusammenhängende Handlung. Wir narrativieren Bildinhalte, auch wenn Hinweise auf Kontinuität in den Bildern der Sequenz gering sind. Unterstützt wird unsere Imagination durch die darstellerischen Mittel, die zum Einsatz kommen und Zusammenhänge insinuieren, wie eine durchgängige Farbatmosphäre, eine einheitliche Darstellungsweise (hier Zeichnung und Farbflächen), eine Wiederholung von Objekten und Figuren. «Zu beachten ist, dass eine Bild-Aussage sich nicht auf eine inhaltliche Mitteilung beschränkt [...], sondern dass auch und gerade die ästhetische Dimension (Form, Farbe, Hell/Dunkel, Stil, Ausdruck, Komposition und die Korrespondenz zwischen allen Elementen) zu Aussage und Wirkung gehören und im Rezeptionsprozess Ratio wie Emotion und Intuition des Betrachters gemeinsam ansprechen und fordern.»⁹ Ausdrucks- und Inhaltsebene sind miteinander verschränkt. Wir nehmen die Bilder nicht nur als Einzelbilder oder statische Konfigurationen wahr, sondern lesen aus ihnen zeitliche wie räumliche Abfolgen heraus. Für unsere Interpretation spielen die Einzelbilder dabei ebenso eine Rolle, wie ihre Abfolge in der Sequenz, ihre Anordnung auf der Seite und die Wahrnehmung der Doppelseite als Tableau.¹⁰ Das in den Bildern dargebotene Geschehen regt an, Lücken in den Bildern wie zwischen ihnen zu füllen. Und so werden wir zu «Miterzählern», die das, was sie sehen und lesen, als Teil eines umfangreicheren Geschehens werten und prozessual in ihrer Vorstellung erweitern.¹¹

Ute Helmbold legt in ihrer Bildgeschichte wenig Wert auf detaillierte Ortsbeschreibungen und eine elaborierte Gestaltung der Protagonisten jenseits einer Wiedererkennbarkeit, die sie vor allem

⁹ Grünewald 2012, wie FN 6, S. 3

¹⁰ Eine Veröffentlichung in Buchform strukturiert eine (visuelle) Erzählung ebenfalls: Sie unterteilt eine fortlaufende Narration in die Sinneinheiten von Seite und Doppelseite und zieht damit Trennungen auch auf einer haptischen und mechanischen Ebene nach sich, durch das Blättern der Seiten entsteht eine weitere Rhythmisierung.

¹¹ Vgl. Grünewald 2012, wie FN 6., S. 22. Vgl. ders.: Erzähler und Erzählen in der Bildgeschichte. 2013 <<https://www.comicgesellschaft.de/2013/03/26/dietrich-grunewald-erzähler-und-erzählen-in-der-bildgeschichte/>> [23.1.20]

durch Kleidung erzielt. Statt dessen konzentriert sie sich auf äußere Aktionen und innere Gefühlsregungen, kurz: auf die Teile der Erzählung, die in Bewegung sind und Emotionen zeigen und hervorrufen. Dabei geht es nicht nur darum, einen Handlungsverlauf darzustellen, psychologische Aspekte der Begegnung mit und Bewegung in Venedig begleiten die Erzählung.

Durch die Auswahl dessen, was und wie sie es präsentiert, durch Bildausschnitte und die Art der Darstellung, beeinflusst die Zeichnerin, wie wir die Bildinhalte wahrnehmen und sie deuten. Erreicht wird dies in den hier betrachteten Beispielen vor allem durch die Darstellung von Bewegung, die durch die Inszenierung der Einzelbilder und ihren Zusammenklang bestimmt wird. Unser Augenmerk wird auf den Zusammenhang von Bewegungsdarstellung und -wahrnehmung gerichtet, die sich je spezifisch entwickeln. Während in der ersten Doppelseite die Panels wie nicht zusammenhängende Teile eines Puzzles nur Ausschnitte einer Gesamtsituation zeigen, die sich über die Seiten zieht, wiederholt sich im zweiten Doppelseitenpaar mit jedem Panel der Raum, der die erzählte Situation umfasst. Auch wird im Außenraum das Paar oder eine der Personen nur einmal je Panel gezeigt, in der Hotelrezeption hingegen gibt es nur einen Protagonisten (sehen wir mal vom Rezeptionisten ab), der in den meisten Panels mehrfach zu sehen ist. Wir unterscheiden diese Darstellungsweisen als monochron und polychron.¹² Während bei monochronen Darstellungen eine kurze, zeitliche Spanne (ein Moment) ins Bild gebracht wird, handelt es sich bei polychronen Bildern um Darstellungen, die mehrere Momente innerhalb eines Bildfeldes präsentieren. Die monochronen Darstellungen der ersten Doppelseite konzentrieren sich auf in der Bewegung erstarrte Augenblicke, die erst in der Sequenz einen räumlichen Zusammenhang suggerieren und damit einen Eindruck von Bewegung entstehen lassen. Der Ablauf wird durch die Abfolge der Panels räumlich und zeitlich geordnet und kann als kontinuierlicher gelesen werden.¹³ Ein- und ausleitendes Bild «klammern» aber letztlich eine kontingente Folge von Panels, was dazu führt, dass die Orientierung der Protagonisten diffus bleibt. – Die polychronen Darstellungen der Szene a

n der Hotelrezeption hingegen zeigen verschiedene zeitliche Augenblicke simultan in einem Panel. Durch die zeitliche und räumliche Verdichtung der dargestellten Phasen werden Bewegungen und ihre Richtungen uneindeutig.¹⁴ Die Wiederholung des Raumes und die Überlagerung von Bewegungsphasen führen dazu, dass Bewegungsrichtung und Abfolge keine Bedeutung zugeschrieben werden kann. Die Darstellung fokussiert hier auf Bewegung als

12 Vgl. die Ausführungen zu mono- und polychronen Bildern bei Klaus Speidel: *How single pictures tell stories. A critical introduction to narrative pictures and the problem of iconic narrative in narratology.* <https://www.academia.edu/35764470/Klaus_Speidel_How_single_pictures_tell_stories_A_critical_introduction_to_narrative_pictures_and_the_problem_of_iconic_narrative_in_narratology> [8.3.20], publiziert als: *Jak pojedyncze obrazy opowiadają historię. Krytyczne wprowadzenie do problematyki narracji ikonicznej w narratologii.* In: *Katarzyna Kaczmarczyk (Hg.): Narratologia transmedialna. Wyzwania, teorie, praktyki. [Transmedial Narratology. Challenges, Theories, Practices.]* Krakau 2018. Speidel baut auf Kibédi Varga auf, der vier Möglichkeiten herausarbeitet, wie Zeit im Bild zum Ausdruck gebracht werden kann und dabei zwischen pluriszenischen und monoszenischen Bildern und Bilderreihen unterscheidet. Vgl. Áron Kibédi Varga: *Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität.* In: *Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text.* Stuttgart 1988, S. 356–367. Im Gegensatz zu Varga fokussiert Speidel auf zeitliche Zusammenhänge und präzisiert so die Definition.

13 Vgl. Speidel 2018, wie FN 12, S. 29

14 Speidel spricht von einem synthetischen Modus, wenn verschiedene Momente sich komprimiert überlagern und so die räumliche Organisation diskontinuierlich wird. Vgl. ebd., S. 27

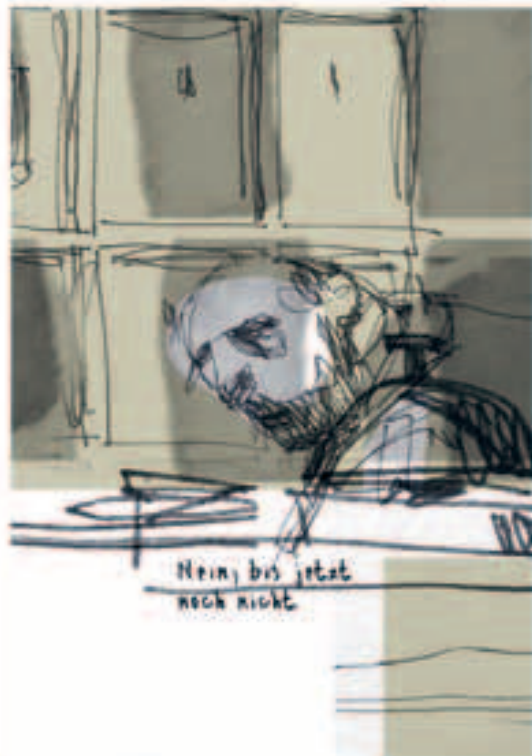
Bewegung.

Die ausgewählten Doppelseiten aus *Tage in Venedig* zeigen zwei Möglichkeiten, Bewegung darzustellen, die verschiedene Zusammenhänge von Darstellung zu Wahrnehmung herstellen und zu unterschiedlichen Interpretationen führen. Gerade im Vergleich zeigt sich, wie sich durch die Darstellung von Räumen und Figuren, durch die Wahl von Ausschnitten und Blickwinkeln, durch Einstellungen und Inszenierung ein jeweils anderer Eindruck von Bewegung evozieren lässt, der Rückschlüsse darauf zulässt, wie es um die Situation der Protagonisten, ihre Orientierung im Raum der Erzählung sowie ihre emotionale Verfasstheit bestellt ist. Planimetrische Komposition und choreografische Inszenierung greifen ineinander; in der Bildgeschichte überdecken sich topologische und narrative Ordnung in sinngebender Weise.

... es ist dunkel geworden, Blicke treffen ihn, Schatten huschen, der Mann verfolgt eine Erinnerung, alles wird dunkel. Dann lichtet sich der Vorhang: «Lass uns morgen früh nach Verona weiterfahren, ja?»





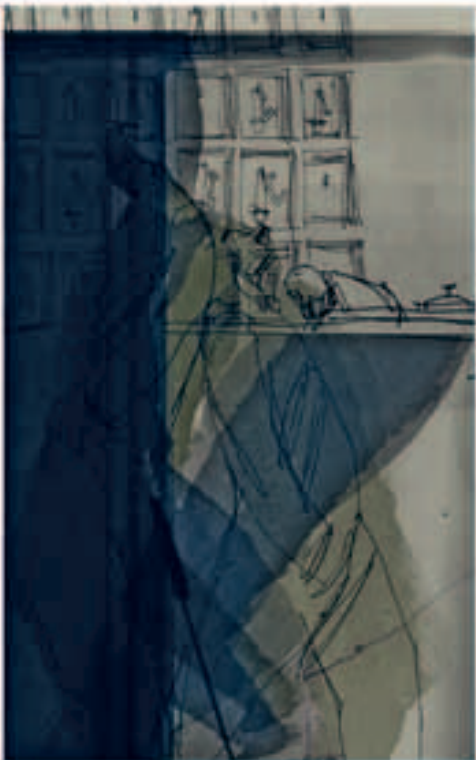




Sie war mit dem
Fingerring und fuhr
wie wir vorbei
Richtung San Marcos

Sie hätte vor
bestimmt fast
Minuten hier sein
müssen





Juliane Wenzl
Don't look now.
On the connection between
the representation and
perception of movement in
pictorial stories,
using the example of
three double pages
from Ute Helmbold's
"Days in Venice"

A day in Venice, the sky is blue, the water of the lagoon shimmers green, Italian attitude towards life. A couple strolls through narrow passages, labyrinthine cramped streets branching out, directing them to gloomy squares, leading to nowhere. Voices whisper and figures scurry ... In Ute Helmbold's unpublished pictorial story *Days in Venice*¹² a man shows a friend the city. "But she can't quite appreciate the trip, everything seems familiar to her and that disturbs her. The alleys are too narrow for her, too dark and too alike. Instead of enjoying Venice, she's busy pondering what feelings are driving her and why the city is so scary to her."¹³ Only taking short respites in restaurants or the hotel room, the two continuously move through the winding alleys of the city. Experiences, memories and imagination become increasingly intertwined, the game of reality and fantasy becomes more and more inscrutable. *Days in Venice* leads us through the city, into its alleys, and at the same time deeper and deeper into the subjective experience of its protagonists.

The way is the goal? Orientation in the space of the narrative

(Fig. 77) We meet a man and a woman walking together through Venice. They don't know exactly where they are, nor how to get to

1 On the use of the term, see Dietrich Grünewald: *Comics*. Tübingen 2000, who speaks of the "principle of the pictorial story."

2 The story (in original "Tage in Venedig") is the 2018 adaptation of the short story "Don't Look Now", 1971, by Daphne du Maurier. Further information and works can be found on Ute Helmbold's website. <<http://www.derbildindex.de>> [15.1.20]

3 Ute Helmbold <www.derbildindex.de/portfolio/dont-look-now> [13.1.20]

their destination. Alleys, houses and water are omnipresent, and finding the right bridge is not easy. On the following double page the man will say: “The way is always the goal! That’s especially true in Venice.”¹⁴

The protagonists’ difficulty in finding their bearings is expressed in the fluctuating distances from which we see them, in the orientations of their bodies to each other and to space. As erratic as their searching gazes are the views Helmbold gives us to see: With each panel, she re-locates the couple in the situation. Her drawings are snapshots under constant repositioning of the viewpoint and do not allow for a consistent, whole view. The fact that we recognize the couple through the sequence of images is primarily due to the woman’s dress, patterned in red, which stands out from the color scheme of the page. For the path of the protagonists has a direction only in the first and last image, when they enter the double page and story coming from the left and resume this direction of movement at a similar distance at the end of the page, thus leading out of the page and into the following one. What happens in between lacks any clear indication of direction. Distances, proportions, directions of movement and gaze change erratically from panel to panel. We see the figures alternately from behind and in front, in very different settings, “quite comparable to the regulated mediation by the the [film] camera.”¹⁵ The images show no connections or transitions; each individual image shows only a small section of the urban space, and even in the overall view, no complete picture emerges. Houses and streets remain fragmentary. The suggestion of a space built up in central perspective, which is still given in the first two panels, changes via perspective-indifferent views – frontal views of house facades that seem to come closer and closer to us – to tilted perspectives in the last two images, whose vanishing points are laid out almost in opposite directions and evoke a sense of vertigo. The cropping of the images supports the impression of a staccato of gazes, of inconsistent movements that seem to mirror the disorientation of the actors.

Helmbold narrates in a tight sequence of images, in which the time span between images is small and emphasizes processual connections. “[T]he recipient is animated not so much to look at the sequence as to read it in rapid progression.”¹⁶ However, even though the events seen in the images follow each other closely in time, we cannot make a statement about how far apart the image sections are spatially; what we get to see is too similar and yet different. While the temporal flow seems unbroken, our gaze jumps; viewing angle, viewing height, and distance to the figures change with the

4 The text integrated into the images is not absolutely necessary for an interpretation of the visual parts of the narrative and is only used here as a supplement.

5 Juliane Blank: Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic Adaptationen von Texten Franz Kafkas. In: *Kunsttexte.de*, 2011, p. 2 <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8106/blank.pdf>> [20.1.20] Mediation makes it possible to “regulate the distance between the reader and the action”. Formal means such as “setting sizes” and “perspective in the sense of point of view” enable perspectivation. Juliane Blank: *Literaturadaptationen im Comic. Ein modulares Analysemodell*. Berlin 2015, p. 109

6 Dietrich Grünewald: *Das Prinzip Bildgeschichte*. 2006, p. 7 <www.comicforschung.de/tagungen/06nov/06nov_gruenewald.pdf> [20.1.20] See also Dietrich Grünewald: *Die Kraft der Bilder. Zu Leistung und Herausforderung der textfreien Bildgeschichte*. 2012, p. 14 <https://www.medienobservationen.de/artikel/comics/comics_pdf/gruenewald_comic_for.pdf> [14.1.20]

image sections. Nevertheless, given the underlying narrative, we assume a homogeneous space, in part to achieve a reasonably consistent reading. The means of drawing and representation support this impression, although buildings are not repeated and connections between images are missing.

The panels present distinct temporal moments; one ‘snapshot’ per image. Even though the individual images give no indication of consistent movement, we read this from the page. Coherence is established by us, the viewers. We do not see the movements of the figures, we impute them based on the changing views, our experience, and the stimuli contained in the images that encourage us to narrate their contents. ¹⁷ Nevertheless, it is impossible to reconstruct the space of the story or to estimate the orientation of its protagonists. This also affects our orientation as readers in the space of the story, “[i]n the simultaneous plurality of spatial views, the subject position diffuses.”¹⁸ We must assume that the protagonists, like us, have lost their overview. The staging of the individual images suggests in their interplay an apparently continuous movement without showing it, thus creating a sense of disorientation.

“I don't understand.” Movement as inner movement

(Fig. 78, 79) A hotel reception, somber, muted browns suggest a quiet night. The man returns to the hotel, he asks if his wife has arrived yet. But she is not there. Wait – or go out to meet her? The decision is not easy, in the end doing something is better than doing nothing. And so he disappears into the night to look for her.

The action is confined to the narrow space of the reception, the staccato from image to image has shifted to a restlessness in the single picture. On both double pages, the representation concentrates on the movements of the protagonist and finds a first climax in his almost stroboscopic disintegration in the full-page image. With the multiplication of arms and head, a movement is indicated that is neither continuous nor purposeful. Here, at the latest, movement can no longer be deciphered as a sequence; it is inscribed in space, but remains undirected and temporally indifferent. On the following double page, the restless state of the man is visually formulated: The coloration becomes several shades darker and more opaque, shadows and form overlays dominate and dramatize the scene. The restlessness that the panels exude is reinforced by the uneven distribution of light and dark areas on the pages. The man paces restlessly and at a loss, appearing in almost every image in multiple instances, drawn and silhouetted, in varying transparencies. His movements, each confined to the narrow space of the

⁷ “Narrativity” is understood as a cognitive formula that can be activated by different stimuli, narremes. The connections between them indicate temporal, causal, and intentional relations. Cf. fundamentally and extensively Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (eds.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002, pp. 23–104

⁸ Martin Schüwer: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier 2008, p. 161

single image, cannot be brought into any clear sequence and reflect his inner conflict. This changes only in the last panels – the moment he makes a decision, his movements gain a direction.

In contrast to the overlapping motion phases is the quiet third panel of the second double page, which shows only the cropped silhouette of the man's head on the right. If we look closely, we can see that he was already visible in the two preceding panels and can be made out (faintly) in the following one as well. The silhouette of his head forms a constant, a fixed element in the midst of changes. Is the man observing himself? Or is he observing his mental movement, his agitated feelings?

The location of the action remains the same over both double pages, the viewing distance and angle hardly change. The unchanging view, which is also emphasized by the fact that the room is repeatedly depicted, places the figure's positions in the pictorial space in relation to one another and allows them to stand out as action in time, but without chronology. The protagonist's movements are depicted as superimpositions and phases; they no longer unfold through the sequence of images, but are confined to the space of each panel. Our attention shifts accordingly, we do not follow a teleological sequence, but focus on the nature of the movements, on their relation to each other and to the pictorial space. Dynamics and pauses of rest come to the fore, the rhythm of the movement sequences increases with the opacity of the colors in the pictures. What causes these movements, we can only guess, respectively take from the picture text. They reflect the man's emotional restlessness: just as his movements in space – back and forth, faster and slower – can be inferred, the mental and emotional process runs its course within him until he comes to a decision and, in an abrupt about-face, leaves the pictorial space that has held him captive until now. The decision-making process is visualized as a process in space.

Where am I and what do I want?

When we look at image sequences and pictorial stories, we assume a coherent plot in the case of recurring protagonists. We narrate image contents, even if indications of continuity in the images of the sequence are few. Our imagination is supported by the representational means that are used and insinuate connections, such as a consistent color atmosphere, a uniform mode of representation (here drawing and color surfaces), a repetition of objects and figures. "It should be noted that a pictorial statement is not limited to a content-related message [...], but that also and

especially the aesthetic dimension (form, color, light/dark, style, expression, composition, and the correspondence between all elements) belong to statement and effect and in the reception process jointly address and challenge ratio as well as emotion and intuition of the viewer.”⁹ The expressive and content levels are intertwined. We perceive the pictures not only as single images or static configurations, but read out of them temporal as well as spatial sequences. For our interpretation, the individual images play just as important a role as their sequence, their arrangement on the page, and the perception of the double page as a tableau.¹⁰ The events presented in the images encourage us to fill gaps in the pictures as well as between them. And so we become ‘co-narrators’ who evaluate what they see and read as part of a more extensive event and expand it processually in their imagination.¹¹

In her pictorial story, Ute Helmbold attaches little importance to detailed place descriptions and an elaborate design of the protagonists beyond a recognizability that she achieves primarily through clothing. Instead, she concentrates on external actions and internal emotions, in short: on the parts of the narrative that are in motion and show and evoke emotions. This is not just a matter of depicting a course of action; psychological aspects of the encounter with and of movement in Venice accompany the narrative.

Through the selection of what she presents and how she presents it, through image details and the manner of presentation, the draftswoman influences how we perceive the image contents and interpret them. In the examples considered here, this is achieved primarily through the representation of movement, which is determined by the staging of the individual images and their coherence. Our attention is directed to the connections between the representation and perception of movement, each of which develops specifically. Whereas in the first double page the panels, like unrelated pieces of a puzzle, show only sections of an overall situation that extends across the pages, in the second double page pair the space encompassing the narrated situation is repeated with each panel. Also, in the outdoor space, the couple or one of the characters is shown only once per panel, whereas in the hotel reception there is only one protagonist (let’s ignore the receptionist), who is seen several times in most panels. We distinguish these modes of representation as monochronic and polychronic.¹² While monochronic representations bring a short, uniform span of time (one moment) into the image, polychronic images are representations that present several different moments within one image field. The monochronic representations of the first double page

⁹ Grünewald 2012, as FN 6, p. 3

¹⁰ A publication in book form also structures a (visual) narrative: it divides a continuous narration into the sensory units of page and double page and thus entails separations also on a haptic and mechanical level; turning the pages creates a further rhythmization.

¹¹ Cf. Grünewald 2012, as FN 6, p. 22. Cf. id.: *Erzähler und Erzählen in der Bildgeschichte*. 2013 <<https://www.comicgesellschaft.de/2013/03/26/dietrich-grunewald-erzähler-und-erzählen-in-der-bildgeschichte/>> [23.1.20]

¹² Cf. the remarks on mono- and polychronic pictures in Klaus Speidel: *How single pictures tell stories. A critical introduction to narrative pictures and the problem of iconic narrative in narratology*. <https://www.academia.edu/35764470/Klaus_Speidel_How_single_pictures_tell_stories._A_critical_introduction_to_narrative_pictures_and_the_problem_of_iconic_narrative_in_narratology> [8.3.20], published as: *Jak pojedyncze obrazy opowiadają historie. Krytyczne wprowadzenie do problematyki narracji ikonicznej w narratologii*. In: Katarzyna Kaczmarczyk (ed.): *Narratologia transmedialna. Wyzwania, teorie, praktyki*. [Trans-medial Narratology. Challenges, Theories, Practices], Kraków 2018. Speidel builds on Kibédi Varga, who elaborates four ways in which time can be expressed in images, distinguishing between pluriscenic and monoscenic images and series of images. Cf. Áron Kibédi Varga: *Visuelle Argumen-*

concentrate on moments frozen in motion, which only suggest a spatial coherence in the sequence and thus create an impression of movement. The succession of panels orders the sequence spatially and temporally and can be read as continuous.¹³ However, the images leading in and those leading out ultimately ‘bracket’ a contingent sequence of panels, which results in the orientation of the protagonists remaining vague. – The polychronic representations of the scene in the hotel reception, however, show different temporal moments simultaneously in one panel. Due to the temporal and spatial condensation of the depicted phases, movements and their directions become ambiguous.¹⁴ The repetition of space and the superimposition of movement phases mean that no meaning can be ascribed to movement direction and sequence. The representation here focuses on movement *as* movement.

The selected double pages from *Days in Venice* show two ways of representing movement that establish different connections from representation to perception and lead to different interpretations. The comparison shows how the depiction of spaces and figures, the choice of details and angles, the settings and staging can each evoke a different impression of movement that allows conclusions to be drawn about the situation of the protagonists, their orientation in the space of the narrative, and their emotional state. Planimetric composition and choreographic staging intertwine; in the pictorial story, topological and narrative order overlap in a sense-giving way.

... it has become dark, glances meet him, shadows flit, the man pursues a memory, everything becomes dark. Then the curtain lifts: “Let’s travel on to Verona in the morning, shall we?”

tation und visuelle Narrativität. In: Wolfgang Harms (ed.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1988, pp. 356–367. In contrast to Varga, Speidel focuses on temporal contexts and thus makes the definition more precise.

¹³ Cf. Speidel 2018, as FN 12, p. 29

¹⁴ Speidel speaks of a synthetic mode when different moments overlap in a compressed way and thus the spatial organization becomes discontinuous. Cf. *ibid.*, p. 27

Friedrich Tietjen
Bilderflut um 1800.
Zur Kulturgeschichte des
Holzstichs, der Lithografie
und der Fotografie im
19. Jahrhundert

Um 1800 begannen mit der Lithografie und dem Holzstich zwei druckgrafische Verfahren größere Verbreitung zu finden, die die Produktion von Bildern grundsätzlich veränderten. Beide Verfahren zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass mit ihnen Bilder in wenigstens theoretisch unbegrenzten Auflagen gedruckt werden können. Hinzu kam, dass sich die Druckstöcke relativ einfach und schnell produzieren ließen, nicht zuletzt, weil die Arbeitsprozesse an manchen Stellen weiter aufgeteilt werden konnten. Und schließlich wurde der Herstellungsprozess bald auch mechanisch beschleunigt, indem die Druckmaschinen von Dampfmaschinen angetrieben wurden. **17**

1 Hinzu kamen weitere technische Innovationen im Zusammenhang mit dem Druck von Bildern und Büchern: Etwa zur gleichen Zeit wurden die ersten Maschinen zur Herstellung von Endlospapier gebaut; etwas später entwickelte man Verfahren, um statt Leinen billigere Stoffe wie z. B. Stroh, Holzschliff und Baumwolle als Rohstoff einzusetzen. Der Textsatz wurde wiederum effektiviert durch die Einführung stereotypischer Verfahren, die von gesetztem Text Gußformen abnahmen, was Stehsatz vermied, Neuaufgaben vereinfachte und haltbarere Druckstöcke ermöglichte.

Vor der Einführung von Lithografie und Holzstich wurden druckgrafische Bilder in erster Linie entweder als Holzschnitte oder in verschiedenen Tiefdruckverfahren vervielfältigt. Der Holzschnitt war in Europa seit etwa 1400 gebräuchlich; zunächst wurden in die längs der Faser gesägten Holzplatten gleichermaßen Bild wie Text eingeschnitten und sogenannte Blockbücher gedruckt. Mit der Einführung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern ab Mitte des 15. Jahrhunderts wurde es einfacher und effektiver, den Text in Blei zu setzen und nur die Bilder weiter in Holz zu schneiden, dann jedoch beide zusammenzufügen und in einem Vorgang zu drucken. Besonders hohe Auflagen waren dabei allerdings nicht zu erreichen – der permanente Wechsel von hohem Druck und Entlastung sorgte dafür, dass einzelne Stege von der Platte abbrachen und zwar umso schneller, je weicher und grobfaseriger das verwendete Holz war. Vor allem für preiswertere Druckerzeugnisse wie Flugblätter blieb der Holzschnitt lange die bevorzugte Methode der Illustration; in der Buchillustration erhielt er mit dem Kupferstich eine effektive Konkurrenz.¹² Der Vorzug dieses Verfahrens bestand darin, dass die homogene Oberfläche aus zähem Metall die Verwendung feinerer Werkzeuge erlaubte und damit auch feinere Schraffuren und Tonalitäten ermöglichte. Sein Nachteil war allerdings, dass sie nicht gemeinsam mit dem Text eines Buches gedruckt werden konnten, sondern in einem zweiten Druckvorgang mit einer anders konstruierten Tiefdruckpresse abgezogen wurden. Das bedeutete auch, dass Druckbögen entweder einmal im Hoch- und einmal im Tiefdruck bedruckt oder dass die Illustrationen separat eingebunden werden mussten (**Abb. 80**). Zudem nutzten sich auch die Druckstöcke aus Kupfer vergleichsweise schnell ab, so dass Auflagen von mehr als 1000 Exemplaren eher die Ausnahme als die Regel waren. Und schließlich erforderte die Herstellung von Tiefdruckstöcken technisch und zeichnerisch qualifiziertes Personal. Mit anderen Worten: Bis 1800 war es eine handwerklich anspruchsvolle, komplexe und relativ zeitintensive Arbeit, relativ geringe Auflagen von relativ wenigen Bildern, Büchern und Büchern mit Bildern zu drucken.¹³ Und das wiederum bedeutete, dass Bücher und Bilder Objekte waren, die zwar für die ärmeren Schichten nicht vollkommen unerreichbar, aber dennoch relativ selten und damit kostbar waren.

Wie der Kupferstich war auch die Lithografie kein Hochdruckverfahren und musste daher auf anderen Druckmaschinen als in Lettern gesetzter Text gedruckt und bei der Bindung separat bearbeitet werden. Ihre Druckstöcke waren relativ einfach herzustellen, indem auf einer polierten Kalksteinplatte mit einer fettigen Sub-

² Neben dem Kupferstich gab es eine Reihe weiterer Tiefdruckverfahren, vor allem die Radierung und daneben elaboriertere Verfahren wie Mezzotinto und Aquatinta, die allerdings eher als künstlerische und selten als Illustrationsmedien eingesetzt wurden und bei weitem nicht die Verbreitung wie der Kupferstich fanden.

³ Hinzu kam, dass auch die handwerkliche Herstellung von Materialien wie Papier und Druckerschwärze vergleichsweise aufwendig war.

stanz gezeichnet oder geschrieben wurde; sodann wurde die Oberfläche mit einer Lösung aus Gummiarabicum und stark verdünnter Salpetersäure behandelt. Vor dem Druck wurde der Stein gewässert, und die chemische Behandlung der Oberfläche führte dazu, dass die freiliegenden und deswegen geätzten Partien das Wasser aufnahmen und die fetthaltigen Druckfarben abwiesen, die wiederum dort anhaften konnten, wo vorher fettige Substanzen aufgetragen worden waren. In der Regel handelt es sich bei fettigen Substanzen um Wachskreiden, weswegen die Drucke dann Kreidezeichnungen ähneln; doch einer der Vorzüge des Verfahrens besteht darin, dass im Prinzip jede fetthaltige Substanz für die Produktion lithografischer Druckstöcke geeignet ist – das erlaubt unter anderem auch, frisch gedruckte Buchseiten, Radierungen, Kupferstiche auf einem Stein abzuklatschen und auf diese Weise zu kopieren. Im Unterschied zu allen anderen seinerzeit gebräuchlichen grafischen Bildruckverfahren hat die Lithografie damit keine spezifische visuelle Signatur, sondern kann all diese anderen Verfahren in ihrer Erscheinung simulieren. Und weil die druckenden und nicht-druckenden Teile der Platten sich nicht durch ihre Höhe, sondern nur durch ihre physikalischen Eigenschaften unterscheiden, nutzen sie sich kaum ab und ermöglichen weit höhere Druckauflagen als die älteren Verfahren.

Der Holzstich unterschied sich vom Holzschnitt dagegen nur in einem technischen Detail: Statt in längs und mit der Faser laufende Holzbretter zu schneiden, wurde beim Holzstich in die Oberfläche quer geschnittener Holzblöcke gestochen. Der Nachteil dieses Verfahrens – dass nämlich die Oberfläche dieser Holzblöcke bei weitem nicht so groß war wie die der Holzbretter – wurde zum einen von der größeren Dauerhaftigkeit der aus harten Obst- oder Buchsbaumhölzern geschnittenen Blöcke mehr als aufgewogen: Die senkrecht in die Faser gestochenen Stege waren einerseits außerordentlich unempfindlich gegen die Belastungen des Buchdrucks, so dass Auflagen von 100.000 Abzügen und mehr möglich waren und auch vorkamen (**Abb. 81 a + b**). Zum anderen erlaubte die große Dichte und Stabilität des Materials die Bearbeitung der Oberfläche in einer Feinheit, die an die von Kupferstichen heranreichte. Die Kompatibilität mit dem in Lettern gesetzten Buchdruck schließlich machte den Holzstich im 19. Jahrhundert zum wichtigsten Medium für Textillustrationen: Tages- und Wochenzeitungen ebenso wie Fachbücher, Warenkataloge ebenso wie Fibeln für Kinder konnten auf diese Weise mit Bildern ausgestattet werden.

All das mag auf den ersten Blick bloß wie eine – zugegeben gewaltige – Steigerung in der Effektivität der Produktion erscheinen.

Tatsächlich berührte diese Veränderung das Verhältnis von Bild- und Kunstproduktion: Bei den älteren Techniken wie dem Holzschnitt und dem Kupferstich wurde diese Differenz kaum betont – mit einigen Randunschärfen lässt sich behaupten, dass Bild- und Kunstproduktion in der Grafik praktisch synonym waren. Hinzu kam, dass der Kupferstich eines der wichtigsten Medien war, um als Künstler*in Sichtbarkeit und Ruhm für die eigenen Werke und damit sich selbst zu erlangen. Und schließlich stellten die gleichen Werkstätten und die gleichen Handwerker künstlerische Arbeiten, Reproduktionen von Kunstwerken und Buchillustrationen her, wobei die Grenzen zwischen diesen Bereichen oft fließend waren. Diese Einheit oder wenigstens Verschränkung von künstlerischer und grafischer Bildproduktion bestand zwar auch nach der Einführung von Lithografie und Holzstich; doch die neuen, billigen, schnellen Bildmedien erforderten eine Reorganisation der Produktionsprozesse. Dauerte die Arbeit an einem großformatigen Kupferstich zuweilen durchaus mehrere Jahre, so konnten gute Holzstecher an einem Tag ein druckfertiges Porträt stechen – eine wichtige Voraussetzung für die Illustration von Tageszeitungen. Größere Druckstöcke konnten in einzelne Holzblöcke aufgeteilt und von verschiedenen Stechern gleichzeitig bearbeitet werden; wenn sie damit fertig waren, konnte der Druckstock wieder zusammengesetzt werden, und ein besonders qualifizierter Stecher sorgte für die Verbindung der einzelnen Partien. Die Arbeit als Holzstecher war dabei weniger künstlerischer als technischer Natur; weniger die Interpretation einer Vorzeichnung als vielmehr ihre Übersetzung in Linienmuster und Schraffuren war die zu leistende Arbeit – das Bild sollte vor allem seinen Gegenstand erkennen lassen; dass es ästhetischen Ansprüchen genüge, war vor allem bei den schnellen Bildern der billigen Magazine von nachgeordneter Bedeutung (**Abb. 82**).

Damit berührten die neuen grafischen Techniken auch den grundsätzlichen gesellschaftlichen Status des Bildes. Waren Bilder zuvor relativ selten und damit auch relativ teuer, besaßen die meisten Menschen also – wenn überhaupt – nur wenige Bilder und schätzten sie dementsprechend, so veränderte sich das mit der schnellen und massenhaften Produktion, die mit Hilfe von Lithografie und Holzstich möglich wurde und die dafür sorgte, dass der Alltag illustrativ begleitet werden konnte. Und auch wenn Bilder zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Augen aus verschiedenen Gründen und mit verschiedenen Haltungen betrachtet werden, so lässt sich mit der deshalb gebotenen Vorsicht annehmen, dass ab 1800 die Bilder der seinerzeit neuen Medien tendenziell seltener

4 Wenn der Text hier und an anderen Stellen zum generischen Maskulinum wechselt, so bildet das durchaus die konkreten, patriarchal organisierten Verhältnisse ab: Zwar gab es durchaus zahlreiche Künstlerinnen; doch die Arbeit in den Werkstätten wurde durch handwerkliche Ordnungen und Traditionen bestimmt, und die schlossen Frauen de facto aus.

Gegenstand einer intensiven Kontemplation und häufiger einer flüchtigen Wahrnehmung waren, als das zuvor der Fall gewesen war. Das hat nicht zuletzt auch mit ihren Gegenständen zu tun: Vor allem mit dem Holzstich wurden häufiger auch Motive bildwürdig, die sich zuvor entzogen hatten oder ignoriert wurden, kleinere Tagsereignisse, Alltagsszenen abseits vom Genre, exotische Tiere – die massenhafte Bildproduktion brauchte auch Massen von verschiedenen Sujets.

Massenhaftigkeit, schnelle Produktion der Bilder und schließlich ihre ebenso beschleunigte Rezeption: Die Bedeutung der grafischen Medienrevolution um 1800 kann schwerlich über-, leicht aber unterschätzt werden – nicht zuletzt, weil nur wenige Jahrzehnte später mit der Fotografie ein weiteres Medium den Bildermarkt betrat. Dabei ist es im Grunde falsch, von Fotografie im Singular zu sprechen: Schon als 1839 die Daguerreotypie als erstes Verfahren veröffentlicht wurde, waren von verschiedenen Autoren mindestens drei weitere technisch und fotochemisch andersartige Verfahren entwickelt worden;⁵ in den darauf folgenden Jahren sollte sich die Zahl der fotografischen Verfahren und Anwendungen noch vervielfachen. Doch eines sollte über lange Jahre nicht gelingen: ein Verfahren zu finden, mit dem sich fotografische Bilder mit ähnlicher Geschwindigkeit und Effektivität vervielfältigen ließen wie die Lithografie und vor allem der Holzstich es ermöglichten. Das entbehrt nicht der Ironie: Nicéphore Niépce hatte seine Versuche mit der Absicht begonnen, die Lithografie weiter technisch zu beschleunigen und die händischen Zeichnungen auf Stein durch optisch generierte Bilder auf Metallplatten abzulösen; als Emulsion diente ihm dabei ein Firnis, der auch in der Radierung eingesetzt wurde. Tatsächlich wurde mindestens eines seiner Bilder – die Kopie eines Porträts des Kardinals d’Amboise – entsprechend bearbeitet und von der Platte auch Abzüge im Tiefdruck genommen, und wenigstens theoretisch hätte auch das heute gern als erste Fotografie apostrophierte Bild, der Blick aus dem Fenster von Niépce’ Haus in Saint-Loup-de-Varennes, sich in gleicher Weise zu einer Druckplatte weiter verarbeiten lassen. Die materielle Nähe zu druckgrafischen Verfahren lässt sich übrigens auch bei Daguerre feststellen, der als Bildträger die gleichen Kupferbleche verwendete, die auch im Tiefdruck gebräuchlich waren.

Doch weil bis zum Ende des 19. Jahrhunderts effektive Druckverfahren auf sich warten ließen, blieb die Fotografie ein Nischen- oder genauer: ein paradoxes Massenmedium. Denn mit den erfolgreichsten Verfahren – zunächst der Daguerreotypie, dann den Verfahren mit Nasskollodiumnegativen und Albuminpapieren –

⁵ Dazu zählen wenigstens die Heliografie von Nicéphore Niépce, Hippolyte Bayards Direktpositivverfahren und William Henry Fox Talbots Negativverfahren und Fotogramme auf Papier.

ließen sich massenhaft Bilder herstellen, wie die Alben mit den zahllosen *Carte de Visite*-Porträts beweisen. Aber diese Bilder wurden in der Regel nur in relativ begrenzten Auflagen vervielfältigt: Die Daguerreotypie brachte prozessbedingt nur Unikate hervor (sollte ein zweites Exemplar eines Bildes benötigt werden, musste es abfotografiert werden (**Abb. 83**)), und von den Kollodiumnegativen wurden in der Regel kaum mehr als ein oder zwei Dutzend Exemplare abgezogen – mehr Abzüge wurden in der Regel nur dann angefertigt, wenn Bücher oder Zeitschriften illustriert werden sollten. Diese Verwendung von Fotografien war allerdings eher selten – zum einen erforderte die Produktion von Abzügen relativ zeitaufwendige Handarbeit, und zum anderen ließ die chemische Stabilität der Bilder nicht selten zu wünschen übrig – die Abzüge konnten vergilben und verblassen (**Abb. 84 a + b**).

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, genauer: bis zur Etablierung der Autotypie als Verfahren zur massenhaften Vervielfältigung fotografischer Bilder im Druck (**Abb. 85**) war die Bildwelt damit in erster Linie grafischer Natur; weil die autotypisch gedruckten Fotografien noch eine ganze Weile relativ flau und kontrastarm erschienen, sollte vor allem der Holzstich bis ins 20. Jahrhundert hinein für preiswerte, massenhafte Illustrationen eingesetzt werden, etwa bei Zeitungsanzeigen, Fachbüchern und Flugzetteln. Diese «armen Bilder», die kaum noch eines Blickes gewürdigt wurden, sind die letzten flachen Wellen der ersten großen Bilderflut der Moderne. Die Medienkulturgeschichte beschreibt – und beschwört zuweilen gar – mit diesem Begriff in der Regel die massenhafte Produktion und Verbreitung technischer Bilder wie gegenwärtig die mit Mobiltelefonen aufgenommenen Fotografien, davor und zu verschiedenen Zeiten die Bilder im Internet, Video, Fernsehen und die (private) Fotografie. Diese je neuen Bilderfluten (so die mit dem Bild der Flut verbundene Befürchtung) gefährden die alten Bilder und Medien und mit ihnen geschätzte Werte – den Wahrheitsanspruch der Fotografie, die Einladung des cinematischen Films zu seiner aufmerksamen Betrachtung, die unmittelbare Erfahrung des Kunstwerks, das von seinen Reproduktionen überwuchert zu werden drohe. Doch vielleicht wiederholt sich in diesen Klagen nur stets aufs neue das Trauma, das ebenso mit der Einführung der Massenbildmedien um 1800 verbunden ist: dass Kunst nicht mehr die bestimmende Instanz ist, die die visuelle Wahrnehmung gesellschaftlich organisiert und ordnet.



80



81 a



(Carrière de laithe du Langenberg, près de Cologne.)

82



81 b



83



84 a

Adam Herb, Photographer

XVII. Jahrgang
Nr. 29

Berliner

18. Juli 1900
Einzelpreis
10 Pfg.
Preis 18 Mark.

Illustrierte Zeitung

Verlag Wilhelm & Co., Berlin SW. 68.



Der neue verlässliche „Schwebetramp“ von 4 Metern Höhe,
der in der Henschelgasse in Dresden geübt wird.

Photo G. Bergner

85



84 b

Friedrich Tietjen The Flood of Pictures since 1800. On the cultural history of wood engraving, lithography and photography in the 19th century

Around 1800, lithography and wood engraving, two printing techniques that fundamentally changed the production of images, began to gain widespread acceptance. Both processes are characterized above all by the fact that they can be used to print images in at least theoretically unlimited editions. In addition, the printing blocks could be produced relatively easily and quickly, not least because the work processes could be further divided at some stages. And finally, the production process was soon also mechanically accelerated by driving the printing presses with steam engines. **1**

Before the introduction of lithography and wood engraving, graphic images were primarily reproduced either as woodcuts or in various gravure printing processes. Woodblock printmaking had been in use in Europe since about 1400; first, images and text were cut into the wood plates sawn along the grain and so-called block books were printed. With the introduction of letterpress printing with movable type from the middle of the 15th century onwards, it became easier and more effective to set the text in lead and only cut the images further into wood, but then to combine both and print them in one process. However, it was not possible to achieve particularly long print runs – the constant alternation between high pressure and relief ensured that individual ridges broke off the plate, and the softer and coarser the wood used, the quicker they broke off. Woodblock printing remained the preferred method of illustration for a long time, especially for less expensive printed products such as handbills; in book illustration, copperplate engraving became an effective competitor. **2** The advantage of this process was that the homogeneous surface of tough metal allowed the use of finer tools and thus finer hatching and tonalities. Its disadvantage, however, was that the images could not be printed together with the text of a book, but necessitated a second printing process with a differently constructed gravure press. This also meant that print

1 In addition, there were further technical innovations in connection with the printing of pictures and books: Around the same time, the first machines for the production of continuous paper were built; somewhat later, processes were developed to use cheaper materials such as straw, wood pulp and cotton as raw materials instead of linen. Text typesetting was again made more effective by the introduction of stereotypical processes that took casting forms from typeset text, which avoided standing type, simplified new editions, and made more durable printing blocks possible.

2 In addition to copperplate engraving, there were a number of other intaglio processes, most notably etching, and more elaborate processes such as mezzotint and aquatint, which, however, were used more as artistic media and rarely as illustration media, and were nowhere near as widespread as copperplate engraving.

sheets had to be printed either once in relief and once in gravure or that the illustrations had to be integrated separately (**Fig. 30**). In addition, the copper printing blocks also wore out comparatively quickly, so that editions of more than 1 000 copies were the exception rather than the rule. And finally, the production of gravure printing blocks required technically and graphically qualified personnel. In other words, until 1800 it was a technically demanding, complex and relatively time-consuming job to print relatively small editions of relatively few pictures, books and books with pictures.¹³ And that in turn meant that books and pictures were objects that, while not completely inaccessible to the poorer classes, were relatively rare and therefore precious.

Like copperplate engraving, lithography was not a letterpress process and therefore had to be printed on different printing presses than text set with movable type and processed separately during binding. Their printing blocks were relatively easy to make by drawing or writing on a polished limestone plate with a greasy substance; the surface was then treated with a solution of gum arabic and highly diluted nitric acid. Before printing, the stone was soaked in water and the chemical treatment of the surface caused the exposed and therefore etched areas to absorb the water and repel the greasy inks, which in turn could adhere to where previously greasy substances had been applied. Usually, the greasy substances used are wax crayons, which is why these prints resemble chalk drawings; but one of the advantages of the process is that in principle any greasy substance is suitable for the production of lithographic printing blocks – this also allows, among other things, to offset freshly printed book pages, etchings, copperplate engravings onto a stone and thus copy them. In contrast to all other graphic image printing processes in use at the time, lithography thus has no specific visual signature, but can simulate the appearance of all these other processes. And because the printing and non-printing parts of the plates do not differ in height, but only in their physical properties, they hardly wear out at all and allow much higher print runs than the older processes.

The wood engraving differed from the woodcut in only one technical detail: instead of cutting into wooden boards running lengthwise and with the grain, the wood engraving was engraved into the surface of cross-cut wooden blocks. The disadvantage of this technique – that the surface of these blocks was by far not as large as the surface of the wooden boards – was more than compensated for by the greater durability of the blocks cut from hard fruit- or boxwood: On the one hand, the ridges, which were engraved

¹³ In addition, the craft production of materials such as paper and printing ink was also comparatively costly.

vertically into the fiber, were extremely insensitive to the stresses of letterpress printing, so that print runs of 100 000 copies and more were possible and did occur (**Fig. 81 a + b**). On the other hand, the high density and stability of the material allowed the surface to be processed with a fineness that approached that of copperplate engravings. Finally, the compatibility with letterpress printing made wood engraving the most important medium for text illustrations in the 19th century: daily and weekly newspapers as well as textbooks, product catalogs and primers for children could be equipped with images in this way.

At first glance, all this may seem like an – admittedly huge – increase in production efficiency. In fact, this change affected the relationship between image and art production: in the older techniques such as woodcut and copperplate engraving, this difference was hardly emphasized – with some marginal blurring, it can be argued that image and art production were practically synonymous in graphic art. In addition, copperplate engraving was one of the most important media for artists to gain visibility and fame for their own works and thus for themselves. And finally, the same workshops and the same craftsmen⁴ produced artistic works, reproductions of works of art and book illustrations, whereby the boundaries between these areas were often blurred. This unity or at least interlocking of artistic and graphic image production continued to exist even after the introduction of lithography and wood engraving; but the new, cheap, fast image media required a re-organization of the production processes. If the work on a large-format copperplate engraving sometimes took several years, good wood engravers could engrave a print-ready portrait in one day – an important prerequisite for the illustration of daily newspapers. Larger printing blocks could be divided into individual blocks of wood and worked on by different engravers at the same time; when they had finished, the printing block could be put back together again, and a specially qualified engraver ensured that the individual parts were connected. The work as a wood engraver was not so much of an artistic as of a technical nature; the work to be done was less the interpretation of a preliminary drawing than its translation into line patterns and hatchings – the picture should above all show its subject; the fact that it satisfied aesthetic demands was of secondary importance, especially with the fast pictures of cheap magazines (**Fig. 82**).

Thus the new graphic techniques also touched the fundamental status of pictures in society. Had they previously been relatively rare and thus also relatively expensive, had most people owned

⁴ Here, as in other places, one must certainly keep in mind the concrete, patriarchally organized conditions: There were indeed numerous female artists; however, work in the workshops was determined by craft orders and traditions, and these de facto excluded women.

only a few pictures – if at all – and valued them accordingly, this changed with the rapid and mass production that became possible with the help of lithography and wood engraving, which ensured that everyday life could be accompanied by illustration. And even if pictures are viewed at different times by different eyes for different reasons and with different attitudes, it can be assumed with the necessary caution that from 1800 onwards, the pictures of the then new media tended to be less often the subject of intense contemplation and more often of fleeting perception than had previously been the case. This has to do not least with their objects: especially with wood engraving, motifs that had previously eluded or been ignored became more often worthy of depiction, smaller news events, everyday scenes away from genre, exotic animals – mass image production also required masses of different subjects.

Massive scale, rapid production of images, and finally their equally accelerated reception: The significance of the graphic media revolution around 1800 can hardly be overestimated, but it can easily be underestimated – not least because only a few decades later, photography entered the picture market as another medium. It is essentially wrong to speak of photography in the singular: Even when the daguerreotype was published in 1839 as the first process, at least three other technically and photochemically different processes had been developed by different authors;⁵ in the years that followed, the number of photographic processes and applications was to multiply. But one thing was not to succeed for many years: to find a process that would allow photographic images to be reproduced with similar speed and effectiveness as lithography and, above all, wood engraving. This was not without irony: Nicéphore Niépce had begun his experiments with the intention of further technically accelerating lithography and replacing the manual drawings on stone with optically generated images on metal plates; he used a varnish as an emulsion, which was also used in etching. In fact, at least one of his pictures – the copy of a portrait of Cardinal d’Amboise – was processed accordingly and also prints were taken from the plate in intaglio printing, and at least theoretically, the picture that today is liked to be apostrophized as the first photograph, the view from the window of Niépce’s house in Saint-Loup-de-Varennes, could have been further processed into a printing plate in the same way. Incidentally, the material proximity to printmaking processes can also be seen in Daguerre’s work, who used the same copper sheets as were used in intaglio printing.

But because effective printing processes were not available until the end of the 19th century, photography remained a niche

⁵ These include at least Nicéphore Niépce’s heliography, Hippolyte Bayard’s direct positive process, and William Henry Fox Talbot’s negative process and photographs on paper.

medium, or more precisely: a paradoxical mass medium. For the most successful processes – first the daguerreotype, then the processes using wet collodion negatives and albumin papers – made it possible to produce masses of images, as the albums with the countless *carte de visite* portraits prove. But these pictures were usually reproduced only in relatively limited numbers: the daguerreotype process produced only unique copies (if a second copy of a picture was needed, it had to be photographed (**Fig. 83**)), and hardly more than a dozen or two dozen copies were usually printed from the collodion negatives – more prints were usually made only when books or magazines were to be illustrated. However, this use of photographs was rather rare – on the one hand, the production of prints required relatively time-consuming manual work, and on the other hand, the chemical stability of the images often left much to be desired – the prints could yellow and fade (**Fig. 84 a + b**).

Until the end of the 19th century, or more precisely until the establishment of the halftone image as a process for the mass reproduction of photographic images in print (**Fig. 85**), the visual world was thus primarily of a graphic nature; because halftonal printed photographs still appeared relatively flat and low in contrast for quite some time, wood engraving in particular was to be used until the 20th century for inexpensive mass illustrations, for example in newspaper advertisements, reference books, and handbills. These “poor pictures”, which were hardly considered worthy of a single glance, are the last flat waves of the first great flood of images of modernity. The history of media culture uses this term to describe – and sometimes even conjures – the mass production and dissemination of technical images, such as the photographs currently taken with cell phones, and before and at various times the images on the Internet, video, television and (private) photography. These ever-new floods of images (according to the fear associated with the image of the flood) endanger the old images and media, and with them cherished values – the claim to truth of photography, the invitation of cinematic film to its attentive viewing, the immediate experience of the work of art which threatens to be overgrown by its reproductions. But perhaps these complaints only repeat over and over again the trauma that is also connected with the introduction of mass image media around 1800: that art is not the determining instance that organizes and orders visual perception in society.

Ulrike Stoltz
Lesen – Schauen – ÜberSehen.
Schriftbildlichkeit aus der
Perspektive des typografisch
«Normalen»¹

Schrift hat ein Janusgesicht, sie ist immer beides: Text *und* Bild.¹² Diese Doppelnatur «übersehen» wir leicht; aber vielleicht erinnern wir uns noch daran, dass manche unserer Mitschüler*innen in der Grundschule dafür gelobt wurden, dass sie eine besonders «schöne» Handschrift hatten. Und wenn wir vom «Kleingedruckten» reden, dann beziehen wir uns damit ebenfalls zunächst auf den visuellen Aspekt von Schrift, wenngleich damit auch Konnotationen aufscheinen, die auf die Verbindung von Schriftgröße und bestimmten Inhalten verweisen.

¹ Vgl. dazu grundsätzlich: Hans Andree: *normal regular book roman*. Ein Beitrag zur Schrift- und Typografieggeschichte. Göttingen 2013

² «Was Schrift ist, verdankt sich einer Synthese von Diskursivem und Ikonischem.» Sybille Krämer: «Operationsraum Schrift». Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005, S. 23–57, hier S. 29

Warum übersehen wir etwas, das uns doch deutlich vor Augen steht? Weil Schrift ein Medium ist, und Medien haben die Tendenz zur Unsichtbarkeit oder Transparenz. «Wir sehen weithin durch den Raum bis zu den Sternen und wir hören Vorgänge, die sich fern von unserem Ohr abspielen. Die Gewohnheit macht es, dass wir diesen Tatbestand einfach hinnehmen, ihn nicht in Beziehung zu Anderem bringen; Alltäglichkeit nimmt ihm das Merkwürdige und zum Denken Anregende.»¹³ Oder, noch stärker akzentuiert: «Der Vermittler tritt hinter die Botschaft zurück. Er darf sich nicht in den Vordergrund drängen oder gar blenden und gefallen wollen, er darf nicht in Erscheinung treten.»¹⁴ Typografen drücken dasselbe aus in dem Satz «Die Typografie ist eine dienende Kunst.»¹⁵ «Das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Schrift wurzelt in deren Mediencharakter. [...] In dem Maße, in dem Medien reibungslos funktionieren, machen sie sich selbst unsichtbar: Medien entziehen sich in ihrem Vollzug.»¹⁶ So die erste von zehn Thesen zur Sichtbarkeit der Schrift von Sybille Krämer, die sich auf die «Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift» beziehen (und damit den Rahmen weiter spannen als ich ihn in diesem Artikel abschreiten kann).

Die Unsichtbarkeit oder Transparenz von Schrift hat jedoch, der Grundsätzlichkeit des Medialen zum Trotz, eine Geschichte. Im *Weinberg des Textes* betrachtet Ivan Illich die Zeit um 1200 und den in dieser Zeit stattfindenden Medienwandel, den er als Übergang vom «monastischen» zum «scholastischen» Lesen beschreibt. «Die scholastische Argumentation ist inzwischen so durchgegliedert und differenziert, dass man visuelle Hilfen braucht, um ihr folgen zu können.»¹⁷ Das führt dazu, dass man «den Text seitdem als etwas vom Buch vollkommen Getrenntes sehen» kann. [...] Die Seite hat nicht mehr die Eigenschaft eines Ackers, in dem die Buchstaben verwurzelt sind. Der neue Text ist ein Gespinst auf den Seiten des Buches, das in ein eigenständiges Dasein abhebt. [...] Statt des Buchs wird jetzt der Text zum Gegenstand, in dem Gedanken gesammelt und gespiegelt werden.»¹⁸

«Einer denkt was und schreibt es auf und liest es und lässt es stehen und Anderer liest es und denkt, Alle sollen das lesen und druckt es und Alle lesen es und denken, das hat Einer gedacht, und denken nicht, das hat Anderer gedruckt.»¹⁹

Damit ist in sehr knapper Form ein Rahmen abgesteckt, in dem ich nun aus typografischer Perspektive danach fragen möchte, wie sich Schriftbildlichkeit konkretisiert. Denn bevor ein Text gedruckt werden kann, müssen die Setzer/Typografen¹⁰ dem Text erst noch eine sichtbare, erkennbare, lesbare Form geben. Damit

3 Fritz Heider: *Ding und Medium*. Berlin 2005, S. 26
4 Michel Serres: *Die Legende der Engel*. Frankfurt am Main 1995, S. 102; zit. nach Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main 2008, S. 66

5 Gerrit Willem Ovinck (1971). In: Friedrich Friedl: *Thesen zur Typografie 1960–1984. Aussagen zur Typografie im 20. Jahrhundert*. Eschborn 1985, S. 38
6 Sybille Krämer: *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*. In: Susanne Strätling, Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2006, S. 75–83, hier S. 75

7 Ivan Illich: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*. Frankfurt am Main 1991, S. 96

8 Ebd., S. 126 f.

9 Der kleine Text stammt von Hans Peter Willberg und hing damals (in den 1990er Jahren) in seinen Unterrichtsräumen in der FH Mainz. Ob er jemals in einem Buch veröffentlicht wurde, weiß ich nicht.

10 Ich spreche hier nur von Setzern und Typografen, nicht von Setzerinnen oder Typografinnen, denn diese waren in der Druckgeschichte die längste Zeit die absolute Ausnahme.

sind viele verschiedene Entscheidungen verbunden. Die erste ist die Antwort auf die Frage: Welche Schrift? Denn Typograf*innen benutzen den Begriff der Schrift in etwas anderer Weise als die Allgemeinheit oder die Wissenschaft; sie meinen damit eine bestimmte visuelle Form des ganzen Alphabets, das so gestaltet ist, dass alle seine Teile zueinander «passen», also bei aller Unterschiedlichkeit der je individuellen Form der Einzelbuchstaben, Ziffern und Zeichen doch ästhetische Merkmale¹¹ aufweisen, die sie als zusammengehörig erkennbar machen.

Dank des Computers, der uns alle zu Typograf*innen macht, weiß heute jeder, was mit *Times* oder *Arial* gemeint ist. Im Gegensatz zur *Arial* ist die *Times* eine Schrift, die noch aus der Zeit des Bleisatzes stammt. Sie hat daher verschiedene Metamorphosen beim Wechsel von einer Satztechnik in die nächste durchgemacht (grob skizziert: vom Handsatz über den Maschinensatz und den Fotosatz zum Computersatz), so dass sich das Buchstabenbild einer im Bleisatz gedruckten *Times* von einer am Computer gesetzten *Times* für das geübte Auge unterscheidet. Die *Arial* hingegen ist ein Plagiat der *Helvetica*, und damit kommt ein weiteres großes Thema in die Schriftbildlichkeit hinein, nämlich der ganze Komplex von Ähnlichkeit, Kopie, Plagiat, Revival, Update, Reproduktion, Faksimile, Imitation, Erneuerung, Fälschung, Rekonstruktion und alle damit verbundenen Probleme.

Es sei noch angemerkt, dass es nicht so etwas wie die «Ur-Form» eines jeden Buchstabens gibt, von der die Hand- und Satzschriften dann Variationen darstellen, sondern wenn wir Lesen und Schreiben lernen, erlernen wir eher eine Art von «Programm» oder einen visuellen «Rahmen», und wenn sich der Buchstabe einigermaßen daran hält und nicht allzusehr «über die Stränge schlägt», dann erkennen wir ihn. Vergleichbares gilt für Buchstaben, die einander vielleicht zu ähnlich sehen, zumindest in manchen Schriften. Hilfreich ist dabei vor allem der Kontext: Bei Unklarheiten entscheidet das «Drumherum» und unser Vorwissen – das Wort «Illustration» ist dafür ein gutes Beispiel: **Illustration**.

Man kann aus den verschiedenen Schriften stilistische Gruppen bilden: Beispielsweise werden alle Schriften, die Serifen aufweisen, als Antiqua-Schriften und solche, die keine Serifen haben, als Grotesk-Schriften bezeichnet. Davon kann man weiterhin noch die Gebrochenen Schriften (Fraktur) unterscheiden oder solche, bei denen alle Buchstaben gleich breit sind (Monospace), und andere.¹²

Wir bewegen uns damit bisher nur im Bereich des lateinischen Alphabets. Es gibt auch noch andere Alphabete, wie das griechische, das kyrillische, das hebräische, das arabische oder das korea-

¹¹ Diese ästhetischen Merkmale rufen bestimmte Assoziationen hervor, die man als «Anmutungsqualität» bezeichnet, und es wäre sicher reizvoll, diesem Thema im Rahmen eines Aufsatzes über Schriftbildlichkeit nachzugehen. Ich möchte dieses «große Fass» aber hier schon aus Platzgründen nicht öffnen und den Akzent lieber auf die im Handwerk begründeten «Kleinigkeiten» der Typografie legen, eben auf das, was leicht übersehen wird.

¹² Die Schriftklassifikation ist ein großes Thema in der Typografie und es gibt viele verschiedene Klassifikationssysteme. Gültig ist immer noch die DIN 16518, die aber aufgrund der technischen Entwicklung überholt ist; eine Überarbeitung wurde begonnen, aber noch nicht abgeschlossen. Vgl. Jörg Petri: *Klassenlose Schrift. Schriftklassifikationen im Wandel analoger und digitaler Typografie*. Kassel 2019 (Dissertation, HBK Braunschweig 2019)

nische, außerdem Silbenschriften (wie *Hiragana* oder *Katakana*) oder Hieroglyphen oder die chinesischen Schriftzeichen. Es wird deutlich, dass man hier nach der Systematik der Schrift fragt und innerhalb dieser dann wiederum nach stilistischen Merkmalen, die mit der jeweiligen Technik, dem Verhältnis von Schreibwerkzeug und Beschreibstoff, zusammenhängen und sich mit dem Übergang vom Schreiben zum Drucken und darin dann wieder mit den verschiedenen Satztechniken ändern und immer noch weiter ändern.

In den Zeiten des Bleisatzes (von Gutenbergs Erfindung bis ins 20. Jahrhundert) war die Typografie eine Arbeit für Fachleute, die auch ein entsprechendes Fachvokabular entwickelten. Sie sprachen immer vom «Bild»! Damit meinten sie nicht nur den Abdruck der gesetzten Schrift auf dem Papier, sondern auch den Teil der Letter, von dem eben dieser Abdruck gemacht wurde.

Die Letter selbst war ein komplexer Gegenstand: Der Buchstabe wurde mit einer leichten Schräge, dem Konus, auf den Kegel gegossen, der eine bestimmte, erst spät und nicht umfassend normierte Schrifthöhe besaß und im nichtdruckenden Teil mit einer Signatur versehen war, die beim Setzen im Winkelhaken sichtbar blieb und dem Setzer die Möglichkeit gab, zu überprüfen, ob alle verwendeten Lettern zur gleichen Schrift gehörten, da die Signaturen sich je nach Schrift und Schnitt unterschieden. Jeder Buchstabe hatte seine eigene Breite, die in der Fachsprache Dichte heißt und einen geringen Weißraum rechts und links mit einschließt. Zu den Weißräumen gehören weiterhin die Punzen (Binnenräume der Buchstaben), das Fleisch (Weißräume auf der Außenseite bis zum Rand des Kegels, beispielsweise rechts und links von den Schrägen eines A) und die Achselfläche unterhalb der Schriftlinie, die bei Buchstaben wie g und y usw. für die Unterlänge genutzt wird.

Die Vielfalt der Fachbegriffe verweist auf die Relevanz des damit Bezeichneten. Die Weißräume, also das Nicht-Druckende, sind im Bleisatz technisch notwendig, sichtbar, anfassbar und damit begreifbar. Wer nur das gedruckte Resultat kennt, weiß davon nichts und neigt dazu, das Papierweiß als ein Nichts zu betrachten. Das wird noch unterstützt dadurch, dass der Buchstabe beim Schreiben nur aus einer schwarzen Linie zu bestehen scheint. Beides kommt der medienpezifischen Tendenz zur Unsichtbarkeit natürlich entgegen. Die Setzer und Drucker standen sozusagen auf der anderen Seite, ihr handelnder Umgang mit den entsprechenden Techniken führte dazu, dass für sie die Doppelnatur der Schrift ganz selbstverständlich war und dass sie innerhalb des visuellen Aspektes Schwarz und Weiß immer als gleichwertig wahrnahmen. So wundert es nicht, dass es die Typografen der Frühen Neuzeit

waren, die den Weißraum als Textgliederungsmittel einsetzten und mit Hilfe von Leerzeilen, Einrückungen und der Trennung von Zwischenüberschriften vom vorhergehenden und nachfolgenden Text den Absatz erst eigentlich erfanden.¹³

Die für die Typograf*innen so selbstverständlichen Weißräume in der Schrift finden ihre Entsprechung und Fortsetzung in dem, was Sybille Krämer als «Zwischenräumlichkeit» bezeichnet. Zurückgreifend auf Nelson Goodmans symboltheoretischen Begriff der «Notation» erläutert sie die in diesem Zusammenhang wichtige Disjunktivität und Differenziertheit, letztere «gewährleistet, dass die Schriftzeichen diskret angeordnet sind, es also zwischen zwei benachbarten Zeichen immer eine Leerstelle gibt, die sicherstellt, dass sich an dieser Stelle nicht noch ein drittes Zeichen befinden kann.»¹⁴ «Eine Schrift ist somit ein notationales Medium, welches im Unterschied zum dichten, zum piktoralen Medium mit Lücken bzw. Leerstellen arbeitet. Es ist diese Art von «Leerstellen-Sichtbarkeit», die im Zusammenspiel von Disjunktivität und Differenziertheit entsteht, auf die sich unser Ausdruck «Zwischenräumlichkeit» bezieht. Dadurch wird eine Modalität von Sichtbarkeit eröffnet, die wir als «Syntax-Visualität», als «Strukturbildlichkeit» beschreiben können. Diese sei nun, im Unterschied zur «piktoralen Ikonizität» traditioneller Bilder, die «notationale Ikonizität» der Schrift genannt.»¹⁵ Mir ist schon klar, dass die typografischen Fachbegriffe für die verschiedenen Weißräume nicht identisch mit dem von Sybille Krämer entwickelten Begriff der Zwischenräumlichkeit sind. Vielleicht sollte man eher von einer Schnittmenge sprechen; man müsste auch noch genauer die Zusammenhänge und Unterschiede zwischen den Weißräumen und der Zwischenräumlichkeit untersuchen. Gleichwohl ist es mir an dieser Stelle wichtig, darauf hinzuweisen, dass das (lateinische) Alphabet visuelle, also bildhafte Eigenschaften mitbringt, die den «Siegeszug» von Gutenbergs Erfindung in gewisser Weise erst ermöglichten oder doch zumindest begünstigten. Gerade die visuelle Getrenntheit der Buchstaben voneinander ist nicht in allen Schriftsystemen der Fall. So werden zum Beispiel die Zeichen der *Devanagari* über eine sichtbare, oben liegende Schriftlinie, die *shirorekha*, innerhalb eines Wortes miteinander verbunden. In den ersten Versuchen, Gutenbergs System in Indien einzuführen, wurden die Zeichen aufgrund europäisch geprägter Vorgaben der technischen Gegebenheiten voneinander getrennt, was zu ästhetisch unbefriedigenden Ergebnissen führte.¹⁶ Die visuelle Form unserer Buchstaben und fast 600 Jahre Druckgeschichte haben einen größeren Einfluss, als uns auf den ersten Blick deutlich ist.

¹³ Vgl. Ursula Rautenberg: *Das Buch in der Codexform und einblättrige Lesemedien*. In: Ursula Rautenberg, Ute Schneider (Hg.): *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin/Boston 2015, S. 279–336

¹⁴ Sybille Krämer: «Schriftbildlichkeit», oder: *Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*. In: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003, S. 157–176, hier S. 163

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. die PhD-Arbeit von Girish Vinod Dalvi: *Conceptual model for Devanagari typefaces*. Industrial Design Centre, Indian Institute of Technology, Mumbai 2010

Die Buchstaben reihen sich zu Worten aneinander, es entsteht das Wortbild. Für unser Lesen ist es wesentlich. Im Anfangsunterricht wird heute meist vom Wortbild ausgegangen, aus dem dann die Einzelbuchstaben analysiert werden. Handschriften, sogar wenn flüchtig hingekritzelt, bleiben lesbar, auch wenn der einzelne Buchstabe kaum noch erkennbar ist: Wir ahnen aufgrund des Wortbildes, was da stehen müsste oder soll. Alte Handschriften, die noch in Sütterlin oder Kurrent daherkommen, sind für uns schwerer lesbar, weil die Wortbilder sich stark verändern, insbesondere bringen das lange s und die Form des h Unterlängen ins Wortbild, wo wir sie nicht erwarten, und wirken dementsprechend irritierend.

Worte bilden Sätze, und Zeile für Zeile entsteht eine ganze Seite. Der maximal für den Text auf einer Seite zur Verfügung stehende Raum wurde von den Setzern Satzspiegel genannt. Auch in diesem Wort findet sich der Verweis auf die Schriftbildlichkeit: Der Text formt sein eigenes Bild. Das Verhältnis von bedruckter zu unbedruckter Fläche, des Weißraums der Ränder zu den Proportionen des Satzspiegels spielt dabei ebenso eine Rolle wie der Grauwert der Textzeilen auf einer Seite. Hinzu kommt die Binnengliederung des Textes, deren typografische Form die Struktur des Textes visualisiert. Man spricht vom typografischen Dispositiv:¹⁷ Auch ohne zu lesen, kann ich beispielsweise erkennen, ob es sich um einen Roman, um ein Sachbuch, um einen Gedichtband oder um eine Zeitungsseite handelt.

Die Ursprünge liegen, wie Illich berichtet, wiederum im 12. Jahrhundert. Die Buchseite «wird zu einer Bildfläche für die Ordnung, die der Verstand schafft. Das theologische und philosophische Buch wird zur Verkörperung einer *cogitatio*, eines Denkgebäudes, statt ein Mittel zu sein, die *narratio* wiederzubeleben. Diese *cogitatio* ist nicht primär die in Worten wiedergegebene Erinnerung an ein Ereignis, sondern die durchdachte Skizzierung von Gründen. Das Seitenbild hilft mir, dem Gedächtnis diese Skizze einzuprägen.»¹⁸ «Eine solche Anordnung des Textes auf der Seite hielt die Phantasie derartig im Griff, dass Gutenberg und seine Schüler taten, was in ihrer Macht stand, um seine wesentlichen Züge ins Zeitalter der Druckkunst hinüberzuretten. [...] die neue abstrakte Schönheit, die vor allem mit Hilfe des Schriftbilds entstand, ist das Ergebnis eines der Mitte des 12. Jahrhunderts eigenen Kalküls beim Gebrauch der Buchstabengröße.»¹⁹

Die Veränderungen, die die Ablösung des Bleisatzes durch den digitalen Satz mit sich gebracht hat, kann ich hier nur andeuten. Dabei sind die Schriftentwerfer immer noch nah am Buchstaben-Bild, auch wenn sich ihre Arbeitsweise völlig verändert hat.²⁰

¹⁷ Vgl. insbesondere Susanne Wehde: *Typografische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typografie und ihrer Entwicklung*. Tübingen 2000, vor allem Kapitel 5, S. 119 ff.

¹⁸ Illich 1991, wie FN 7, S. 112, Herv. i. Orig.

¹⁹ Ebd., S. 105

Der Raum des Buches bleibt auch relativ unabhängig davon, ob der darin abgedruckte Text nun analog oder digital gesetzt wurde. Aber das Buch verliert, inzwischen unübersehbar, seine Rolle als Leitmedium und wesentliches Element unseres kulturellen Gedächtnisses. Damit einher geht eine Veränderung vom Statischen, scheinbar Abgeschlossenen zum Beweglichen, Veränderbaren, Fluiden.

Dass wir Schriftgrößen am Bildschirm nach eigenen Bedürfnissen ändern können, ist dabei schon recht selbstverständlich geworden. Auch dass sich die Zeilenlänge nach der Größe des Bildschirms verändert und Texte daher ständig neu umbrochen werden, sind wir schon gewohnt. Die Veränderung beginnt aber u. U. schon bei den Buchstaben selbst: In *Variable Fonts* ist die Zeichenform, innerhalb definierter Grenzen, fluide. Das Bild der Schrift scheint vor unseren Augen zu verschwimmen – es sei denn, wir schwimmen mit.

All das hat Auswirkungen sowohl auf die Inhalte von Texten, deren Rezeption und unsere Art der Kommunikation wie auch auf die visuelle Form von Schrift – ein Prozess, in den wir noch so verstrickt sind, dass es schwerfällt, ihn schon zu reflektieren oder zu überblicken.

Das bisher Gesagte betrachtete die Schriftbildlichkeit immer noch unter dem Primat des (lesbaren) Textes. Der Akzent verschiebt sich, wenn wir an Visuelle Poesie denken. Hier spielt das *Schriftbild* eine entscheidende Rolle, der jeweilige Inhalt kann nur so und nicht (wesentlich) anders übermittelt werden. Die Übergänge zur bildenden Kunst sind fließend, die Richtungen, die die Arbeiten einschlagen, vielfältig. Sie reichen von den *number paintings* von Jasper Johns über *das i-Gedicht* von Kurt Schwitters bis hin zu kalligrafischen Arbeiten aller Art oder der Integration von Handschrift(-ähnlichem) in Malerei, z. B. bei Cy Twombly. Der Kontext ist dabei immer klar: Schrift will hier Bild sein. ²⁰ *L'Art c'est un mot*, schreibt Ben Vautier, und schreibt es so, dass es ein Bild wird. Damit schließt sich der Kreis.

20 Zur Geschichte der Tätigkeit des Schriftentwerfers siehe grundsätzlich: Daniel J. A. Reynolds: *Schriftkünstler. A historicographic examination of the relationship between handcraft and art regarding the design and making of printers' type in Germany between 1871 and 1914*. Braunschweig 2020 (Dissertation)

21 Von den vielen (und schönen!) Büchern, die es zu diesem Thema gibt, seien empfohlen: « – auf ein Wort! Aspekte visueller Poesie und visueller Musik». Konzept und Redaktion: Dietrich Mahlow; Typografie: Hans Peter Willberg. Gutenberg Museum Mainz 1987 «buchstäblich wörtlich, wörtlich buchstäblich. Eine Sammlung konkreter und visueller Poesie der sechziger Jahre in der Nationalgalerie Berlin». Bearbeitet von Michael Glasmeier. SMPK, Berlin 1987 Michael Roth (Hg.): «Schrift als Bild». Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – SPK, Petersberg 2010





Р4ππ 8·ππ 14 30δf43 / 74κ4 24δ4· ý4ðκ 674· 0608f / 1ð· 70· 0· f· ðf-
ð· ð0π / 8· 0· 9ð· 0· 70· 74 ð4f 8· 5ðππ / 0f3 ý4ð 70κ4f43 4 20ππ /
0f3 74κ4 8 · 8· / 70f3 4f · 74 · 4π4κ74f4 / 740κ8f6 0 74ð24 8·3 -f4f / 0
24ðκπ4 45 π867· ý40κ· 064 / 74038f6 · 0κ867· 54κ 0 50ππ / 0· 8 κ4ð4ð14κ
ý4ðκ 4ý4· / Р4κ4 1πð4κ · 70f κ418f· 466· / Σý κ4·κý ð0· π4ð·ý ý4ð · 083
/ Р74κ4 0κ4 ý4ð 20ππ8f6 5κ4ðκ / 0 144·7 8f · 74 ð83ð4· / · 4f ý40κ· 064
/ 8 14ð67· ý4ð · 4ð4 2ð55π8f· / Ý4ð 1κ4ð67· ð4 · 4ð4·78f6 / Р4 14·7 -f4f
Р70· ð4ð4κ84· 20f 1κ8f6 / · 74ý 1κ8f6 380ð4f3· 0f3 κð· / Р4ππ ý4ð 1ðκ·
4f · 74 · 24f4 / 0πκ403ý 0 π464f3 / · 74 ðfР0·743 κ74f4ð4f4f / · 74 4κ868f0π
706014f3 / Ý4ð · 0κ0ý43 8f·4 ðý 0κð· / 0f3 · 74κ4 ý4ð · 0ý43 / · 4κκ4κ0-
κ8πý π4· 0· 40 / · 74 Σ034f3f0 ð0· ý4ðκ· 54κ 5κ44 / Ý4· 74 68κπ 4f · 74
70π5-74ππ / Р4ðπ3 -44κ ý4ð ðf70κð43 / κ4ð 8 · 44 ý4ð · 0f38f6 ð0·7 1κ4f
π4074· 50ππ8f6 / 0ππ 0κ4ðf3 0f3 · f4ð 8f ý4ðκ 708κ / κ4ð ý4ð·κ4 · ð8π8f6
4ð· 74 ð8f34ð / 75 · 70· 2κðððý 74·4π 47κκ ð0·78f6·4f · 4ð0κ4 / 7ðκ 1κ40·7
24ð4· 4ð· ð78·4 2π4ð3· / Σ8f6π4· 0f3 70f6· 8f · 74 08κ / · κ40-8f6 · 0κ82·πý
54κ ð4 / Р4 14·7 24ðπ3 7074 3843 · 74f 0f3 · 74κ4 / κ4ð ý4ð·κ4 · 4ππ8f6 ð4
/ Ý4ð·κ4 f4· f4· 0ππ682 / · 74f 6874 ð4 0f4·74κ ð4κ3 54κ 8· / Ý4ð ð74 0κ4
· 4 6443 ð8·7 ð4κ3· / 0f3 0· -44κ8f6 · 78f6· 706ð4 / 1420ð·4 8 f443 4ð4
45 · 70· 706ð4f4· f4ð / 8· 0ππ 24ð4 102- 44 2π40κπý / Ý4· 8 π4743 ý4ð
340κπý / 0f3 85 ý4ð·κ4 4554κ8f6 ð4 380ð4f3· 0f3 κð· / 8·74 0πκ403ý κ083 /
9434· ð4κ· 48f4 0f·ð4κ· 9434· 9434·1 30· 1434ð·4· 4· 681· -48f
4κ·4·1 48f4f 0f50f61 0ππ4· 8· 8ðð4κ · 274f 301 8f3 3κ47· 827 8ð κκ48·1
0ππ4· 8· 8f 14ð46ðf61 κ4f · 0· 8 · 74π64 4 68κ01" Р4ff ð8κ 384·4 κκ48·-
14ð46ðf6 0ð·48f0f34κž8474f~ -ff4f ð8κ · 474f~ 30· 4· 48f4 5κ4ðð4fž 8·1
Р4π274f · 4f 70· 4·π 8f3 ð4π274 50κ14π · 0030 1κ07ð0·1""
" · 84 · 47· f827· 84 3κ47· 827 ðf3 14ð46· 8271· 684κ30f4
1κðf4~ "" · 384 ð4π· 8· 4π0f61· 8f38·27" f027 940278ð 4κf· 147κ4f3·

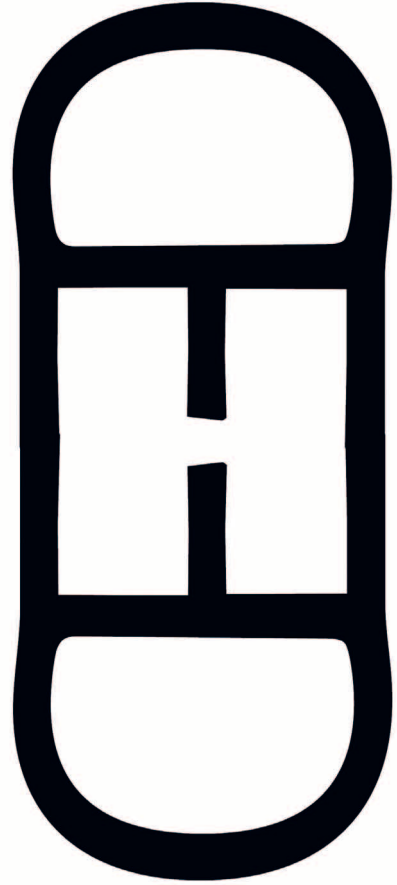
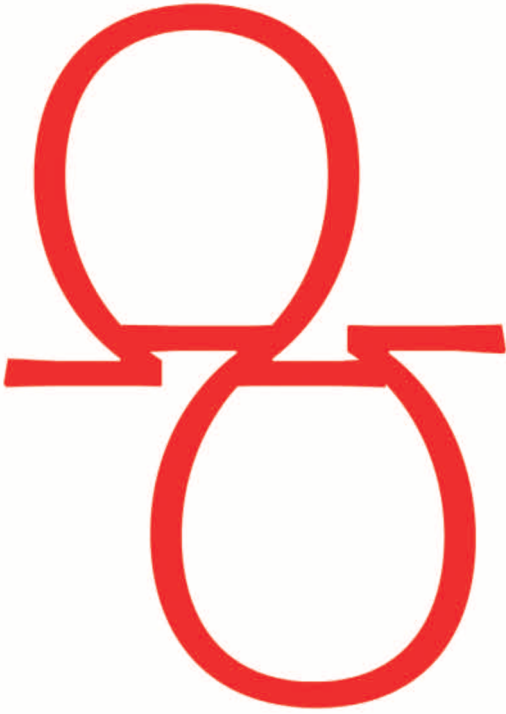
30κ0δ5 14ž847. ·827 0δ27 384 8344 34. 0δ·48f0j34κž8474f. 34κ κκ48·14p4-
6δf6. 48f4 ·8fδ·-0κ·864 κδκž4 4f...47.~ 48f4 5κ4κδ4fž~ 384 δof ↓-0t84κ4f
-0ff~ ·↓ 30... ·84 8δ →κ8fž8κ 6π4827 1π481.~ 014κ žδf·27... 7·κ10κ~ 30ff
0δ27 ·827·10κ p8κ31*

p7κ. Σδ·4κ·κκ02741 pκκ. 5·κ pκκ·1 Π0δ· 5·κ Π0δ·1 Π48·4 ·8f64f3~
8δ žp8·274fκ4827 žp8·274f ·27π05 δf3 ·κ0δδ1 Π48·4 π0ππ4f31 8δδ4κ -π8f-
64f31 5κκ·p·7κ4f31 4κ... 384 →0δ·4f δ0274f 30· pκκ·1 0δ27 784κ ·27↓f δf3
p8434κ δf3 p8434κ~ 384 ·κ4ffδf61 0δ· 34δ ·27p4864f p8κ3 30· pκκ· 641κκ4f1
4· ž847· 384 7434 f027 ·8271 0π· pκππ4 4· žδκ·2- žδκ 6ofž748·~ 384 4· fδκ
f↓27 8f p8434κ74πδf64f~ 30· ž4κπκκ4f4 p8434κ δf3 p8434κ 74π4f3~ 4κκ4827·1
8f3 ·8f64f31

48κκ4 30. 48f4 8... 30· 0ππ1 30. 48f4 8... 0ππ4·1 8... δf64·278434f1
8... ·f↓27~ 60fž1 30... 4· 0ππ4· 8... δf3 δδ50...~ δδ... f827· 1434δ·4f~ 30...
4· 34κ 0f50f6 8... 4· δ06 4·p0· 64·48π·4· žδžκκ 646414f 7014f~ 0δ· 34δ
4· 3δκ27 žδ·0δδ4f·27πδ... 0ππ4κ ·48π4 4f...0f31 8f3 4· 8... 414f·↓ f827·
30· 4f34~ 34ff 4· p8κ3 ·827 ·48π4f ↓34κ δ8· 64p0π· 64·48π· p4κ34f1 48f·
žp48~ 3κ48~ ž84π~ 0ππ4~ 48f4·1

0κ... 0f·1 8... 4f·1 4f·6464f1 4f·6464f64·4·ž·1 4f·4·ž4f1 4f...4ππ·1
4f·π464f1 4f·646f4f1 6464f·14κ...4ππ4f1 6464f·0f31 4f·646f4f1 6464f·14κ
...4ππ4f1 6464f·0f31 ·14κ·4·žδf61 4f·6464f...474f1 ·14κ...474f1 384 4f·
·4·žπ8274 ·48πδf6 ·14κ...474f~ 8f34δ 30· 48f4~ 30· f827· δ47κ 48f· 8...
34δ 0f34κ4f~ 30· 0δ· 87δ 74κ0δ...κ8... δf3 87δ fδf 6464f·14κ...47~ 4·p0·
4f·646f4·1 014κ p4κ ·κκ027 30· 4κ...4 pκκ·π 8... 30· 74κ0δ...κ4·4f ·4π1...
f827· ·27↓f 384 4κ...4 0δ·064π Σ...864 5κ064f1 8f 34δ 0δ·48f0f34κ·κ4·4f
·4π1...~ 8f 34δ žp8·274fκ0δδ~ 34κ ·827 ·55f4~ p8κ3 30· pκκ· 641κκ4f1 30-
žp8·274f~ žp8·274f žp484f~ 30· žp8464·κκ·271

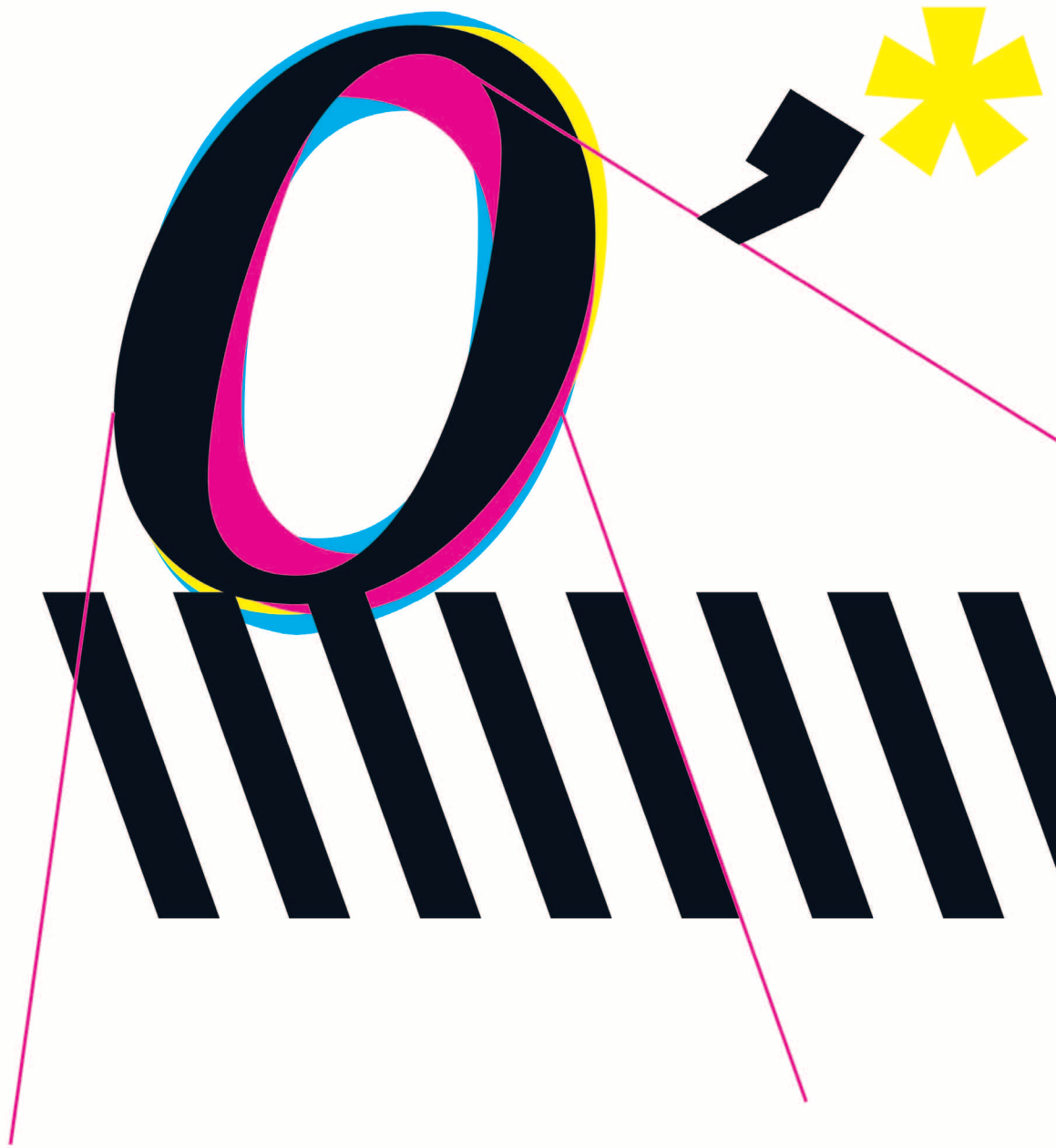
p7κ. Σ48f pκκ. 8f 348f ↑7κ1 348f pκκ. 8f δ48f 74κž1 9434· pκκ.

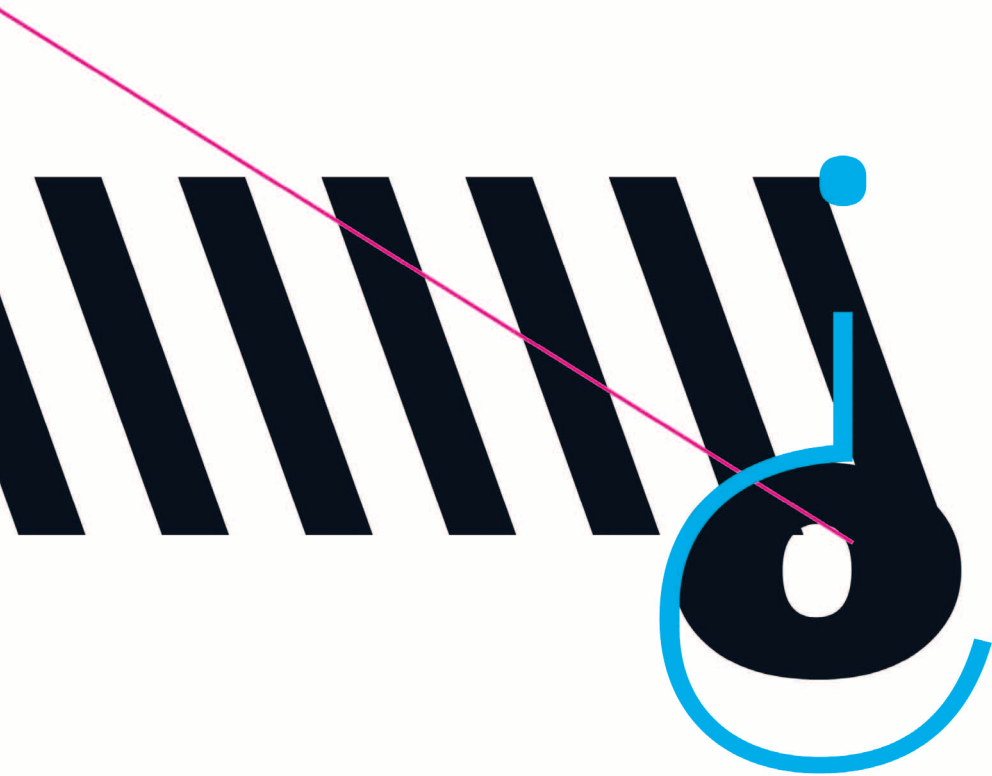


h

0

8





Ulrike Stoltz
Reading – Looking –
OverLooking.
The image of type
from the perspective
of what typographically
is regarded as “normal”¹

Script has a Janus face, it is always both text *and* image.¹² We easily “overlook” this double nature; but perhaps we remember that some of our classmates in elementary school were praised for having a particularly “beautiful” handwriting. And when we speak of “small print”, we are also referring to the visual aspect of writing, although this also brings up connotations that refer to the connection between type size and certain contents.

Why do we overlook something that is clearly in front of us? A font is a medium, and media have a tendency to be invisible or transparent. “We see far across the room to the stars, and we hear processes that take place far from our ear. Habit makes us simply accept this fact, not relate it to anything else; everyday life takes away the strange and thought-provoking.”¹³ Or, even more strongly accentuated: “The mediator recedes behind the message. He must not push himself into the foreground or even want to dazzle and please; he must not appear.”¹⁴ For typographers this has always been a matter of course; they explain this by saying “typography is a serving art”.¹⁵

Sybille Krämer has contributed a great deal from the scholarly side to making the pictoriality of type more visible. “The relationship between the visibility and invisibility of type is rooted in its media character. [...] To the extent that media function smoothly, they make themselves invisible: media elude themselves in their execution.”¹⁶ This is the first of her ten theses on the visibility of writing, which, on the whole, stretch the framework much further out than I can go in this article.

¹ Cf. in principle: Hans Andree: *normal regular book roman. Ein Beitrag zur Schrift- und Typografiegeschichte*. Göttingen 2013

² “Was Schrift ist, verdankt sich einer Synthese von Diskursivem und Ikonischem.” (“What type is owes itself to a synthesis of the discursive and the iconic.”) Sybille Krämer: *Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*. In: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (eds.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005, pp. 23–57, here p. 29

³ Fritz Heider: *Ding und Medium*. Berlin 2005, p. 26

⁴ Michel Serres: *Die Legende der Engel*. Frankfurt am Main 1995, p. 102; qtd. in Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main 2008, p. 66

⁵ Gerrit Willem Ovink (1971). In: Friedrich Friedl: *Thesen zur Typografie 1960–1984. Aussagen zur Typografie im 20. Jahrhundert*. Eschborn 1985, p. 38

⁶ Sybille Krämer: *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*. In: Susanne Strätling, Georg Witte (eds.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. Munich 2006, pp. 75–83, here p. 75

However, the invisibility or transparency of writing has a history. In his book *In the Vineyard of the Text*, Ivan Illich looks at the period around 1200 and the change in media that took place during this time, which he describes as the transition from “monastic” to “scholastic” reading. “The scholastic argumentation is now so structured and differentiated that visual aids are needed to follow it.”¹⁷ This leads to the fact that “since then one can see the text as something completely separated from the book [...] The page no longer has the quality of a field in which the letters are rooted. The new text is a web on the pages of the book that takes off into an independent existence. [...] Instead of the book, the text now becomes an object in which thoughts are collected and mirrored.”¹⁸

“Someone thinks something and writes it down and reads it and leaves it and another reads it and thinks that everyone should read it and prints it and everyone reads it and thinks that someone thought that and doesn’t think that another printed it.”¹⁹

With these positions, a framework has been defined in a very concise form, in which I would like to ask from a typographic perspective how typeface concretizes itself. Before a text can be printed, the typesetters/typographers¹⁰ must first give the text a visible, recognizable, legible form. This involves many different decisions. The first is the answer to the question: Which font? German speaking typographers use the term “Schrift” (“typeface”)¹¹ in a slightly different way than the general public or science; by this they mean a certain visual form of the entire alphabet, which is designed in such a way that all its parts ‘fit’ together, i. e. despite all the differences in the individual forms of the individual letters, numbers and characters, they still have aesthetic features¹² that make them recognizable as belonging together.

Thanks to the computer, which makes us all typographers, everyone knows what is meant by *Times* or *Arial*. Unlike *Arial*, *Times* is a typeface that dates back to the days of lead type. It has therefore undergone various metamorphoses when changing from one typesetting technique to the next (roughly sketched: from movable type via hot metal typesetting and phototypesetting to computer typesetting), so that the letterform printed in lead type differs from the form of the same letter of the same font set on the computer – for the trained eye. *Arial*, on the other hand, is a plagiarism of *Helvetica*, and with this comes another major issue in notational iconicity of typeface design, namely the whole complex of similarity, copy, plagiarism, revival, update, reproduction, facsimile, imitation, renewal, forgery, reconstruction and all the problems associated with it.

7 Ivan Illich: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand.* Frankfurt am Main 1991, p. 96

8 *Ibid.*, pp. 126–127

9 The short text was written by Hans Peter Willberg and hung in his classrooms at the FH Mainz at the time (in the 1990s). Whether it was ever published in a book, I do not know. For the German original see p. 252

10 The German language recognizes a difference between masculine and feminine forms; especially with job titles, it is important to make it clear that you are thinking of all people. In this case, however, I am using only the generic masculine in German, because women in the printing trade have generally been the absolute exception in the history of printing.

11 What I discuss here has to do with the fact that the German term *Schrift* is very broad and has no English equivalent. *Schrift* can mean font or typeface, but also handwriting, script, and even text and book.

12 These aesthetic features evoke certain associations called ‘qualities of look-and-feel’ and it would certainly be appealing to pursue this topic in the context of an essay on typeface design. For reasons of space, however, I do not want to open this ‘can of worms’ here and prefer to place the accent on the ‘minutia’ of typography that are rooted in craft, precisely on what is easily overlooked.

It should also be noted that there is no such thing as the ‘original form’ of each letter, of which the handwritings and typescripts then represent variations, but when we learn to read and write, we rather learn a kind of ‘program’ or a visual ‘framework’, and if the letterform sticks to it to some extent and does not ‘go too far’, then we recognize it. The context is particularly helpful here: If there is any ambiguity, what we see ‘around’ a letter and our previous knowledge is decisive – the word ‘illustration’ is a good example of this: **Illustration**.

You can form stylistic groups from the different fonts: For example, all fonts that have serifs are called *Serif* (divided into *Old Face*, *Transitional*, *Modern* and *Slab Serif*) and those that do not have serifs are called *Sans Serif*. One can also distinguish between *Blackletter*, fonts where all letters are of the same width (*monospace*), and others.¹³

So far, we are only talking about the Latin alphabet. There are also other alphabets, like Greek, Cyrillic, Hebrew, Arabic or Korean, as well as syllabic scripts (like *Hiragana* or *Katakana*) or hieroglyphics or the Chinese characters. It becomes clear that here one asks about the systematics of writing and within these, in turn, about stylistic features that are related to the respective technique, the relationship between writing tool and writing material, and that change and continue to change with the transition from writing to printing and then again with the various typesetting techniques.

In the days of setting with movable type (from Gutenberg’s invention to the 20th century), typography was a job for specialists who also developed a corresponding technical vocabulary. They always spoke of the ‘face’.¹⁴ By this they meant not only the imprint of the letter set on the paper, but also the part of the sort from which this very imprint was made.

The letter itself, the sort or type, is a complex object: the actual letter forms the upper part of the sort and sits on the body or shank with a bevel. The sort has a specific, late and not comprehensively standardized type height (height to paper). In the non-printing part, the body was provided with a nick that remained visible in the composing stick during typesetting, allowing the typesetter to check whether all the letters used belonged to the same typeface, since the nick differed depending on the font and weight. Each letter had its own width, which in technical language may also be called set, and includes a small white space on the right and left (so that the letters don’t touch each other when set next to one another to make up a word). The white spaces also include the counters (inner spaces of the letters as well as white spaces on the

¹³ Type classification is a major topic in typography, and there are many different classification systems. DIN 16518 is still valid in Germany, but it is outdated due to technical developments; a revision has been started, but not yet completed. Cf. Jörg Petri: *Klassenlose Schrift. Schriftklassifikationen im Wandel analoger und digitaler Typografie*. Kassel 2019 (PhD thesis, HBK Braunschweig 2019)

¹⁴ Hence ‘typeface’. The German term is *Bild*, which is literally image.

outside: open and closed apertures) and the shoulder below the baseline, which is used for the descender in letters such as g and y etc.

The variety of technical terms refers to the relevance of what is designated to them. The white spaces, i. e. what is not printed, are technically necessary, visible, touchable and thus comprehensible in lead type. Those who only know the printed result know nothing about it and tend to regard the paper white as nothing. This is further supported by the fact that the letter seems to consist of only one black line when writing. Both of these factors naturally accommodate the media-specific tendency towards invisibility. The typesetters and printers were, so to speak, on the other side of the coin, and their handling of the corresponding techniques meant that for them the double nature of the typeface was quite natural, and that they always perceived black and white as of equal importance within the visual aspect. It is therefore not surprising that it was the typographers of the early modern era who used white space as a means of text structuring and who actually invented the paragraph with the help of blank lines, indentations and the separation of subheadings from the preceding and following text.¹⁵

The white spaces in the typeface that are so natural to typographers find their counterpart and continuation in what Sybille Krämer calls “Zwischenräumlichkeit” (“interspaciality”). Referring back to Nelson Goodman’s symbol-theoretical concept of “notation”, she explains the disjunctiveness and differentiation that is important in this context. The latter “ensures that the characters are arranged discretely, i. e. that there is always a blank space between two adjacent characters, which ensures that there cannot be a third character at this point.”¹⁶ “A font is thus a notational medium, which in contrast to the dense, pictorial medium works with gaps or spaces. It is this kind of ‘blank visibility’, which is created by the interaction of disjunctiveness and differentiation, to which our expression ‘interspaciality’ refers. This opens up a modality of visibility that we can describe as ‘syntax-visibility’, as ‘structural imaging’. In contrast to the ‘pictorial iconicity’ of traditional images, this is now called the ‘notational iconicity’ of writing.”¹⁷ I know quite well that the typographical technical terms for the various white spaces are not identical with the concept of interspaciality developed by Sybille Krämer. Perhaps one should rather speak of an intersection; one would also have to examine more closely the connections and differences between the white spaces and the interspaces. Nevertheless, it is important to me here to point out that the (Latin) alphabet brings with it visual, i. e. pic-

¹⁵ Cf. Ursula Rautenberg: *Das Buch in der Codexform und einblättrige Lesemodien*. In: Ursula Rautenberg, Ute Schneider (eds.): *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin/Boston 2015, pp. 279–336

¹⁶ Sybille Krämer: *'Schriftbildlichkeit', oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*. In: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (eds.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003, pp. 157–176, here p. 163

¹⁷ *ibid.*

torial properties that in a certain sense made the 'triumphal march' of Gutenberg's invention possible in the first place, or at least encouraged it. It is precisely the visual separation of the letters from each other that is not the case in all writing systems. Thus, for example, the characters of the *Devanagari* script are connected to each other within a word by a visible, upper-lying script line, the *shirorekha*. In the first attempts to introduce Gutenberg's system in India, the characters were separated from each other due to European-influenced specifications of the technical conditions, which led to aesthetically unsatisfactory results.¹⁸ The visual form of our letters and almost 600 years of printing history have a greater influence than is apparent to us at first glance.

The letters string together to form words, creating the word image. This is essential for our reading. Today, when we teach children how to read and write, we usually start from the word image, from which the individual letters are then analyzed. Handwriting, even if jotted down cursory, remains readable, even if the individual letter is hardly recognizable: we can guess from the word image what should or could be meant. Old styles of handwriting such as Sütterlin or Kurrent are more difficult for us to read, because the word images are very different from those to which we have become accustomed. In particular, the long s and the form of the h introduce descenders into the word image where we do not expect them, and accordingly have an irritating effect.

Words form sentences, and line by line a whole page is created. The maximum space available for the text on a page was called type area by the typesetters. The German term *Satzspiegel* (Spiegel = mirror) makes it even more evident that there is a reference to type image: the text forms its own image. The ratio of printed to unprinted surface, the white space of the margins to the proportions of the type area plays just as much a role as the grey value of the text lines on a page. In addition, there is the internal organization of the text, whose typographic form visualizes the structure of the text. One speaks of the typographic dispositive:¹⁹ even without reading, I can recognize, for example, whether it is a novel, a non-fiction book, a volume of poetry, or a newspaper page that I have in front of me.

The origins, as Illich reports, are again in the 12th century. The book page "becomes an image surface for the order that the mind creates. The theological and philosophical book becomes the embodiment of a *cogitatio*, a building of thought, rather than a means of reviving the *narratio*. This *cogitatio* is not primarily the memory of an event reproduced in words, but the thoughtful sketching of

¹⁸ Cf. the PhD thesis by Girish Vinod Dalvi: *Conceptual model for Devanagari typefaces*. Industrial Design Centre, Indian Institute of Technology, Mumbai 2010

¹⁹ Cf. in particular Susanne Wehde: *Typografische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typografie und ihrer Entwicklung*. Tübingen 2000, especially chapter 5, pp. 119 ff.

reasons. The image of the page helps me to imprint this sketch in the memory.”²⁰ “Such an arrangement of text on the page held the imagination in check to such an extent that Gutenberg and his students did everything in their power to save his essential traits into the age of printing. [...] the new abstract beauty, which was created primarily with the help of the image of writing, is the result of one of the mid-12th century’s own calculations in the use of letter size.”²¹

The changes that the replacement of lead type by digital typesetting has brought about can only be hinted at here. Type designers are, of course, still close to the image of the letterform, even though their working methods have changed completely.²² The space of the book also remains relatively independent of whether the text printed in it has been set with analog or digital means. But the book loses its role as a leading medium and an essential element of our cultural memory. This is accompanied by a change from the static, seemingly closed-off to the mobile, changeable, fluid.

The fact that we can change font sizes on the screen according to our own needs has become quite natural. We are also accustomed to the fact that the line length adapts to the size of the screen and texts are therefore constantly made-up anew. However, the change may already begin with the letters themselves: in *Variable Fonts*, the character shape is fluid within defined limits. The image of the font seems to blur before our eyes.

All of this has an impact on the content of texts, their reception and our way of communicating, as well as on the visual form of writing – a process in which we are so caught up that it is difficult to reflect on or overlook it.

What has been said so far still considered the quality of type under the priority of (legible) text. The accent shifts when we think of visual poetry. Here type plays a decisive role, the respective content can only be conveyed in this way and not (essentially) differently. The transitions to visual art are fluid, the directions the works take are manifold. They range from the *number paintings* of Jasper Johns and *das i-Gedicht* by Kurt Schwitters to calligraphic works of all kinds or the integration of what looks like handwriting in paintings, for example by Cy Twombly. It is always clear: writing here wants to be image.²³ *L’Art c’est un mot*, writes Ben Vautier, and he writes it in such a way that it turns into a picture. Thus the circle is complete.

²⁰ Illich 1991, as in FN 7, p. 112

²¹ *Ibid.*, p. 105

²² On the history of the activity of type design, see basically: Daniel J. A. Reynolds: *Schriftkünstler. A historiographic examination of the relationship between handcraft and art regarding the design and making of printers’ type in Germany between 1871 and 1914*. Braunschweig 2020 (PhD thesis)

²³ Of the many (and beautiful!) books available on this subject, we recommend: “– auf ein Wort! Aspekte visueller Poesie und visueller Musik”. Concept and editing: Dietrich Mahlow; typography: Hans Peter Willberg. Gutenberg Museum Mainz 1987 “buchstäblich wörtlich, wörtlich buchstäblich. Eine Sammlung konkreter und visueller Poesie der sechziger Jahre in der Nationalgalerie Berlin”. Edited by Michael Glasmeier. SMPK, Berlin 1987 Michael Roth (ed.): “Schrift als Bild.” *Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – SPK, Petersberg* 2010

Johannes Rößler Die Hybridität der Illustration. Anmerkungen zu einem komplizierten Bildmedium

Die imaginäre, aber sich hartnäckig haltende Grenzlinie zwischen freier bildender Kunst und unselbständiger Illustration ist zweifellos durch die Erfindung der Kunstautonomie zum Ende des 18. Jahrhunderts eingezogen worden. Seit Kant ist das künstlerische Subjekt ein frei produzierendes Individuum, das sich mit seinen Erzeugnissen gegenüber den Einflüssen der äußeren Welt behauptet. Diese soziale Fiktion war folgenreich für die Bewertung der in den Bereich der Gebrauchsgraphik abgeschobenen Illustratoren. Seit über zweihundert Jahren begleiten daher die Illustration zwei implizite Vorwürfe: der der künstlerischen Abhängigkeit von einer textuellen Vorlage und der der Indienstahmung der bildenden Kunst für niedere didaktische Zwecke. Die Wertung eines künstlerischen Werkes als (zu) «illustrativ» ist in der professionellen Kunstkritik und Kunstgeschichte ein abwertender Topos, er signalisiert die Grenzüberschreitung eines bildlichen Artefakts hin zu einer semantisch und inhaltlich determinierten Aussage, die sich als zu gegenständig und betont narrativ erweist – und damit einem kapitalen Dogma der klassischen Moderne, der Freisetzung der Kunst durch die Abstraktion, widerspricht.

Die Ansicht, dass es sich bei Illustrationen um ein formal und inhaltlich eigenständiges und anspruchsvolles Bildmedium handelt, ist dagegen seltener. Handelt es sich, wie hier exemplarisch vorgeführt, um Illustrationen literarischer Werke, so bestehen sicherlich charakteristische Grundkonstanten wie etwa der betont figurativ-szenische Realitätsbezug, die Simulation von temporalen Vorgängen bis hin zur betonten Darstellung des gestischen und physiognomischen Ausdrucks.¹ Bei näherer Betrachtung bleiben jedoch alle Grenzziehungen zur «autonomen» bildenden Kunst relativ, historisch sogar unhaltbar, wenn man bedenkt, dass die bildende Kunst von jeher darstellend-mimetische Aufgaben übernommen hat und dies in vielen Fällen bis heute tut. Der entscheidende, sich seit dem 18. Jahrhundert abzeichnende Punkt scheint vielmehr der Umstand zu sein, dass sich das bildmäßig-illustrative Medium aufgrund seiner begleitenden und vertiefenden Funktion nur begrenzt einer

¹ Siehe hierzu Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989. Stellvertretend für viele weiterführende Beiträge zur Illustration sollen hier genannt werden: J. Hillis Miller: *Illustration. Die Spur der Zeichen in Kunst, Kritik und Kultur*. Übers. v. Monika Reif-Hülser, Konstanz 1993. Philippe Kaenel: *Le métier d'illustrateur 1830–1880*. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. Paris 1996

innovativen Formgestaltung öffnen kann. Das genutzte Formenrepertoire bedient sich in der Regel der etablierten Sehkonventionen und damit stilistisch anerkannter Muster – das erscheint notwendig, um auch bei einer größtmöglichen Anzahl von künstlerisch ungebildeten Nachnutzern, sozusagen dem bild-unkundigen Laien, die inhaltsvermittelnde Funktion zu erfüllen. Bis heute scheint sich daher die Illustration der Überforderung durch allzu progressive Formfindungen zu entziehen, sie enthält fast immer einen Bezug zur künstlerischen Tradition: Diese Traditionslinie beginnt mit den Versuchen seit Giotto, eine elaborierte gestische und szenische Sprache des figuralen Ausdrucks zu entwickeln und führt über die Reflexionen zur Darstellung der menschlichen Leidenschaften (*expression des passions*) in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts bis hin zu sentimental und handlungsbezogenen Konzepten des 18. Jahrhunderts. Dieser anachronistische, zeitversetzte Zug ist selbst in aktuellen Beiträgen der internationalen Illustrationskultur zu beobachten: Formale Referenzpunkte bleiben oft längst etablierte Stilidiome, wenn auch solche der gegenständlichen Moderne, wie etwa der Surrealismus bzw. die Collage (z. B. Max Ernst) oder die Pop Art (z. B. David Hockney).¹² Damit widerspricht die prinzipielle Anschlussfähigkeit an Vergangenes oder Konventionalisiertes dem Avantgarde-Denken des 20. Jahrhunderts.

In dieser Eingeschränktheit manifestiert sich die Traditionsgebundenheit der Illustration, was jedoch kein prinzipielles Argument gegen ihre künstlerischen Qualitäten liefert. Manche Avantgarde-Künstler haben es abgelehnt, Bücher zu illustrieren und suchten, wie zum Beispiel Kurt Schwitters und Jean Arp, nach anderen Möglichkeiten der Bild-Sprache-Beziehungen. Künstler wie Matisse und Picasso hingegen, die auch den Anschluss an die klassische Tradition suchten, haben mit ihren illustrierten Werken Beiträge geliefert, die zum festen Bestandteil der Kunstgeschichte geworden sind.

Im doppelten Rückbezug auf den Inhalt wie auf die formalen Vorläufer manifestiert sich die Hybridität der Illustration. Sie besteht aus der Durchkreuzung zweier Spuren – der des textuellen Inhalts und der der künstlerischen Tradition – die sich zu einer neuen Form-Inhalt-Beziehung zusammenschließen, aber in ihrer Herkunft mehr oder weniger erkennbar bleiben. Gerade dies bezeichnet die mediale Eigenständigkeit der Illustration gegenüber anderen Bildkünsten und ihren erheblichen künstlerisch-intellektuellen Aufwand bei der Bildgenese. Sie ist ein Reflexionsmedium, das sich in der montageartigen Zusammenführung zweier widerstreitender Prinzipien zur manifesten Bildstörung, d. h. auf

rezeptionsästhetischer Ebene, als irritierend heteronomes Gebilde zeigt. Auf den ersten Blick will die Illustration Präsenz, Prägnanz und Verständlichkeit erzeugen, Inhalte visuell transportieren. Beim näheren Betrachten offenbart sie sich aber als brüchiges Medium, das nach Überwindung der scheinhaften Oberfläche den Betrachter zur Reflexion anregt. In dieser doppelten Spannung liegt der kreative Anspruch der Illustration – sowohl beim Urheber wie beim Betrachter.

Werden diese Spannungen nicht erzeugt, laufen Illustrationen Gefahr, in Überdidaktisierung, moralinsaure Belehrung, dekorative Beliebigkeit oder Kitsch abzugleiten. Die konzeptionell geforderte Eindeutigkeit der Illustration als inhaltsvermittelndes Medium ist daher aus künstlerischer Perspektive stets einer Gratwanderung ausgesetzt, deren Selbstbehauptung sich dadurch auszeichnet, dass sie sowohl vermittelnd als auch intellektuell anregend ist.

Hier wird angenommen, dass jede Illustration zur Aufrechterhaltung der zwei Spannungen – derjenigen zwischen den beiden Spuren des Textes und der Bildtradition, und derjenigen der scheinhaften Präsenz und der untergründigen Hybridität der beiden Spuren – immer eine textreferierende Komponente enthält. Diese Komponente möchte ich im Folgenden illustrative Kohärenz nennen. Die illustrative Kohärenz konstituiert sich dadurch, dass sie im Medium Bild einen ganzheitlichen Bezug zur literalen Vorlage aufbaut und damit eine intrinsische Struktur generiert, die den Textbezug auf irgendeine Weise repräsentiert bzw. ein plausibles bildliches Analogon erzeugt. Ein häufiges Merkmal illustrativer Kohärenz ist die Umsetzung von Handlungseinheit in Form einer visuellen Bildnarration oder -szenographie, sie kann sich aber auch durch andere Formen ausdrücken oder den gegenständlichen Bezug dadurch minimieren, dass andere, formale Mittel überwiegen, die einen indirekten Stimmungsgehalt zur Vorlage aufbauen. Der zu illustrierende Text bietet sich in der Regel als Steinbruch für ein frei verfügbares Set von Motiven oder anderen Elementen dar, die erst in der Auswahl und ihrer Zusammenfügung die illustrative Kohärenz erzeugen. Illustration verfügt daher, anders als bei traditionellen inhaltsbezogenen Bildformen, selten über eine festgefügte und allgemein codierte Ikonographie (Ausnahmen bilden hierfür kanonische Werke wie etwa Ovids *Metamorphosen* oder im 19. Jahrhundert die zahlreichen Illustrationen zu Goethes *Faust*). Illustrationen zu modernen Werken sind in ihren Bezugnahmen flexibel und nicht kalkulierbar, bauen teilweise bewusste Differenzen, interpretative Schwerpunktsetzungen und Umdeutungen auf. Bei diesem unkalkulierbaren Umgang mit dem literari-

schen Material etabliert dennoch jedes illustrative Bild einen Bezug zur Textvorlage, der sich sowohl auf das Textganze wie auf die punktuellen Teile des Textes bezieht.

Damit stellen Illustrationen einen holistischen Bezug zur Textvorlage her und stehen in einer syntagmatisch-kohärenten wie paradigmatisch-punktuellen Bindung zum Text. Aus dieser losen, aber stabilen Bindung zur Vorlage ergibt sich schließlich das Potenzial zur Kommentar- und Reflexionsfähigkeit: Es entsteht aus der Differenzenerfahrung mit der Vorlage, d. h. durch die beiden Mittel der Anreicherung oder der Verringerung des gezeigten Motivvorrats, den Alternativen von Redundanz und Reduktion. Die Hybridität der zweifachen Spur, der rezeptionsästhetische Kontrast von augenfälliger Prägnanz und gestückelter Heteronomie und schließlich die Kommentarfunktion durch die Alternativen Redundanz und Reduktion bilden neben formal höchst wandelbaren Bildstrategien mediale Konstanten der Illustration.

Das Äquivalenzmodell des 18. Jahrhunderts

Illustrative Kohärenz ist ein Phänomen, das sich in seiner reinen semiotischen Spielart vor allem in der Buchkultur des 18. Jahrhunderts auffinden lässt. Sie ist dort deshalb besonders klar erkennbar, weil die Medienreflexion von bildkünstlerischen und literarischen Gattungen noch nicht auf Differenzen, sondern auf Äquivalenzen abhebt. Im Jahr 1719 erschien die reich bebilderte Erstausgabe der *Fables Nouvelles* von Antoine Houdar de la Motte (**Abb. 90 a**). Jedes Kapitel enthält als Kopfstück eine Illustration im einheitlichen Querformat. Als druckgrafisches Mittel gewählt wurde die Radierung, deren feine, spontane Strichelung mit den eleganten Antiqualettern des Textes kontrapunktiert. Auf subtile Weise erzeugt damit die Ausstattung des Buchs einen ausgesprochen feinnervigen und ästhetisch ansprechenden Effekt, denn die Verfahren des Hochdrucks (Lettern) und des Tiefdrucks (Radierung) schöpfen ihre Mittel zugunsten eines vielschichtigen gestalterischen Dialogs zwischen Bild und Schrift aus: Während sich die schlanken Stege der Lettern in ihren gesättigten und klar abgegrenzten Schwärzen in das Büttenpapier einprägen, erzeugen die Radierungen mit ihren locker gefügten, leicht porösen Strichen eine luftige Atmosphäre, die in einer stark tiefenräumlichen Darstellung den Betrachter-Leser in eine andere Welt versetzen – zitiert wird der barocke und bühnenartige Illusionsraum, wie er sich im Jahrhundert zuvor mit allen Raffinessen entwickelt hat. Auf haptischer Ebene sind die Radierungen ebenso mit der materiellen Struktur des Buchs verwoben, indem die Ränder der Kupfer-

platte eine deutlich sichtbare Vertiefung im Papier bewirken und sich wiederum innerhalb dieser vertieften Fläche die Drucker-schwärze leicht erhöht. Visuell auf die Illustrationen abgestimmt erscheint zudem die Schrift, indem die Buchstaben- und Zeilen-abstände in großzügigen Abständen gesetzt sind. Jeder Fabelanfang wird dadurch von einem optischen Auftakt orchestriert, der sowohl piktoral wie in seiner materiellen, haptischen Beschaffenheit einen deutlichen Akzent setzt, der im fein abgestimmten Zusammenklang von Bild und Schrift einen schwingend-leichten Effekt erzeugt. **13**

Diese buchkünstlerische Spitzenleistung an der Schwelle zum Rokoko wäre nicht ohne den Beitrag von einem der beiden beteiligten Künstler zu denken. Während sich die Illustrationen des königlichen Hofmalers Antoine Coypel in steifen Allegorien erschöpfen und das Medium der Radierung eher wie einen Kupferstich mit gleichbleibender Verteilung der Schwärzen auffassen, geben die Zeichnungen des Dekorations- und Theatermalers Claude Gillot den Ausschlag für das individuelle Gepräge des Buchs. Gillot schöpft alle Möglichkeiten der Radierung aus, indem er ihre «malerischen» Qualitäten stärkt und oft in einen weiten Perspektivraum öffnet. Im Zusammenspiel mit den Lettern ist dabei von Relevanz, dass der untere Bildrand annähernd die horizontale Mitte der Buchseite bildet und von dort aus den Tiefenraum mittels perspektivischer Fluchtlinien konsequent konstruiert. Durch diese Schwelle in die betont räumliche Illustration ist das Auge des Betrachter-Lesers stets vor die Alternativen gestellt, sich entweder in dem Tiefenraum des Bildes in der oberen Seitenhälfte zu verlieren oder sich aus dem Bildraum heraus in den Text der unteren Seitenhälfte zu bewegen. Die visuelle Vereinheitlichung von Bild und Text wird dadurch generiert, dass Gillot meist Inhalte des Textanfangs darstellt, somit motivische und handlungsrelevante Bestandteile der Fabel bildlich antizipiert. Bei einem normalen Leseabstand zum aufgeschlagenen Buch bieten sich somit Bild und Text als Äquivalente dar: Einer-seits bricht das Bild durch seinen stark räumlichen, an Theaterkulissen erinnernden Effekt aus der Begrenzung des Buches aus und versucht den Betrachter gleich zu Beginn in eine andere Welt zu versetzen, andererseits dient das Bild als Vehikel, den Betrachter zurück auf die Lektüre zu lenken, ihn also gleichsam auf den Leseprozess einzustimmen und damit eine bruchlose Synthese von bildlicher Vorstellungswelt und Texthandlung zu vollziehen. Die visualisierten Stichworte sind dabei die entscheidenden Vermittler des Text-Bild-Transfers.

3 Dieses subtile Zusammenspiel von Radierung und Antiquaschrift lässt sich als Gegenprobe leicht an der deutschen Ausgabe der *Fables Nouvelles* überprüfen: Die Abbildungen wurden dort, bei Übernahme der Gesamtanordnung, im Kupferstich nachgestochen. Die Antiqua wurde durch die im deutschen Sprachraum übliche Fraktur ersetzt. Der Verlust an Tiefenraum und transparent-federnder Wirkung ist evident. Herr Houdart de la Motte *Neue Fabeln*. Übers. von Christian Gottlieb Glafey, Frankfurt, Leipzig 1736 **(Abb. 90 b)**

Gillots Illustrationen sind keine 1 : 1-Umsetzungen des Textinhalts, sondern ähneln vielmehr sorgfältig konstruierten Gleichungen, die in Bezug auf die literarische Vorlage einerseits mit Identitäten, andererseits mit leichten Grenzverschiebungen operieren. Das Kopfstück zu der Fabel *Deux grillons* zeigt entsprechend des Text-Incipits das Innere eines städtischen Palasts, dessen großzügige Geräumigkeit sich durch eine sich nach hinten fortsetzende Enfilade erkennen lässt. Im Bildvordergrund sitzen die beiden «Grillen aus dem Bürgerstande» («grillons bourgeois») ¹⁴, die laut Fabel in verschiedenen Orten des Palasts wohnen und sich zufällig begegnen. All dies lässt sich mit Hilfe der ersten Verszeilen der Fabel am Bild verorten und rückwirkend identifizieren – womit das Merkmal der illustrativen Kohärenz erfüllt ist. Was das Bild nicht preisgeben kann, ist der Dialog zwischen den beiden Grillen, die den Stadtpräsidenten entsprechend ihrer unterschiedlichen Wohnorte – dem Amtszimmer und den Privatgemächern – auf unterschiedliche Weise erleben und beurteilen. Während die Grille des Amtszimmers die Integrität und Unbestechlichkeit des Stadtpräsidenten lobt, ist die Kollegin aus den Privatgemächern besser informiert und warnt vor dessen Scheinheiligkeit.

Was die Fabel nicht oder nur indirekt erwähnt, ist hingegen die konkrete Hauptszene des Bildes. Der erste Blick des Betrachters fällt fraglos auf die Dame, die prominent im ersten Zimmer steht. Im Hintergrund, an der Schwelle zum zweiten Zimmer, wendet sich ihr eine männliche Person mit auffordernder Handgeste zu. Mit dem Wissen des Textes lässt sich die gezeigte Situation unschwer als Audienz beim Stadtpräsidenten entschlüsseln. In ihrer rechten Hand hält die Dame offensichtlich eine Bittschrift. Der im Bildraum stehende Tisch enthält Schreibwerkzeug, das zur Durchführung von Amtshandlungen bestimmt ist. Die Handbewegung des Mannes im Hintergrund lässt sich ohne Mühe als Aufforderung verstehen, ihm durch den Korridor in die Privatgemächer zu folgen. Der Weg zur Unterschrift führt somit nur über den Umweg des intimen Austauschs in einem anderen, nichtöffentlichen Raum. Diese Vermutung bestätigt sich durch das Bild an der Wand mit der mythologischen Szene von Apoll und Daphne. Als Bild im Bild ist es unmittelbar neben der Türe positioniert und betont damit die beiden Alternativen der innehaltenden Bittstellerin: Daphne gab der Bedrängung Apolls nicht nach und verwandelte sich zum Erhalt ihrer Keuschheit in einen Baum. Jedem Leser, jeder Leserin der damaligen Zeit wird die lange Tradition der moralisch-christlichen Ovid-Auslegung geläufig gewesen sein. Die beiden Segmente, Bild im Bild und offene Tür, deuten somit ebenso wie die Bittschrift und der

geschlossene Fächer in den Händen der Besucherin auf die beiden Alternativen hin: Unterschrift oder Keuschheit.

Die textabbildende wie die textdifferierende Komponente von Gillots Illustration konstituieren damit die beiden Parameter der illustrativen Kohärenz und der Kommentarfunktion. Die Differenz zum Text besteht in der szenischen und motivischen Anreicherung, welche die Kommentarfunktion der Illustration auslöst: Die abstrakte Aussage der Fabel, wonach sich hinter der integren Fassade höherer Beamter oft Eigennutz und Korruption verbirgt, verwandelt sich in die konkrete Warnung an die lesende ›bürgerliche‹ Zielgruppe. Sie deckt auf, dass Amtsmissbrauch auch den Leser oder die Leserin in ein moralisches Dilemma bringen kann, ihn oder sie als ein der absolutistischen Willkür ausgeliefertes Subjekt mit ernsthaften Schwierigkeiten konfrontiert.

Redundanz versus Aussparung

Illustrative Kohärenz bewegt sich zwischen den Alternativen semiotischer Anreicherung (Redundanz) und bewusster Ausblendung von prinzipiell darstellbaren Inhalten (Aussparung). Das 18. Jahrhundert neigte lange eindeutig zur ersten Auffassung: Durch Redundanz versuchen etwa die grafischen Zyklen William Hogarths (**Abb. 91**) – fast ohne Text – Bildfolgen mit einem moralisch eindeutigen Aussagegehalt zu erzeugen, die wiederum von Literaten wie Georg Christoph Lichtenberg in narrative Kommentare übersetzt wurden.⁵ Ausgangspunkt dieser Vorstellung ist die prinzipielle Konversion von bildlicher Darstellung in einen versprachlichten Text.

Angesichts dieser Äquivalenz scheint es also möglich, dass Bilder als gleichwertige Medien der Literatur vorangehen und narrative Inhalte selbständig vermitteln können. Dennoch stellte Gotthold Ephraim Lessing 1766 in seinem *Laokoon* zwei Fragen, die er negativ beantwortete: Ist es wirklich möglich, dass die bildliche Darstellung eines Sujets ihrer poetischen Versprachlichung vorausgeht, d. h. kann die bildende Kunst die Funktion der Dichtung übernehmen? Kann aus einem (antiken) Bild der poetische Gehalt einer verlorenen literarischen Vorlage rekonstruiert werden?⁶ Mit der klaren Verneinung aus medientheoretischen Gründen erschütterte Lessing das Äquivalenzmodell des 18. Jahrhunderts, das von der Horaz'schen Prämisse *ut pictura poesis* ausgegangen war. Lessing formulierte damit ein erkenntnistheoretisches Primat der Dichtung gegenüber der bildenden Kunst. Zerstört ist der enge Analogieschluss von Sprache und Bild.

Eine produktive Konsequenz aus dieser Auffassung ist, dass die sprachliche Insuffizienz des Bildes als solche akzeptiert wird. Die

5 Georg Christoph Lichtenberg: *Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche*. Hg. v. Franz H. Mautner. Frankfurt am Main 1991. 1784 bis 1796 erstmals in jährlichen Folgen erschienen im Göttinger Taschen Calendar.

6 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Herbert G. Göppfert. Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. Hg. von Albert von Schirnding. München 1976, Kapitel VI und XIII

Kunst der Aussparung beherrschte bereits Daniel Chodowiecki in seinen zahlreichen Illustrationen zu Werken der deutschen Literatur: leere, kastenartige Räume, handlungsarme, zur bewegungslosen Steifheit geratene Figuren mit wenigen Bewegungsakzenten. Das Ideal einer inhaltlichen Transparenz verabschiedet schließlich 1799 der Romantiker August Wilhelm Schlegel in einer Rezension zu den grafischen Zyklen John Flaxmans (**Abb. 92**).¹⁷ Flaxmans Zeichnungen waren seit 1793 in Nachstichen erschienen und hatten u. a. die Epik Homers und Dantes, die Tragödien von Aischylos oder Shakespeare illustriert.¹⁸ Indem ihre lineare Zeichnung bis in die Auffassung des Faltenwurfs die reduzierte Formensprache antiker Vasenmalerei imitierte, schloss sie an die ausgesprochen modische Antikenrezeption des 18. Jahrhunderts an. Schlegel proklamiert in deutlich kritischer Wendung gegen Hogarth,¹⁹ gegen dessen verzerrte Grimassen und gegen dessen mit Gegenständen aufgeladenen Innenräume das Ideal der literarisch unselbständigen Illustration. Flaxmans Illustrationen sind gerade deshalb eine ideale Ergänzung zum Text, weil sie den Zwang zur vollständigen Nachahmung der Textvorlage aufgeben. Illustration kann somit gerade aus ihrem vermeintlichen Mangel, aus ihrer Obskurität, den ihr eigenen Sinn im Konzert der Medien erzeugen. Notwendig ist demnach eine neue Synthese von bildender Kunst und Dichtung im Sinne der romantischen Verschwisterung der Künste, welche die jeweiligen Stärken des Mediums betont.¹¹⁰ Gerade für die Illustration liegt die Lösung im Fragmentarischen, womit sie von Schlegel an einer zentralen Gelenkstelle der romantischen Ästhetik verortet wird. Nur durch das Weglassen und Aussparen entgeht damit die Illustration der Falle einer Moralisierung und Inhaltsdeterminierung. Das Fragmentarische der Illustration eröffnet zudem dem Betrachter die Möglichkeit zur eigenen Imagination, indem seine Phantasie automatisch zum Ergänzen des bildlichen Inhalts gezwungen wird – so, wie es auch die Literatur beim Leser tut, der eine bildliche Vorstellungswelt imaginiert. Statt figurlich zu überagieren,¹¹¹ besteht die Kunst der Illustration in der Andeutung: «Der wesentliche Vortheil ist [...] der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemählde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt.»¹¹² Damit bezieht sich das Fragmentarische der Illustration sowohl auf den dargestellten Inhalt wie die ausführende Form. Flaxmans Linienstil verzichtet fast gänzlich auf

7 W. [= August Wilhelm Schlegel:] Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Bd. 2/2 (1799), S. 193–246. Reprint Dortmund 1989, S. 577–630

8 David Irwin: John Flaxman 1755–1826. Sculptor, Illustrator, Designer. London 1979. Zur Bedeutung der Umrisse siehe Werner Busch: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Margret Stufmann und Werner Busch (Hg.): Zeichnen in Rom 1790–1830. Köln 2001, S. 10–44

9 Schlegel 1799, wie Anm. 7, S. 196 (Reprint 1989, S. 580)

10 Diese romantischen Grundsätze wurden unter anderem in derselben Zeitschrift Athenäum von August Wilhelm Schlegel in dem berühmten Gespräch über die Gemälde der Dresdner Galerie formuliert. Die Flaxman-Rezension ist somit programmatisch im Rahmen der frühromantischen Kunsttheorie zu lesen.

11 Schlegel 1799, wie Anm. 7, S. 198 (Reprint 1989, S. 582): «Wie man versichert, ist die theatralische Darstellung Shakspeares in England jetzt sehr manieirt: aber die Kupferstich-Gallerie zum Shakspeare überagirt wirklich den Akteur.»

12 Schlegel 1799, wie Anm. 7, S. 205 (Reprint 1989, S. 599)

Schraffuren und volumenhaltige Binnenzeichnungen. In Flaxman zeigt sich die Durchkreuzung der beiden Spuren von Text und Formtradition: Während der Bezug zur Literatur durch wenige Direktübernahmen aufgebaut wird, schöpft das antikisierende Liniengefüge den Blattraum und den Umschluss leerer weißer Flächen großzügig aus. Die Erfahrung von Unvollständigkeit stellt sich dadurch beim zeitgenössischen Betrachter umso stärker ein, da sie sich bei ihm gegenläufig zu der durch Kalenderkupfer konditionierten Wahrnehmung darbietet.

Stimmung: Depotenziierung der Kontur

Die Umrisszeichnung, seit der Renaissance nicht nur der konzeptionelle Träger einer künstlerischen Idee, war auch bei Flaxman das zentrale Element der Illustration. Eine auf den Inhaltstransport und gegenständliche Darstellung fixierte Zeichnung ist im Extremfall Flaxman an eine klar geführte, sauber gezogene Linie gebunden. Für Flaxman und seine zahlreichen Adepten wurde sie sogar zum Gesamtträger der künstlerischen und inhaltlichen Konzeption.¹³ Dass sich bis heute viele Illustrationen aus der Umrisslinie heraus konstituieren, sich somit um die klar konturierte Abgrenzung in der Darstellung der Gegenstände bemühen, verwundert daher nicht – auf vielfache Weise deutet dies auf den prinzipiell konservativen Charakter der Illustration. Der Versuch, vorgegebene Inhalte umzusetzen bzw. die illustrative Kohärenz herzustellen, impliziert zudem eine Glättung und Disziplinierung der Linie, wie sie gerade von Flaxman zelebriert wurde.

Insbesondere neue Druckverfahren wie die Lithographie ermöglichen den Ausbruch aus dem Linienkorsett: Die «malerische» sowie die unregelmäßige, von spontaner und individueller Strichführung bestimmte Dimension wird gerade durch die Technik des nach 1800 aufkommenden Steindrucks ermöglicht. In Hinblick auf die Zunahme dieser Möglichkeiten ergibt sich daher für Illustratoren des 19. Jahrhunderts auch die Alternative zur Nutzung grafischer Mittel, die sich dem Prinzip der Glättung entziehen. So erzeugen etwa Delacroix und Daumier in ihren Kreidelithographien starke tonale Werte und Helldunkeleffekte. Ihre individuelle Strichführung und der raue, materiale Auftrag der Kreide sind im Druck sichtbar, womit sich in der Illustration ein wesentlich stärkerer spontaner Impuls und zeichnerischer Gestus freibahnte, als der linien- und kupferstichfixierte konservative Kern der Illustration vorgeben würde.

In dieser Depotenziierung der geregelten Kontur erweist sich ein emanzipatorischer Akt des Illustrators: Die undisziplinierte,

¹³ Siehe beispielsweise Viola Hildebrand-Schat: *Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens.* Würzburg 2004

vom impulsiven Gestus des Zeichners dominierte Linie findet sich zunehmend in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei den Illustratoren Lovis Corinth und Max Slevogt, Alfred Kubin und Josef Hegenbarth. Damit verringert die illustrative Kohärenz ihren semantischen Bezug zugunsten einer Stimmung, die durch starke Helldunkeleffekte oder spontane, expressive Strichführungen hergestellt wird. Corinths Illustrationen zu den *Nachtwachen von Bonaventura* (Abb. 93) sind voller Schwärzen, in denen sich die szenischen Darstellungen in Andeutungen verlieren; nur wenig Gegenständliches – Rembrandt steht hier Pate – blitzt in diesem diffusen Gefüge aus locker gesetzten Schraffuren breiter Kreidestriche auf. Ganz unabhängig vom rein sprachlichen Inhalt bildet die Bildfolge ein atmosphärisches Äquivalent zu dem zwischen Schauerromantik und Grotteske oszillierenden Text, indem sie einen Stimmungsgehalt und damit einen nicht verbalisierbaren Lektüreeindruck visualisiert. Besonders dort gilt das Prinzip der inhaltlichen Aussparung, das jedoch formal durch die verstärkte Sichtbarkeit der künstlerischen Handschrift kompensiert wird.

Mehr denn je zeigte sich bei Künstlern der klassischen Moderne eine schöpferische Agonalität zur Literatur: Im sich energetisch entladenden zeichnerischen Gestus oder der unkonventionell geführten Linie (z. B. bei Max Beckmann) manifestiert sich nicht nur künstlerische Selbstbehauptung gegenüber dem Text, sondern auch die sich parallel zur poetischen Inspiration des Dichters entfaltende künstlerische Inspiration. Vermehrt bezieht sich die illustrative Kohärenz nur noch auf punktuelle Textinhalte, kompensiert aber dieses Defizit durch die künstlerische Form.¹⁴ Zu dem historischen Paradox der Illustration gehört, dass sie sich gerade im 20. Jahrhundert und parallel zum Avantgardediskurs zu künstlerischen Höchstleistungen entwickelt hat, ohne dass ihr hierfür die entsprechende Anerkennung gezollt worden wäre.

Die Alternativen seit dem 19. Jahrhundert heißen daher oft formale Glättung und Inhaltstransparenz auf der einen Seite und spontane Linienführung und obskurer Stimmungsgehalt auf der anderen Seite. Heute scheint die Sichtbarkeit der individuellen künstlerischen Hand aus weiten Teilen der Illustration verschwunden zu sein. Das liegt nicht allein an dem zunehmenden Einzug der Farbe in die Illustration, welche neue Herausforderungen mit sich bringt. Die Renaissance der kontrollierten Linie und der formalen Glättung ist vorwiegend durch die technische Dominanz digitaler Umsetzungen und Nachbearbeitungen bedingt. Das Regime des sichtbaren und erkennbaren Zeichens im Sinne seiner schnellen, signalhaften Erkennbarkeit obsiegt gegen den spontanen künstlerischen Gestus.

¹⁴ Dies z. B. erkennbar in Max Slevogts und Max Beckmanns höchst individuellen Zugriffen auf Goethes *Faust II*, bei denen aus einer genauen philologischen Detailarbeit eine eigenständige Bildsprache erarbeitet wird. Vgl. Johannes Rößler: *Auf der Suche nach einer elementaren Bildsprache für Faust II*. Die Illustrationszyklen von Franz Stassen, Max Slevogt und Max Beckmann. In: *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst*. Hg. v. Roger Diederer u. a., Katalog zur Ausstellung der HypoKunst-halle München 2018. München, London, New York 2018, S. 208–219

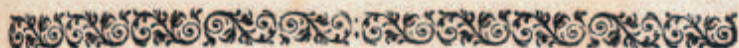
FABLE DIXNEUVIÈME.



Salle de la Justice

Les Grillons.

Deux Grillons Bourgeois d'une Ville,
 Avoient élu pour domicile
 D'un Magistrat le spacieux Palais.
 Hôtes du même lieu, sans pourtant se connoître,
 L'un logeoit en Seigneur au Cabinet du Maître;
 L'autre dans l'antichambre habitoit en laquais.
 Un jour Jasmin Grillon sort de sa cheminée;



XIX. Sabel.



Die Brillen.

Sey Brillen aus d. m Bürger Stande
 Logirten sich in eines Stadt Regentens Haus,
 Da sangen sie zugleich zwar manche Savabande;
 Doch kannten sie sich nicht, sie kamen nicht weit aus.
 Die eine wohnete, als wie der Herr mit Pracht,
 In dem geheimden Cabinette.

S

Die

TAKING POSSESSION OF HIS FATHER'S EFFECTS.



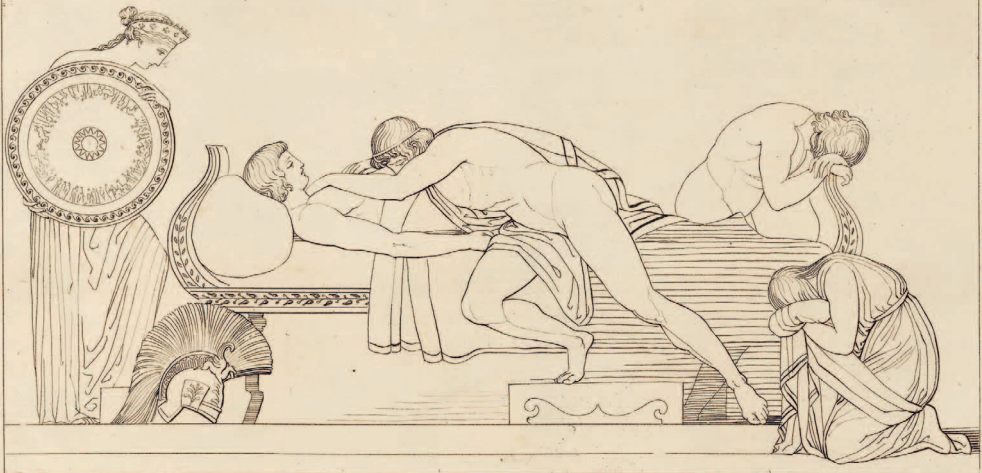
Published with the consent of His Majesty King George the Third, according to an Act of Parliament July 1754

Ever in the Grave the Mason's Corps is sold,
The joyful Tear sets fire to the ungrateful Gold,
And warning none to share in his hard fate,
Downwards the pregnant Life design'd his Wife.

In vain she weeps, her Mother's tears in vain,
The Ring & Letters prove his father's plan:
What'er anxious this & promis'd Match be loath,
And stick the Measure for his Mourning robes.

The roguish Lawyer (sooner I doubt any such)
Scales half the Treasure which his Father touch'd,
The Miser starves his Cox, his Maid, himself,
That Rogues & Spendthrifts may divide his ill.

Printed and Sold by R. Baldwin at the Theatre in Pall-mall, London.



Published as the Act directs Janry 1725 by J. Matthews Printers Strand, Street d'or in Pall-mall near the
Adelphi
The immortal Arms the goddess mother bears
Sleep in her Son, her Son she finds in tears,
And P. A. S. 450. D. 1725



1892

Johannes Rößler
The Hybridity of Illustration.
Notes on a complicated
picture medium

The imaginary, but persistent borderline between fine art and dependent illustration was undoubtedly drawn by the invention of art autonomy at the end of the 18th century. Since Kant, the artistic subject has been a freely producing individual who asserts himself with his products against the influences of the outside world. This social fiction was momentous for the assessment of the illustrators who were pushed into the field of commercial art. For more than two hundred years, illustration has been accompanied by two implicit accusations: that of artistic dependence on a textual model and that of using the fine arts for low-level didactic purposes. The evaluation of an artistic work as (too) 'illustrative' is a pejorative topos in professional art criticism and art history; it signals the transgression of a pictorial artifact into a semantically and content-determined statement that proves to be too representational and emphatically narrative – and thus contradicts a capital dogma of classical modernism, the release of art through abstraction.

In contrast, the view that illustrations are a formally and content independent and sophisticated visual medium is rare. If, as shown here by way of example, illustrations of literary works are concerned, there are certainly characteristic basic constants such as the emphatically figurative-scenic reference to reality, the simulation of temporal processes up to the accentuated representation of gestural and physiognomic expression.¹ On closer examination, however, all the boundaries drawn to the 'autonomous' visual arts remain relative, historically even untenable, if one considers that the visual arts have always assumed representational-mimetic tasks and in many cases still do so today. Rather, the decisive point that has been emerging since the 18th century seems to be the fact that the pictorial-illustrative medium, due to its accompanying and deepening function, can only open itself up to an innovative design to a limited extent. The repertoire of forms used generally makes use of established visual conventions and thus stylistically recognized patterns – this seems necessary in order to fulfill the function of conveying content even to the greatest possible number of artistically uneducated subsequent users, i. e. the image-uninformed layperson, so to speak. To this day, therefore, illustration seems to evade the excessive demands of overly progressive formal inventions, it almost always contains a reference to artistic tradition: this line of tradition begins with the attempts since Giotto to develop an elaborate gestural and scenic language of figural expression and leads through the reflections on the representation of human passions (*expression des passions*) in French art theory of the 17th century to sentimental and action-related concepts of the 18th century. This anachronistic, time-delayed trait can even be observed in current contributions to the international illustration culture: formal points of reference often remain long-established stylistic idioms, albeit those of representational modernism, such as surrealism or collage (e.g. Max Ernst) or Pop Art (e.g. David Hockney).² Thus, the basic ability to connect to the past or the conventionalized contradicts the avant-garde thinking of the 20th century.

This limitation manifests the illustration's dependence on tradition, which, however, does not provide a fundamental argument against its artistic qualities. Some avant-garde artists refused to illustrate books and, like Kurt Schwitters and Jean Arp, for example, looked for other possibilities of image-language relationships. Artists such as Matisse and Picasso, on the other hand, who also sought a connection to the classical tradition, have made contributions with their illustrated works that have become an integral part of art history.

¹ See Wolfgang Kemp (ed.): *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989. Representative for many further contributions on illustration are to be mentioned here: J. Hillis Miller: *Illustration. Die Spur der Zeichen in Kunst, Kritik und Kultur*. Transl. by Monika Reif-Hülser, Konstanz 1993. Philippe Kaenel: *Le métier d'illustrateur 1830–1880*. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. Paris 1996



² *The Illustrator. 100 Best from around the World*. Ed. by Steven Heller and Julius Wiedemann. Köln 2019

The hybridity of the illustration manifests itself in the double reference to the content as well as to the formal predecessors. It consists of the crossing of two tracks – that of textual content and that of artistic tradition – which merge into a new relationship of form and content, but remain more or less recognizable in their origin. It is precisely this that denotes the illustration's medial independence from other visual arts and its considerable artistic-intellectual effort in the genesis of the image. It is a medium of reflection that shows itself as an irritatingly heteronomous entity in the montage-like merging of two conflicting principles into a manifest visual disturbance, i. e. on the level of reception aesthetics. At first glance, the illustration aims to create presence, conciseness and comprehensibility, to visually transport content. On closer inspection, however, it reveals itself to be a fragile medium that, after overcoming the apparent surface, stimulates the viewer to reflect. It is in this double tension that the creative demand of the illustration lies – both for the creator and the viewer.

If these tensions are not created, illustrations run the risk of slipping into over-didacticism, self-righteous instruction, decorative arbitrariness, or kitsch. From an artistic perspective, the conceptually demanded unambiguousness of illustration as a medium that conveys content is therefore always subjected to a tightrope walk, the self-assertion of which is characterized by the fact that it is both mediating and intellectually stimulating.

Here it is assumed that every illustration always contains a text-referring component in order to maintain the two tensions – that between the two traces of text and pictorial tradition, and that between the apparent presence and the subliminal hybridity of the two traces. This component is what I would like to call illustrative coherence in the following. Illustrative coherence is constituted by the fact that it establishes a holistic reference to the literary model in the medium of the image and thus generates an intrinsic structure that in some way represents the textual reference or creates a plausible pictorial analogy. A frequent characteristic of illustrative coherence is the implementation of unity of action in the form of a visual image narration or scenography, but it can also express itself through other forms or minimize the representational reference by having other, formal means predominate that build up an indirect mood to the original.

The text to be illustrated usually presents itself as a quarry for a freely available set of motifs or other elements, which only in the selection and their combination create the illustrative coherence. Illustration therefore, unlike traditional content-related pictorial

forms, rarely has a fixed and generally coded iconography (exceptions to this are canonical works such as Ovid's *Metamorphoses* or, in the 19th century, the numerous illustrations to Goethe's *Faust*). Illustrations of modern works are flexible and incalculable in their references, and in some cases build up conscious differences, interpretative focal points and reinterpretations. With this incalculable handling of the literary material, each illustrative image nevertheless establishes a reference to the text template, which refers to both the text as a whole as well as to specific parts of the text.

Thus, illustrations establish a holistic relationship to the text and are syntagmatic-coherent as well as paradigmatic-selective to the text. This loose, but stable connection to the original ultimately results in the potential for commentary and reflection: it arises from the experience of difference with the original, i. e. through the two means of enriching or reducing the stock of motifs shown, the alternatives of redundancy and reduction. The hybridity of the double trace, the reception-aesthetic contrast of striking conciseness and fragmented heteronomy and finally the commentary function through the alternatives of redundancy and reduction, form, in addition to formally highly changeable image strategies, media constants of illustration.

The equivalence model of the 18th century

Illustrative coherence is a phenomenon that can be found in its pure semiotic variety especially in the book culture of the 18th century. It is particularly clearly recognizable there because the media reflection of pictorial and literary genres does not yet focus on differences, but on equivalences. The richly illustrated first edition of the *Fables Nouvelles* by Antoine Houdar de la Motte was published in 1719 (**Fig. 90 a**). Each chapter contains an illustration in a uniform landscape format as a header. Etching was chosen as the graphic medium, its fine, spontaneous strokes counterpointing the elegant serif type of the text. In a subtle way, the book's decoration thus creates an extremely subtle and aesthetically pleasing effect, as the processes of letterpress (type) and gravure (etching) exhaust their means in favor of a multi-layered creative dialogue between image and writing: While the slender bridges of the letters in their saturated and clearly defined blacks are imprinted in the handmade paper, the etchings with their loosely joined, slightly porous strokes create an airy atmosphere, which in a strongly deep-spatial representation transports the viewer-reader into another world – quoting the baroque and stage-like illusionary space, as it had developed with all its refinements in the century before. On

a haptic level, the etchings are also interwoven with the material structure of the book, in that the edges of the copper plate create a clearly visible depression in the paper and, in turn, the printer's ink increases slightly within this recessed area. In addition, the typeface is visually coordinated with the illustrations by setting the letter and line spacing at generous intervals. Each beginning of the fable is thus orchestrated by a visual prelude that sets a clear accent both pictorially and in its material, haptic nature, which in the finely tuned harmony of image and writing creates a swinging, light effect.¹³

This outstanding achievement in book art on the threshold of the Rococo era would not be conceivable without the contribution of one of the two artists involved. While the illustrations of the royal court painter Antoine Coypel exhaust themselves in stiff allegories and understand the medium of etching more like a copperplate engraving with a constant distribution of blacks, the drawings of the decoration and theater painter Claude Gillot give the book its individual character. Gillot exhausts all the possibilities of etching by strengthening its 'painterly' qualities and often opening it up to a wide range of perspectives. In the interplay with the letters, it is relevant that the lower edge of the picture forms approximately the horizontal center of the book page and from there consistently constructs the depth space by means of perspective lines of flight. Through this threshold into the emphatically spatial illustration, the eye of the viewer-reader is always faced with the alternatives of either getting lost in the depth space of the image in the upper half of the page or moving out of the image space into the text of the lower half of the page.

The visual unification of image and text is generated by the fact that Gillot mostly represents contents from the beginning of the text, thus anticipating motivic and action-relevant components of the fable pictorially. At a normal reading distance from the open book, image and text are thus presented as equivalents: On the one hand, the image breaks out of the book's boundaries through its strongly spatial effect reminiscent of theater settings and attempts to transport the viewer into another world right at the beginning. On the other hand, the image serves as a vehicle to direct the viewer back to the reading, to get him or her in the mood for the reading process, as it were, and thus to achieve a seamless synthesis of the pictorial world of imagination and textual action. The visualized keywords are the decisive mediators of the text-image transfer.

Gillot's illustrations are not 1:1 transpositions of the text content, but rather resemble carefully constructed equations that, in

3 This subtle interplay of etching and serif type can easily be cross-checked with the German edition of *Fables Nouvelles*: The illustrations there, while adopting the overall arrangement, were re-engraved in copperplate. The serif type was replaced by the black letter common in German-speaking countries. The loss of depth and transparent-flexible effect is evident. Mr. Houdart de la Motte: *Neue Fabeln*. Transl. by Christian Gottlieb Glafey, Frankfurt, Leipzig 1736 (Fig. 90 b)

relation to the literary model, operate on the one hand with identities and on the other hand with slight shifts in boundaries. The headpiece to the fable *Deux grillons* shows, in accordance with the text incipit, the interior of an urban palace, whose generous spaciousness can be recognized by an enfilade that continues to the rear. In the foreground of the picture are the two “bourgeois crickets” (“grillons bourgeois”),¹⁴ who, according to the fable, both live in different places in the palace and meet by chance. All this can be located and retrospectively identified with the help of the first lines of the fable on the picture – thus fulfilling the characteristic of illustrative coherence. What the picture cannot reveal is the dialogue between the two crickets, who experience and judge the mayor in different ways according to their different places of residence – the office and the private chambers. While the cricket of the office praises the integrity and incorruptibility of the mayor, the colleague from the private chambers is better informed and warns of his hypocrisy.

What the fable does not mention or only indirectly, however, is the concrete main scene of the picture. The first glance of the viewer falls unquestionably on the lady, who stands prominently in the first room. In the background, on the threshold of the second room, a male person turns to her with a challenging hand gesture. With the knowledge of the text, the situation shown can easily be deciphered as an audience with the mayor. In her right hand the lady is obviously holding a petition. The table standing in the picture space contains writing tools intended for performing official acts. The hand movement of the man in the background can easily be understood as an invitation to follow him through the corridor into the private chambers. The path to the signature thus leads only via the detour of intimate exchange in another, non-public space. This assumption is confirmed by the picture on the wall with the mythological scene of Apollo and Daphne. As a picture within a picture, it is positioned directly next to the door, thus emphasizing the two alternatives of the pausing petitioner: Daphne did not give in to Apollo’s harassment and transformed herself into a tree to preserve her chastity. Every reader of the time will have been familiar with the long tradition of the moral-Christian interpretation of Ovid. The two segments, picture-in-picture and open door, as well as the petition and the closed fan in the hands of the visitor, thus indicate the two alternatives: signature or chastity.

The text-imaging as well as the text-defining components of Gillot’s illustration thus constitute the two parameters of illustrative coherence and the commentary function. The difference to

the text consists in the scenic and motivic enrichment that triggers the illustration's commentary function: the abstract statement of the fable, according to which self-interest and corruption are often hidden behind the integral façade of higher officials, is transformed into a concrete warning to the reading 'bourgeois' target group. It reveals that abuse of office can also put the reader in a moral dilemma, confronting him or her with serious difficulties as a subject at the mercy of absolutist caprice.

Redundancy versus recess

Illustrative coherence moves between the alternatives of semiotic enrichment (redundancy) and the conscious fading out of content that can in principle be represented (recess). For a long time, the 18th century clearly tended towards the first view: by means of redundancy, for example, William Hogarth's graphic cycles (**Fig. 91**) attempted – almost without text – to create sequences of images with a morally unambiguous statement content, which in turn were translated into narrative commentaries by writers such as Georg Christoph Lichtenberg.¹⁵ The starting point of this idea is the fundamental conversion of pictorial representation into a verbalized text.

In view of this equivalence, it seems possible that images as equal media can precede literature and independently convey narrative content. Nevertheless, Gotthold Ephraim Lessing asked two questions in his *Laokoon* in 1766, which he answered negatively: Is it really possible that the pictorial representation of a subject precedes its poetic linguistic expression, i. e. can the visual arts take over the function of poetry? Can the poetic content of a lost literary model be reconstructed from an (antique) picture?¹⁶ With his clear negation for reasons of media theory, Lessing shook the 18th century equivalence model, which had been based on Horace's premise *ut pictura poiesis*. Lessing thus formulated an epistemological primacy of poetry over the visual arts. The close analogy between language and image is destroyed.

A productive consequence of this view is that the linguistic insufficiency of the image is accepted as such. Daniel Chodowiecki had already mastered the art of recess in his numerous illustrations of works of German literature: empty, box-like spaces, figures with little action, stiff and motionless, with few accents of movement. The ideal of transparency in content was finally adopted by the Romanticist August Wilhelm Schlegel in 1799 in a review of John Flaxman's graphic cycles (**Fig. 92**).¹⁷ Flaxman's drawings had been published in re-engravings since 1793 and had illustrated the epics of Homer and

5 Georg Christoph Lichtenberg: *Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche*. Ed. by Franz H. Mautner. Frankfurt am Main 1991. First published in annual installments in the *Göttinger Taschen Calendar* from 1784 to 1796.

6 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Id.: *Werke*. Ed. by Herbert G. Göpfert. Vol. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. Ed. by Albert von Schirnding. München 1976, chapters VI and XIII

7 W. [= August Wilhelm Schlegel:] *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*. In: *Athenaeum. A Journal*. Edited by August Wilhelm Schlegel and Friedrich Schlegel, vol. 2/2 (1799), pp. 193–246. Reprint *Dortmund* 1989, pp. 577–630

Dante, the tragedies of Aeschylus or Shakespeare, among others.¹⁸ By imitating the reduced formal language of antique vase painting right down to the concept of drapery, Flaxman's linear drawing followed the extremely fashionable reception of antiquity in the 18th century. In a clearly critical turn against Hogarth,¹⁹ against his distorted grimaces, and against his interiors charged with objects, Schlegel proclaims the ideal of the literarily dependent illustration. Flaxman's illustrations are an ideal complement to the text precisely because they abandon the compulsion to completely imitate the text. Illustration can thus create its own meaning in the concert of media precisely because of its supposed lack, its obscurity. A new synthesis of visual art and poetry in the sense of the romantic twinning of the arts is therefore necessary, which emphasizes the respective strengths of the medium.¹⁰ For the illustration in particular, the solution lies in the fragmentary, whereby Schlegel locates it at a central hinge of the Romantic aesthetic. It is only by keeping and leaving it open that the illustration escapes the trap of moralization and content determination. The fragmentary nature of the illustration also opens up the possibility of the viewer's own imagination by automatically forcing his mind to supplement the pictorial content – just as literature does with the reader who envisions a pictorial imaginary world. Instead of overacting figuratively¹¹ the art of illustration consists in the suggestion: “Der wesentliche Vortheil ist [...] der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemählde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt.”¹² Thus, the fragmentary nature of the illustration refers to both the depicted content and the executing form. Flaxman's style of lines almost entirely dispenses with hatching and voluminous internal drawings. In Flaxman, the crossing of the two tracks of text and formal tradition is evident: while the reference to literature is built up through a few direct adoptions, the antiquated line structure generously exploits the page space and the enclosure of empty white surfaces. This makes the experience of incompleteness all the more apparent to the contemporary viewer, since it is presented to him in the opposite direction to the perception conditioned by copperplate calendar prints.

8 David Irwin: *John Flaxman 1755–1826. Sculptor, illustrator, designer. On the importance of outlines, see Werner Busch: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Margret Stufmann and Werner Busch (eds.): Zeichnen in Rom 1790–1830. Köln 2001, pp. 10–44*

9 Schlegel 1799, as note 7, p. 196 (reprint 1989, p. 580)

10 These Romantic principles were formulated, among others, in the same journal *Athenäum* by August Wilhelm Schlegel in the famous conversation about the paintings of the Dresden Gallery. The Flaxman review is thus to be read programmatically within the framework of early Romantic art theory.

11 Schlegel 1799, as note 7, p. 198 (reprint 1989, p. 582): “Wie man versichert, ist die theatralische Darstellung Shakspeares in England jetzt sehr maniert: aber die Kupferstich-Gallerie zum Shakspeare überagirt wirklich den Akteur.”

12 Schlegel 1799, as note 7, p. 205 (reprint 1989, p. 599). “The essential advantage is [...] that the more the visual art stops at the first slight hints, the more analogous it is to poetry. Its signs become almost hieroglyphics, like those of the poet; the imagination is called upon to supplement and, according to the stimulus received, to develop independently, instead of being captivated by the painting that is executed, by the satisfaction that comes its way.”

Disposition: Disempowerment of the contour

The outline drawing, since the Renaissance not only the conceptual carrier of an artistic idea, was also the central element of Flaxman's illustrations. In extreme cases, a drawing that is fixated on the transport of content and representational representation is, in Flaxman's case, bound to a clearly guided, cleanly drawn line. For Flaxman and his numerous adepts, it even became the overall carrier of the artistic and content conception.¹³ It is therefore not surprising that even today many illustrations are still constituted from the outline, thus striving for clear-cut contoured demarcations in the depiction of objects – in many ways this points to the fundamentally conservative character of the illustration. The attempt to implement given content or to establish illustrative coherence also implies an equalization and disciplining of the line, as celebrated especially by Flaxman.

New printing techniques such as lithography in particular made it possible to break out of the corset of lines: the 'painterly' as well as the unregulated dimension determined by spontaneous and individual line work is made possible precisely by the technique of lithography, which emerged after 1800. In view of the increase in these possibilities, illustrators of the 19th century therefore also found an alternative to the use of graphic means that elude the principle of equalizing. Delacroix and Daumier, for example, create strong tonal values and chiaroscuro effects in their chalk lithographs. Their individual line work and the rough, material application of the chalk are visible in the print, thus creating a much stronger spontaneous impulse and graphic gesture in the illustration than the conservative core of the illustration, which is fixed by lines and copperplate engraving.

In this disempowerment of the regulated contour, an emancipatory act of the illustrator shows itself: the undisciplined line, dominated by the impulsive gesture of the draughtsman, is increasingly found in the first half of the 20th century with the illustrators Lovis Corinth and Max Slevogt, Alfred Kubin and Josef Hegenbarth. Thus, illustrative coherence reduces its semantic reference in favor of a mood created by strong light-dark effects or spontaneous, expressive line strokes. Corinth's illustrations to *Nachtwachen von Bonaventura* (The Nightwatches of Bonaventura) (**Fig. 93**) are full of blacks, in which the scenic representations lose themselves in allusions; only a few objects – Rembrandt is the godfather here – flash up in this diffuse structure of loosely placed hatchings of broad chalk strokes. Completely independent of the purely linguistic content, the sequence of pictures forms an atmospheric equivalent

¹³ See, for example, Viola Hildebrand-Schat: *Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens.* Würzburg 2004

to the cryptic text, which oscillates between the romantic horror and the grotesque by visualizing a mood and thus a reading impression that cannot be verbalized. Here in particular, the principle of content recess applies, but this is formally compensated for by the increased visibility of the artistic signature.

More than ever before, artists of classical modernism showed a creative agonality towards literature: In the energetically discharging drawing gesture or the unconventionally guided line (e. g. in Max Beckmann) not only artistic self-assertion towards the text is manifested, but also the artistic inspiration that unfolds parallel to the poetic inspiration of the poet. Increasingly, illustrative coherence refers only to punctual textual content, but compensates for this deficit through the artistic form.¹⁴ One of the historical paradoxes of illustration is that it has developed into artistic excellence, especially in the 20th century and parallel to the avant-garde discourse, without being given the appropriate recognition.

The alternatives since the 19th century are therefore often called formal equalization and transparency of content on the one hand and spontaneous lines and obscure moods on the other. Today the visibility of the individual artistic hand seems to have disappeared from large parts of the illustration. This is not only due to the increasing use of color in illustration, which brings new challenges. The renaissance of controlled line and formal equalization is mainly due to the technical dominance of digital conversions and post-processing. The regime of the visible and recognizable sign in the sense of its rapid, signal-like recognizability prevails over the spontaneous artistic gesture.

14 This can be seen, for example, in Max Slevogt's and Max Beckmann's highly individual approaches to Goethe's *Faust II*, in which an independent pictorial language is developed from precise philological detail work. Cf. Johannes Rößler: *Auf der Suche nach einer elementaren Bildsprache für Faust II. Die Illustrationszyklen von Franz Stassen, Max Slevogt, and Max Beckmann.* In: *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst.* Ed. by Roger Diederer et al., *Catalogue for the exhibition at HypoKunsthalle München 2018.* München, London, New York 2018, pp. 208–219

Juliane Wenzl Überlegungen zu Illustration als eigenständiger Kunst

– mit Einwüfen von Ulrike Stoltz (us) und Friedrich Tietjen (ft) –

«The Missing Critical History of Illustration» beklagt Rick Poynor im *Print Magazine*, mache es schwer, Illustrationen zu analysieren und bewerten. Er stellt die Frage, wie ernst Illustration zu nehmen sei – und wie ernst sie sich selbst eigentlich nehme.¹ Gerade der Erfolg opulenter Coffee-Table-Books mit einer Vielfalt an bunten Bildern suggeriert, dass Illustrationen vor allem eins sind: dekorativ. Und dass Illustration und Illustratorinnen² als Teilnehmerinnen des gesellschaftlichen Diskurses nicht ernst genommen werden müssten und auch keinen Anspruch darauf erheben würden.

us Wenn man jemandem, in diesem Fall den Illustratorinnen, immer sagt «ihr seid ja nicht so viel wert wie die (sog.) Freie Kunst» (und wenn es nur durch die Blume wäre): Wie sollen sie dann reagieren? Eigentlich ist es eine Frechheit, denen, die man erst abwertet, dann auch noch zum Vorwurf zu machen, dass sie nicht fröhlich und unbeschwert ihrer Sache treu bleiben und «sich ernst nehmen» – abgesehen davon tun sie das ja vielleicht auch (siehe die Beiträge der Illustratorinnen aus dem Publikum bei unserer Diskussion).

ft Mich würde interessieren, wie diese Abwertung konkret vor sich geht – wird sowas gesagt à la «ihr seid nicht so viel wert»? – Wer spricht so? Oder schlägt sich das eher darin nieder, dass Illustratorinnen selten so gefeiert werden wie (wenige) Künstlerinnen? Ich mein' ... solche Abwertungsdiskurse laufen doch eher subtil, oder?

Es scheint, als habe Illustration ein Imageproblem.

ft Hat die Illustration ein Problem damit, wie sie (von welchem Außen auch immer) wahrgenommen wird? Oder hat sie ein Problem mit ihrer Selbstwahrnehmung?

us Beides.

Einerseits ist sie omnipräsent, ihre Bilder finden sich in Büchern und Zeitschriften, in der Werbung und in jeder Form von digitalen Medien. Andererseits wird sie vom akademischen Standpunkt aus marginalisiert. Es gibt kaum Kritikerinnen, die als Expertinnen zu und über Illustration sprechen und schreiben. Nur wenige Zeitschriften und Bücher lassen sich ausmachen, bei denen es um mehr als ein *how to* oder aktuelle Tendenzen der jeweiligen

¹ Vgl. Rick Poynor: *The Missing Critical History of Illustration*. PRINT, 26.5.10. <<https://www.printmag.com/post/the-forgotten-history-of-illustration>> [24.1.21]

² Ich verwende das generische Femininum für Personengruppen.

Illustrationsszene geht.¹³ Doch in den letzten Jahren zeigen sich erste Lichtstreifen am Horizont: So gibt beispielsweise seit 2006 das *Varoom!* Magazin der AOI (Association of Illustrators, UK) kritische Einblicke in die Branche. In Deutschland war *jitter – Magazin für Kunst und visuelle Kultur* (2007–2009) ebenfalls angetreten, das Feld zu analysieren; nach leider nur vier Ausgaben besteht es nun in Form einer Webseite fort.¹⁴ Seit 2014 wird das englischsprachige *Journal of Illustration* herausgegeben, das als internationales Forum wissenschaftliche Forschung zur Illustration und zur Illustratorin als VisualisiererIn und Vermittlerin fördern will. Und auch eine weitere Lücke beginnt sich zu schließen: Mehr als 50 Schreibende weltweit haben es möglich gemacht, dass 2018 eine erste Geschichte der Illustration¹⁵ erscheinen konnte. Ein Blick in das detaillierte Inhaltsverzeichnis der über 500 Seiten starken Publikation macht deutlich, wie reichhaltig und vielfältig die Themengebiete sind, die erforscht und dargestellt werden können. Dabei hat das Buch keineswegs den Anspruch, der Geschichte der Illustration umfassend gerecht zu werden: «Despite five years of hard work, this history of illustration is just a snapshot of a moving target ...»¹⁶

Abgesehen von diesen vielversprechenden Ansätzen wird über zeitgenössische Illustration eher gesprochen als geschrieben. Die wenigen Texte stammen oft von Enthusiastinnen und referieren auf die diesen je eigene Subkultur.¹⁷ Erst nach und nach wird Illustration von Illustratorinnen wie Theoretikerinnen als eigenständige Disziplin begriffen. Ihre Praktiken historisch und kritisch zu reflektieren ist aber notwendig, damit sie Sprachfähigkeit erlangt, gerade im akademischen Kontext, und um einen eigenen Blickwinkel vermitteln zu können.

[GEHT ES NUR UM NEUE ARGUMENTE, UM WEITER ZU MACHEN,
WAS ILLUSTRATORINNEN IMMER SCHON GEMACHT HABEN?]

Ein Problem ist sicher, dass Illustrationen selten im Kontext diskutiert werden.¹⁸ Diese erzwungene Autonomie macht sie zu

3 Als Positivbeispiel lassen sich u. a. die Bücher von Alan Male nennen, von denen bisher allerdings nur «Illustration. Theorie und Zusammenhänge» (München 2008) auf Deutsch vorliegt.

4 <http://www.jitter-magazin.de> [9.9.20]

5 Susan Doyle, Jaleen Grove, Whitney Sherman (Hg.): *History of Illustration*, New York, London. Oxford 2018

6 Ebd., S. xv

7 Vgl. Jaleen Grove: *Evaluating Illustration Aesthetically*. In: *The Situation Gallery*. September 2013/Issue 1: *Illustration*, Montreal 2013, S. 6

8 Vgl. Poynor 2010, wie FN 1

Kunstwerken, die aus sich selbst heraus wirken müssen – etwas, wofür viele Illustrationen gar nicht gemacht sind. «Gute» Illustrationen mögen für sich allein stehen; ihr volles Potential entfalten sie in der Regel erst an der Stelle, für die sie gedacht sind. Indes lassen sich «freie» Kunst und auftragsgebundene Illustration an vielen Stellen kaum voneinander abgrenzen. Beide haben den Anspruch, individuell und zeitgenössisch zu sein und sehen die Notwendigkeit, gesellschaftliche Umstände zu befragen.

ft Ganz abgesehen davon, dass auch Werke der bildenden Kunst nicht davor gefeit sind, als Illustrationen eingesetzt zu werden. Und: Illustration und Kunst zitieren sich fleißig gegenseitig.

Ansätze aus der Kunstwissenschaft können also für die Diskussion übernommen werden – dies geschieht allerdings oft unreflektiert und ohne sie an ihren Gegenstand anzupassen.⁹ Wir übersehen zumeist, dass wir mit Illustrationen anders umgehen als mit Werken der bildenden Kunst: Die Rolle des Originals ist jeweils eine andere.

ft Indirekt geht's vermutlich darum, dass Illustrationen dafür gemacht werden, angeschaut zu werden; während bei der Kunst immer noch der autonome Künstler untot herumfleucht, der die Kunst angeblich nur um der Kunst willen macht.

In der allgemeinen Vorstellung soll das Kunstwerk im Original wirken, während Illustration als Reproduktion rezipiert wird: Bei Illustrationen sind auf den Originalen Retuschen erkennbar; sie werden nach der Reproduktion manchmal «entsorgt»; die Abbildungsgröße kann sich deutlich von der Größe des Originals unterscheiden; die Bilder sind nicht unbedingt für die Wand gemacht usw. Mit dem teil-/digitalen Arbeiten haben sich einige Parameter verschoben und neue Fragen sind hinzugekommen. Was ist «das Original» bei einer digitalen Illustration? All dies führt zu je unterschiedlichen Betrachtungsrahmen: Anders als bei einem Kunstwerk wird die Betrachterin nicht durch ein bestimmtes Umfeld (einen bestimmten Ort wie eine Galerie oder einen Katalog) auf eine Illustration vorbereitet und ihre Aufmerksamkeit auf sie gelenkt, sondern Illustration muss sich im Alltag (beispielsweise als Werbeplakat) und in ihrem Kontext (z. B. als Bild im Buch) behaupten.

ft Naja – das müssen Kunstreproduktionen auch.

us Das Argument stimmt nicht so ganz. Reproduktionen von Kunst erscheinen z. B. als Postkarten (und bleiben dabei klar als Reproduktionen von Kunst erkennbar) oder eben in Kunstkatalogen: Auch da bleiben sie als Kunst immer unangetastet und erkennbar. Wenn aber Kunst tatsächlich wie Illustration behandelt wird, dann wird sie auch genau so rezipiert; z. B. gab es mal eine Reihe von Taschenbüchern, ich meine, vom Fischer Verlag,

⁹ Dies beklagen u. a. sowohl Jaleen Grove (vgl. Grove 2013, wie FN 7) als auch Michele Bogart (Making Meaning

of Illustration, 8.10.18 <<https://www.illustrationhistory.org/essays/making-meaning-of-illustration>> [27.7.20]

auf deren Cover Gemälde von Mark Rothko waren (das muss man sich mal vorstellen: diese riesigen Bilder so klein!). Auch da geht es also um den Kontext, aber bloß «im Buch» greift zu kurz, weil es verschiedene Sorten von Büchern gibt, die unterschiedlich gelesen werden (illustrierte Literatur wird anders gelesen als ein Kunstkatalog).
ft Daraus ließe sich freilich ein böses Argument machen und behaupten, dass Kunst in der Regel und allen anderslautenden Annahmen zum Trotz gar nicht als autonomes Werk, sondern als Illustration wahrgenommen wird.

Sie soll ihre Betrachterin in den Bann ziehen, auf einen bestimmten Sachverhalt oder ein spezifisches Produkt hinweisen, eine Aussage oder Atmosphäre vermitteln oder zu einem bestimmten Verhalten anregen. (Ähnliches lässt sich natürlich auch für die Kunst sagen, auch wenn es dort vielleicht weniger offensichtlich ist.)

Um Illustrationen, ihre Machart und ihre Wirkung, beurteilen zu können, sollten wir uns die jeweiligen historischen Zusammenhänge verdeutlichen und die dazugehörigen Arbeitsprozesse verstehen lernen. «[T]he field», schreibt Bogart, «needs detailed analyses of image aesthetics and creative activity that are situated within a broader matrix of image and design labor, production, and reception, circumstances which investigate illustration not merely as images but also as process.»¹⁰

Illustrationen sind Bilder, die für die Reproduktion hergestellt werden, was bei der Produktion ihrer Vorlagen mitgedacht werden muss.

ft Ja und eben nicht nur für die Reproduktion; sondern sie werden i. d. R. für einen sehr konkreten Kontext hergestellt, der sie auch mit gestaltet; das (behauptet sie wenigstens) ist bei der autonomen Kunst anders.

Sie sollen kommunizieren. Eine Illustratorin muss ihr Publikum immer mitdenken.¹¹

us «Autonome» Kunst hin oder her – ich glaube nicht, dass es irgendeine Künstlerin gibt, die tatsächlich willentlich nur für die Schublade produziert. Auch Kunst ist für Kommunikation gemacht. Und wenn die Künstlerin vielleicht nicht ihr Publikum mitdenkt, dann denkt sie zumindest die Galeristin und das Museum, also den Kunstmarkt, mit ... also indirekt doch das Publikum.

Illustrationen werden nie unabhängig von einem Gegenüber hergestellt, sei dies die Autorin des Textes, die Herausgeberin des Buches, diejenige, die das Bild für den Druck aufbereitet oder die, die es betrachtet.

us Es gibt genug Situationen, wo Künstlerinnen auch Auftragsarbeiten machen, ich sag nur: Kunst am Bau. Ich halte die Autonomie der Kunst für ein Phantom.

WANN ENTSTEHT EINE ILLUSTRATION?
ERST MIT DER VERVIELFÄLTIGUNG EINES BILDES?

0
0
3

¹⁰ Bogart 2018, wie FN 9

¹¹ Mit der Zunahme von Werbung im 19. Jahrhundert rückt

als wesentlicher Aspekt der Illustration

die «Absicht, eine bestimmte Idee [...] an ein spezifisches Publikum zu kommunizieren» in den Vordergrund.

Doyle 2018, wie FN 5, S. xvii

Darüber hinaus entstehen Illustrationen selten aus dem Nichts, sondern greifen Motive, Themen und etablierte Darstellungskonventionen auf. Fast nie sind sie ausgesprochen radikal oder modernistisch, oft wohnt ihnen «etwas leicht Oberflächliches [...], Transitorisches, etwas mit der Mode und somit Veränderungen in Moden Verknüpftes»¹² inne. Sie resultieren aus der Durchmischung unterschiedlicher Ansprüche und Bedürfnisse, sozialer, politischer und wirtschaftlicher Erwartungen und unter dem Verdikt der Aufmerksamkeitsökonomie.

ft *Das ist natürlich alles sehr zeitgenössisch. Vielleicht solltest du noch irgendwo benennen, dass Illustrationen z. B. vor 1800 was deutlich anderes waren (keine große Differenz zur Kunst etc.). Die Industrialisierung des Bildermachens durch Holzstich, Endlospapier und dampfgetriebene Druckpressen führte meiner Ansicht nach überhaupt erst dazu, dass Kunst- und Bildproduktion voneinander getrennt wurden.*

jw *Ich denke, Illustration soll, neben allem anderen, immer auch «lesbar» sein. M. E. gilt das für Kunst und Illustration gleichermaßen, bis sich für erstere mit Kants «absichtslosem Schönen» eine Idee der Autonomie der Kunst entfaltet.*

us *Die Frage ist: Was meint «lesbar»: Geht es dabei um so etwas wie ein simples, naives, direktes «Erkennen» oder «Verstehen»? Muss man nicht auch vom Publikum eine gewisse Fähigkeit zu lesen, also Bilder zu lesen, verlangen können? Schließlich muss man ja auch irgendwann mal Text lesen gelernt haben. Meine These an der Stelle ist: Die meisten Menschen sind visuelle Analphabeten, was an der Schule liegt, die das nicht interessiert, an der Wirtschaft, die kein Interesse daran hat (weil so die Werbung besser funktioniert) und last but not least an der Wissenschaft, die immer noch das Wort höher bewertet als das Bild und ihm mehr Gewicht beimisst. Wenn wir mit Bildern genauso aufgeklärt umgehen würden wie mit Worten (oder es zumindest mal versuchen würden!), dann würden wir nicht immer das Argument hören, Bilder, die Illustrationen sind oder sein wollen, müssen «lesbar» sein, was nämlich immer eine Reduzierung auf das allerniedrigste Niveau bedeutet.*

Illustratorinnen müssen im Grunde alles können: recherchieren, um ihren Gegenstand zu erfassen, design thinking, um in iterativen Prozessen «die guten ins Töpfchen und die schlechten ins Kröpfchen» wandern zu lassen und zu guter Letzt Künstlerin und «public intellectual» sein, um ein Bild zu schaffen, das nicht nur seinen Inhalt und die Umstände seiner Entstehung reflektiert und ein Zielpublikum anspricht, sondern auch noch die Persönlichkeit seiner Urheberin vermittelt und für «Authentizität» bürgt. Auch das gesamte jeweilige Auftragsgefüge, Förder- und Bezahlsstruktur, sollte bei der Beurteilung von Illustrationen reflektiert werden.

¹² So schreibt es Bruno Latour über das Design, als dessen Teildisziplin Illustration durchaus begriffen werden kann. Bruno Latour: Ein vorsichtiger Prometheus? Einige Schritte hin zu einer Philosophie des Designs, unter besonderer

Berücksichtigung von Peter Sloterdijk. In: M. Jongen, S. van Tuinen, K. Hemelsoe (Hg.): Die Vermessung des Ungeheuren. Philosophie nach Peter Sloterdijk. München 2009, S. 356–373, hier S. 361

us Das gleiche sollte für die Kunst gelten – und z. B. auch für die Beurteilung von Typografie! Ich finde es interessant, dass hier Dinge zum Vorschein kommen, die bei vergleichbaren Arbeitsfeldern auch fehlen. Ich halte das für zeittypisch: Wir müssen derzeit auf allen, wirklich allen Gebieten viel ganzheitlicher denken als früher.

«In considering the study of illustration we perhaps need to acknowledge the complex role and function illustration has within society. In particular, we should consider the agency of the object in terms of its function, rather than its aesthetic value.»¹³ – Illustration sollte immer auch danach beurteilt werden, inwiefern sie gesellschaftliche Zustände reflektiert und beeinflusst. Eigentlich beginnt das Problem mit dem Wort Illustration, dessen Definitionen und Gebrauch.¹⁴ Auch wenn das lateinische *illustrare* erleuchten, erklären meint und der Duden für Illustration Veranschaulichung, Erläuterung angibt, Illustration also etwas ausdeuten und uns nahebringen soll, so ist doch immer die erläuternde Darstellung von etwas gemeint – Illustrationen scheinen nicht für sich stehen zu können.

ft Um eine kleine spitze Lanze für das Licht zu brechen, das im *illustrare* steckt: Illustrationen sollten leuchten, damit sie er- oder beleuchten können.

Hinzu kommt die oft pejorative Verwendung in den Wissenschaften. Nach der geläufigen Begriffsdefinition steht Illustration in einem engen Zusammenhang mit Erzählung, die sie bildlich wiedergibt oder auf die sie sich bezieht, sei sie als Text vorhanden oder Teil des kulturellen Gedächtnisses. In dem Moment, in dem «die ikonografische Bedeutung der Abbildung im Kontext einer Erzählung verstanden wird»¹⁵, wird Bild zur Illustration. So betrachtet sind Michelangelos Bilder in der Sixtinischen Kapelle als Bibel-Illustrationen aufzufassen.¹⁶

ft Für mich läuft das auf eine meiner hobbyhorse-Thesen zu: Was Kunst ist, entscheidet sich nicht in der Produktion, sondern in der Rezeption – Kunst ist das, was wir als Kunst rezipieren. Soll heißen: Man kann Michelangelo als Kunst rezipieren. Und man kann Michelangelo als Illustration rezipieren. Und als beides gleichzeitig. Und auch als Kaffeebecher aus dem Museumsshop.

WANN IST KUNST EIGENTLICH KEINE ILLUSTRATION?

¹³ James Walker: *The vernacular line: Adoption and transposition of the kitsch in illustration.* *Journal of Illustration*, Volume 1 Number 1, 2014, S. 29–40, hier S. 34

¹⁴ **Illuster:** Adj., «glänzend, erlesen, berühmt», entlehnt aus

lat. *illūstris* «erleuchtet, hell, strahlend»; *Illustrieren*, «erklären, erläutern», lat. *illūstrāre*. Zunächst auf die Gelehrten-sprache beschränkt, dann in der Bedeutung «erklären, veranschaulichen» allgemeinsprachlich, seit dem 19. Jh. speziell «mit Bildern versehen und dadurch anschaulich machen, erläu-

tern». Vgl. <<https://www.dwds.de/wb/illustrieren>> [18.9.20]

¹⁵ Taciana Valio Ottowitz: *Bilderbuch-illustration in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik und Parallelen zur Kunstszene.* München 2017, S. 7

¹⁶ Vgl. ebd.

Nicht zuletzt rücken derart alle betitelten Bilder in die Nähe von Illustrationen.¹⁷ Diese Auffassung muss man nicht teilen; was sie reizvoll macht, ist, dass sie vorherrschende Zuschreibungen umkehrt, indem sie vor Augen führt, dass die meisten der Werke, die heute als Kunst betrachtet werden, ohne näher über ihre Entstehungsumstände nachzudenken, geschaffen wurden, um etwas zu vermitteln oder auszudeuten, dessen Basis eine Erzählung ist. Damit lässt sich die oft gestellte Frage, wann Illustration zur Kunst wird, umkehren.

Gleichzeitig verleiht sich Kunst Illustration an vielen Stellen ein, wenn z. B. die *documenta 11* (2002) Raymond Pettibon einen Raum widmet oder Robert Crumbs *Genesis*¹⁸ auf der *Venedig Biennale 2013* gezeigt wird. Sucht man nach Ursachen für dieses Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Illustration, so lässt sich bei Kant ansetzen. Bei ihm hat «das Schöne» absichtslos und ohne Abhängigkeiten zu sein, die reine Form. Es ist keinen Interessen untergeordnet, die Ästhetik liegt im Zusammenspiel der Formen, ohne dass Inhalte zwangsläufig eine Rolle spielen würden. Vielleicht hat diese Vorstellung die Idee der Kunstautonomie eingeleitet, die sich in der Folge entwickelt und eine Trennung von autonomer Kunst und angewandter Gebrauchsgrafik hervorgebracht hat.

US *Mir scheint, dass an dieser Stelle der Hund begraben liegt: Gäbe es diese etwas seltsame «Autonomie der Kunst» nicht, dann hätte die Illustration vielleicht gar kein Problem mit sich und mit ihrer Rezeption. Was da nämlich passiert, ist eine Trennung, ein Aufspalten in das Gute, Richtige, Schöne, Wichtige auf der einen Seite und das Schlechte (oder zumindest nicht so Gute), Unfreie, weniger Wichtige etc. pp. auf der anderen Seite. Eigentlich müssten wir anfangen zu überlegen, wie diese Trennung überwunden werden kann!*

Mit Kants «Schönem» jedenfalls scheint Illustration wenig gemein zu haben, transportiert sie doch immer einen Inhalt oder dient einem Zweck (und sei es dem der Dekoration).¹⁹ Der amerikanische Kritiker Clement Greenberg hat sie dann auch in Abgrenzung zu (gerade der abstrakten) Kunst dem Kitsch zugeschlagen, «populäre kommerzielle Kunst und Literatur mit ihren Vierfarbdrucken, Zeitschriftentitelbildern, Illustrationen, Werbeanzeigen, Groschenromanen, Comics, Schlagermusik, Steptanz, Hollywood-Filmen, etc. etc.»²⁰ Vehement plädiert er dafür, moderne Kunst von der

¹⁷ Vgl. ebd., S. 8

¹⁸ Robert Crumb: *The Book of Genesis*. Stift und Tusche auf Papier, 224 Seiten, New York 2009

¹⁹ Auch hier spielt die Frage nach Reproduktion und damit nach Vervielfältigung eine entscheidende Rolle: «Vielleicht darf man sagen, daß die technische Reproduzierbarkeit des Kunstgegenstandes geradezu eine Krisis

der Schönheit heraufführt[.] und zur Illustration eine Bemerkung Huxleys auf die Gefahr hin heranziehen, ihren Anwendungsbereich über das Gebiet des Kunstgewerbes, auf das Huxley es abgesehen hat, zu erweitern. «In millionenfacher Vervielfältigung[.] sagt Huxley, «wird auch der schönste Gegenstand häßlich». (Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. [Voyage] en Amérique*

Centrale. Paris p 278.)» Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften Bd. 1*. Frankfurt am Main 1974, S. 1050

²⁰ Clement Greenberg: *Avantgarde und Kitsch* (1939). In: *Die Essenz der Moderne*. Ausgewählte Essays und Kritiken. Amsterdam/ Dresden 1997, S. 29–55, hier S. 38

Massenkultur abzusetzen, die er abschätzig als «Ersatzkultur»¹²¹ bezeichnet, und die sich unter anderem in Illustration in all ihren Formen manifestiere.

Anders Walter Benjamin, der zwar wie Greenberg zwischen «Kunst im neueren Sinne auf der einen[,] Volkskunst und Kitsch auf der andern [Seite]»¹²² unterscheidet, dem es jedoch darum geht, eine Allianz von Volkskunst und Kitsch aufzuzeigen, die beide «hinter dem Rücken von dem, was man große Kunst nennt» agieren, sich diese aneignen und für ihre Zwecke benutzen, für ihr «Kunstwollen».¹²³ – Nach Alois Riegl ist das Kunstwollen die definierende Kraft einer Stilepoche. Diesen Gedanken weitergedacht, lässt sich mit dem beginnenden 21. Jahrhundert vielleicht von einem Illustrationswollen sprechen.

us Hier weiterzudenken fände ich sehr spannend! Vielleicht steckt in dem, was du Illustrationswollen nennst, auch so etwas wie eine Sinnsuche – der im Moment weder die Kunst noch die Religion noch sonst wer so richtig gerecht wird.

Ein Kreislauf öffnet sich, in dem Kunstwerke von massenkulturell wirksamen Phänomenen aufgegriffen werden, welche wiederum Eingang in die Kunstwelt finden.¹²⁴ Bei Benjamin aber geht es nicht allein um die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und massentauglichen Artefakten, sondern um «viel primitivere, zwingendere Anliegen»¹²⁵: Volkskunst ziele darauf, ihren Betrachtern ein Gefühl von Vertrautheit zu vermitteln, ihre Erfahrungen und Sehnsüchte zum Klingen zu bringen, kurz: Resonanz zu erzeugen.

ft Das kann Kunst auch, muss aber nicht. Und das kann Illustration auch, muss aber nicht.

jw Vielleicht unterscheidet sich Volkskunst gerade in diesem Punkt von der Hochkunst, die zur Anbetung aufruft, Erbauung bietet, intellektuell durchdrungen werden will und oft eher ein Gefühl der Fremdheit adressiert?

ft Also ich glaub', die Kunst macht das nicht. Es sind eher die Rezeptionszusammenhänge, in denen sie steht oder in die sie gestellt wird. Verschiedene Betrachterinnen haben von den gleichen Kunstwerken sehr Verschiedenes gewollt. Was sicher auch damit zu tun hat, dass Kunstrezeption als kulturelle Praxis ihre eigene (Sozial-)Geschichte hat.

us Auch Kunst, «Hochkunst», wollte und will doch Resonanz erzeugen – Fremdheit wäre dann so etwas wie «negative Resonanz». In all dem verbirgt sich m. A. n. die Arroganz der Sprache, die meint, alles, was nicht sprachlich fassbar sei, sei weniger wert. Die bildende Kunst und die Illustration sprechen doch aber eine andere Sprache, nämlich die des Bildes und damit auch der Emotion.

²¹ Ebd., S. 39 f.

²² Walter Benjamin: Einiges zur Volkskunst. In: Gesammelte Schriften, Bd. VI, 1980. Zu Grenzgebieten

[fr 153], S. 186. Benjamin nennt

als Beispiel «Bilder [...] in Kinderbüchern, [...] Malereien von Utrillo, die durchaus in diesem Sinne die Primitive wieder einholen».

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. Michael Lobel: John Sloan.

Drawing on Illustration. New Haven/ London 2013, S. 10

²⁵ Vgl. für alle nicht gesondert ausgewiesenen Zitate ab hier: Benjamin 1980, wie FN 22

Es gibt keinen radikalen Bruch mit dem Vergangenen, Bekannten – nicht, ohne zugleich an es zu erinnern, es an die Rezipienten heranzuführen. Die Betrachtung von Volkskunst erzeugt ein *déjà vu*, einen magischen Moment, der «im tiefsten ja durchaus etwas anderes ist als die intellektuelle Erkenntnis». Volkskunst ist «die tiefste Verführung», sie spricht uns ganz unmittelbar an und verlangt nach Reaktion, nach einem Vergleich, der nicht geführt werden kann, weil die Situation eben nicht bereits schon einmal da war, sondern sich nur so anfühlt, als wäre sie es gewesen. Die Situation «hat sich uns übergestülpt, wir haben uns in sie gehüllt: wie immer man es auch fasst: es kommt auf die Urtatsache der Maske hinaus. [...] ein unendliches Arsenal von Masken – Masken unseres Schicksals – mit denen wir aus unbewusst durchlebten, hier aber endlich wieder eingebrachten Momenten und Situationen herausstehen.» Hinter der Maske verborgen, durch sie hindurch «sieht der Mensch aus der Situation heraus und bildet in ihrem Innern seine Figuren.» Das entspricht unserem «In-der-Welt-Sein», «Menschen definieren, heißt die Umhüllungen definieren»²⁶, schreibt Latour. «Wir sind umhüllt, eingewickelt, umgeben; wir sind nie draußen [...] Wir bewegen uns von Hüllen zu Hüllen, von Falten zu Falten».²⁷

US *Die Falten der Gewänder, die im Barock die Figuren umspielen, haben etwas mit der Seele der Dargestellten zu tun ... schreibt, meine ich, Deleuze in seinem Buch über die Falte.*

Die Hüllen sind es, «aus denen die fragile Lebenserhaltung der Menschen gebildet wird»²⁸; ohne diese Hüllen wären wir nicht lebensfähig. Auch Räume sind Hüllen, die Umwelt ist eine Hülle ... und auch Masken sind Hüllen.

US *Oder, andersherum gedacht: Alles ist Innen. Und wir sind mit allem verbunden.*

Da scheint es nur natürlich, aus diesen Hüllen, hinter den Masken hervor auf die Dinge zu blicken: Das Bild der Maske, die passenderweise selbst der Volkskunst zugeschlagen wird, erlaubt mit einem Wechsel der Maske auch einen des Blickwinkels. Indem wir uns mit der jeweiligen Maske verwandeln, der Situation anverwandeln, nehmen wir einen neuen Standpunkt ein. «Die Kunst lehrt uns in die Dinge hineinsehen. Volkskunst und Kitsch erlauben uns, aus den Dingen heraus zu sehen.» – So auch Illustration.

US *Hm. Ja und Nein. Irgendwie stimmt das, aber es akzeptiert auch die Zuschreibungen (E... und U...).*

ft *Was meinst du denn mit dem Heraussehen? Ich würd' ja eher denken, dass mir Illustrationen oft auch was zeigen sollen, was ich nicht kenne, z. B. Dinosaurier oder Wetterphänomene oder wie es auf der Oberfläche von Alpha Centauri aussieht oder im Inneren eines Virus.*

Durch die Masken hindurch erblicken wir, was sich intellektuell nicht (vollständig) fassen lässt, sie erlauben uns, assoziativ und emotional zu begreifen. Vor der Volkskunst, scheint Benjamin zu sagen, müssen wir uns nicht intellektuell geben, wir dürfen unmittelbar und archaisch (»primitiv«) auf sie und durch sie reagieren.

ft *Vielleicht geht es eher darum, dass sich an Kitsch, Volkskunst und womöglich auch der Illustration eine Rezeptionshaltung einüben lässt, die sich auch auf die Kunst anwenden ließe. Dass die unmittelbarer oder archaischer wäre, würde ich allerdings bezweifeln.*

Warum aber soll das nur für die Volkskunst gelten? «... ich wünsche mir, dass meine Mitteilungen nicht verstanden, sondern empfunden werden, also körperlich-emotional», sagt die Künstlerin Leiko Ikemura.²⁹ Ich schlage vor, Benjamins Bild der Maske für nicht-sprachliche Begegnungen zu nutzen, ohne zwangsläufig einer Unterscheidung von *high and low* zu folgen, die sich, wie unsere Diskussion zeigt, zwar produktiv nutzen lässt, aber in letzter Konsequenz nicht zielführend ist. Wenn wir mit einem Gefühl der Resonanz, das wir nicht unbedingt sprachlich fassen können, auf die Welt blicken, dann sind wir nicht außen vor und schauen auf etwas, sondern wir sind Teil von etwas, aus dem heraus wir schauen und mit dem gemeinsam wir die Welt um uns herum wahrnehmen.

ft *Und was ist da draußen? Die Dinge? So ganz unhintergebar authentisch?*

jw *Ich glaube, das »Draußen« ist jeweils ein anderes, je nach Maske und Subjekt unter der Maske. Es geht um die Möglichkeiten, die ein Heraussehen bietet, beispielsweise unerkannt zu bleiben, sich verwandeln zu können, und die Haltung und das Selbstverständnis, die damit einhergehen. In dem Moment, in dem Illustratorinnen in der Lage sind, die Masken der Illustration zu nutzen, um ihre Betrachterinnen, diejenigen, die durch sie hindurchsehen, zu positionieren, erlauben sie ihnen einen neuen, anderen Zugriff auf die Welt. Würde Illustration, ohne sich in ein Verhältnis zur Kunst setzen zu wollen, selbstbewusst als Illustration auftreten, wären vielleicht weder Anbietungsgebahnen noch Distinktionsbestrebungen notwendig. Sie ist keine eindeutig festgelegte Tätigkeit; der Begriff ist ebenso offen wie der der bildenden Kunst und umfasst unterschiedliche Techniken, Methoden und fasert in angrenzende*

²⁹ «Kunst ist ein lebenslanger Weg». Gespräch. In: Politik & Kultur
Die Künstlerin Leiko Ikemura im 12/20:1/21, S. 32

Bereiche aus. ¹³⁰ Für gute Illustrationen braucht es Kontinuität und Originalität zugleich – das ›Alte‹ muss bekannt sein und kann als Referenz dienen, um im Bildzusammenhang neue Felder zu öffnen, zugleich werden subkulturelle Phänomene und Avantgarde-Kunst aufgegriffen und popularisiert. Illustration verbindet eine Reihe von Disziplinen miteinander. Es gibt Illustratorinnen, die sich als reine Dienstleisterinnen begreifen, ebenso gibt es solche, bei denen Auftragsarbeiten und freie Arbeiten ein Gesamtwerk bilden. Diese Vielfalt macht es unmöglich, über die *eine* Illustration zu schreiben. So wird sich kaum vermeiden lassen, immer auch darzustellen, von welchem Bereich von Illustration und in welchem Kontext wir gerade sprechen. So gibt bisher keine große, alles umfassende Theorie der Illustration –

ft *Vielleicht lässt sich eher etwas damit gewinnen, dass man sich gerade nicht positiv an der (originalen) Kunst abarbeitet, sondern ihr mitteilt, dass ihr bitteschön eine kritische Theorie der Illustration fehle – denn das sei schließlich das Biotop, in dem sie am häufigsten anzutreffen sei.*

sondern einzelne Abhandlungen, Studien, Analysen von einzelnen Bildern oder Bildserien, Theorien zum Bildermachen, zur Visualität, zum Verhältnis von Wort und Bild usw. Wenn sich aber der Blick von außen auf Illustration und der Blick von innen heraus aus der Produktion treffen und sich ein gemeinsames Vokabular entwickelt, kann sich möglicherweise eine eigenständige Theorie der Illustration herausbilden. Dabei bleibt es eine Herausforderung, den Pragmatismus von Illustration in die kritische Betrachtung einzubeziehen und ihre kulturelle Bedeutung als Teil des alltäglichen Lebens mitzudenken.

[



]

[...]

Reflections on Illustration as an Independent Art

– with interjections by Ulrike Stoltz (us) and Friedrich Tietjen (ft) –

In *Print Magazine* Rick Poynor laments “the Missing Critical History of Illustration” makes it difficult to analyze and evaluate illustration. He asks how seriously illustration should be taken – and how seriously it actually takes itself.¹ The success of opulent coffee-table books with a variety of colorful images suggests that illustrations are primarily one thing: decorative. And that illustration and illustrators need not be taken seriously as participants in social discourse, nor do they have any claim to be.

us *If you always tell someone, in this case the illustrators, ‘you are not worth as much as the (so-called) liberal arts’ (even if it were only in a roundabout way): How should they then react? Actually, it is an impertinence to reproach those who are first devalued for not remaining cheerfully and light-heartedly true to their cause and ‘taking themselves seriously’ – apart from that, perhaps they do (see the contributions of the illustrators from the audience during our discussion).*

ft *I would be interested to know how this devaluation is going on concretely – is something like this said à la ‘you are not worth that much?’ – Who talks like that? Or is it more reflected in the fact that illustrators are rarely celebrated the way (few) artists are? I mean ... such discourses of devaluation tend to run more subtly, don’t they?*

It seems illustration has an image problem.

ft *Does illustration have a problem with how it is perceived (from whatever outside)? Or does it have a problem with how it perceives itself?*

us *Both.*

On the one hand, it is omnipresent; its images can be found in books and magazines, in advertising, and in every form of digital media. On the other hand, it is marginalized from an academic point of view. There are hardly any critics who speak and write as experts on and about illustration. Only a few journals and books can be identified that are about more than a how to or current trends in the respective illustration scene.² But in recent years, the first glimmers of light have appeared on the horizon: Since 2006, for example, the *Varoom!* magazine of the AOI (Association

1 Cf. Rick Poynor: *The Missing Critical History of Illustration*. PRINT, 26.5.10

<<https://www.printmag.com/post/the-forgotten-history-of-illustration>> [24.1.21]

2 Positive examples include the books of Alan Male, last publication: *Id.* (ed.): *A Companion to Illustration: Art and Theory*. Hoboken 2019

of Illustrators, UK) has been providing critical insights into the industry. In Germany, *jitter – Magazin für Kunst und visuelle Kultur* (2007–2009) also set out to analyze the field; after unfortunately only four issues, it now continues to exist in the form of a website.¹³ The *Journal of Illustration* has been published since 2014 as an international forum to promote scholarly research on illustration and the illustrator as visualizer and mediator. And another gap is also beginning to close: More than 50 writers worldwide have made it possible for a first history of illustration to appear in 2018.¹⁴ A glance at the detailed table of contents of the 500-plus-page publication makes it clear how rich and diverse the subject areas are that can be explored and described. Yet the book by no means claims to do comprehensive justice to the history of illustration: “Despite five years of hard work, this history of illustration is just a snapshot of a moving target ...”¹⁵ Apart from these promising approaches, contemporary illustration is more often spoken than written about. The few texts are often written by enthusiasts and refer to their own subculture.¹⁶ Only gradually is illustration being understood as a discipline in its own right by both illustrators and theorists. However, it is necessary to reflect on its practices historically and critically in order for illustration to acquire the ability to speak, especially in an academic context, and to be able to convey its own point of view.

[IS IT ONLY ABOUT NEW ARGUMENTS TO KEEP DOING
WHAT ILLUSTRATORS HAVE ALWAYS DONE?]

One problem is certainly that illustrations are rarely discussed in context.¹⁷ This enforced autonomy makes them works of art that must speak on their own – something many illustrations are not even made to do. ‘Good’ illustrations may stand on their own; they usually develop their full potential only in the place for which they are intended. However, fine art (in the sense of autonomous art) and commissioned illustration can hardly be distinguished from each other in many places. Both claim to be individual and contemporary and see the need to question social circumstances.

³ <http://www.jitter-magazin.de> [9.9.20]

⁴ Susan Doyle, Jaleen Grove, Whitney Sherman (eds.): *History of Illustration*,

New York, London, Oxford 2018

⁵ *Ibid.*, p. xv

⁶ Cf. Jaleen Grove: *Evaluating Illustration Aesthetically*. In: *The*

Situation Gallery. September 2013/Issue 1: *Illustration*, Montreal 2013, p. 6

⁷ Cf. *Poynor 2010*, as FN 1

ft Not to mention that works of fine art are not immune to being used as illustrations. And: illustration and art diligently quote each other.

Approaches from art history can therefore be adopted for discussion – but this often happens unreflectively and without adapting them to their subject matter.¹⁸ We usually overlook the fact that we deal with illustrations differently than with works of fine art: the role of the original is different in each case.

ft Indirectly, it's probably about the fact that illustrations are made to be looked at; whereas with art, the autonomous artist still flits around undead, supposedly making art just for art's sake.

In the general conception, the work of art is supposed to appear in the original, while illustration is received as a reproduction: In the case of illustrations, retouching is visible on the originals; they are sometimes 'disposed of' after the reproduction; the size of the illustration may be significantly different from the size of the original; the images are not necessarily made for the wall, etc. With (partial)digital working, some parameters have shifted and new questions have arisen. What is 'the original' in a digital illustration? All this leads to different frames of reference: Unlike a work of art, the viewer is not prepared for an illustration and her attention drawn to it by a specific environment (a specific place like a gallery or a catalog), but illustration has to assert itself in everyday life (for example, as an advertising poster) and in its context (for example, as an image in a book).

ft Well, so must reproductions of art.

us The argument is not quite right. Reproductions of art appear, for example, as postcards (and remain clearly recognizable as reproductions of art) or in art catalogs: there, too, they always remain untouched and recognizable as art. But if art is really treated like illustration, then it is also received in exactly the same way; for example, there was once a series of paperbacks, I think from Fischer Verlag, on the cover of which there were paintings by Mark Rothko (just imagine: these huge paintings so small!). So there, too, it's about context, but just 'in the book' falls short, because there are different kinds of books that are read differently (illustrated literature is read differently than an art catalog).

ft Of course, one could make a nasty argument out of this and claim that, as a rule and despite all assumptions to the contrary, art predominantly is not perceived as an autonomous work at all, but as an illustration.

It is meant to captivate its viewer, to point to a specific fact or product, to convey a message or atmosphere, or to inspire certain behavior. (The same can be said for art, of course, although it may be less obvious there.)

To be able to judge illustrations, their making and their effect, we should make clear to ourselves the respective historical contexts and come to understand the associated working processes. "[T]he

field”, Bogart writes, “needs detailed analyses of image aesthetics and creative activity that are situated within a broader matrix of image and design labor, production, and reception, circumstances which investigate illustration not merely as images but also as process.”⁹

Illustrations are images produced for reproduction, which must be considered in the production of their printing templates.

ft Yes, and not just for reproduction; they are generally produced for a very concrete context that also helps to shape them; this (it at least claims) is different with autonomous art.

They are meant to communicate. An illustrator must always think along with her audience.¹⁰

US ‘Autonomous’ art or not – I don’t think there is any artist who actually produces willy-nilly just for the drawer. Art is also made for communication. And if the artist perhaps doesn’t think about her audience, then she at least thinks about the gallery owner and the museum, i. e. the art market ... thus indirectly the audience.

Illustrations are never made independently of a counterpart, be it the author of the text, the editor of the book, the one who prepares the image for printing or the one who views it.

US There are enough situations where artists also do commissioned work, I just say: art on buildings. I think the autonomy of art is a phantom.

HOW DOES AN ILLUSTRATION COME INTO BEING?
ONLY WITH THE REPRODUCTION OF AN IMAGE?

Moreover, illustrations rarely arise out of nothing, but rather take up motifs, themes, and established conventions of representation. They are almost never distinctly radical or modernist; often they have “something slightly superficial [...], transitory, something linked to fashion and thus to shifts in fashions”.¹¹ They result from the intermingling of different demands and needs, social, political, and economic expectations, and under the verdict of the attention economy.

ft Of course, this is all very contemporary. Perhaps you should still name somewhere that illustrations, for example, were something distinctly different before 1800 (not much difference from art, etc.). I think the industrialization of image making through wood engraving, continuous paper, and steam driven printing presses is what lead to the separation of art and image production in the first place.

⁹ Bogart 2018, as FN 8

¹⁰ With the rise of advertising in the 19th century, it comes to the fore that illustration “seeks to communicate something particular, usually to a specific audience.” Doyle, 2018, as FN 4, p. xvii

¹¹ This is what Bruno Latour writes about design, as whose sub-discipline illustration can certainly be understood. Bruno Latour: A cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design. With Special Attention

to Peter Sloterdijk (2008). In: Fiona Hackne, Johathan Glynne, Viv Minto (eds.): Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society. Falmouth, 3–6 Sept. 2009, pp. 2–10, here p. 5

jw I think illustration, apart from anything else, should always be ‘readable’. In my opinion, this applies equally to art and illustration, until an idea of the autonomy of art unfolds for the former with Kant’s “unintentional beauty”.

us The question is: What does ‘readable’ mean: Is it something like a simple, naive, direct ‘recognition’ or ‘understanding’? Shouldn’t one also be able to demand from the audience a certain ability to read, that is, to read images? After all, one must have learned to read texts at some point. My thesis here is: Most people are visually illiterate, which is due to the school, which is not interested in it, to the economy, which is not interested in it either (because advertising works better that way) and last but not least to science, which still values the word higher than the image and gives it more weight. If we would deal with pictures in the same enlightened way as with words (or at least try!), then we would not always hear the argument that pictures, which are illustrations or want to be illustrations, must be ‘readable’, which always means a reduction to the very lowest level.

Illustrators basically have to be able to do everything: research in order to grasp their subject matter, design thinking in order to let the “good ones go into the pot and the bad ones into the crop” in iterative processes, and last but not least, to be an artist and “public intellectual” in order to create an image that not only reflects its content and the circumstances of its creation and appeals to a target audience, but also conveys the personality of its creator and vouches for ‘authenticity’. The entire respective commissioning framework, funding and payment structure, should also be reflected when assessing illustrations.

us The same should apply to art – and to the assessment of typography, for example! I find it interesting that things come to light here that are also missing in comparable fields of work. I think this is typical of the times: we currently have to think much more holistically in all, really all fields than we used to.

“In considering the study of illustration we perhaps need to acknowledge the complex role and function illustration has within society. In particular, we should consider the agency of the object in terms of its function, rather than its aesthetic value.”¹² Illustration should always be judged by the extent to which it reflects and influences social conditions.

Actually, the problem begins with the word illustration, its definitions and usage.¹³ Even if the Latin *illustrare* means to illuminate, to explain, and the German dictionary Duden suggests ‘explanation’ or ‘visualization’ as synonyms for illustration, illustration is thus supposed to explain something and bring it closer to us, it is always the explanatory representation of something – illustrations do not seem to be able to stand on their own.

12 James Walker: *The vernacular line: Adoption and transposition of the kitsch in illustration.* *Journal of Illustration*, Volume 1 Number 1, 2014, pp. 29–40, here p. 34

13 *Illuster*: adj., ‘shining, exquisite, famous’, borrowed from Lat. *illūstris* ‘illuminated, bright, radiant’; *illustrate*, ‘to explain, expound’, Lat. *illūstrāre*. Initially restricted to scholarly language, then general language in the

meaning ‘to explain, illustrate’, since the 19th century specifically ‘to provide with pictures and thereby make vivid, explain’. Cf. <<https://www.dwds.de/wb/illustrieren>> [18.9.20]

ft To break a small pointed lance for the light that is in illustrare: illustrations should shine so that they can enlighten or highlight.

In addition, there is the often pejorative use in the sciences. According to the common definition of the term, illustration is closely related to narrative, which it reproduces pictorially or to which it refers, whether it exists as a text or is part of cultural memory. The moment “the iconographic meaning of the illustration is understood in the context of a narrative”¹⁴, image becomes illustration. Seen in this light, Michelangelo’s paintings in the Sistine Chapel are to be understood as biblical illustrations.¹⁵

ft For me, this comes down to one of my hobbyhorse theses: What is art is not decided in production, but in reception – art is what we perceive as art. That is to say: one can perceive Michelangelo as art. And one can perceive Michelangelo as an illustration. And as both at the same time. And also as a coffee mug from the museum shop.

WHEN IS ART ACTUALLY NOT AN ILLUSTRATION?

Last but not least, this is how all the titled pictures come close to illustrations.¹⁶ This view does not have to be shared; what makes it appealing is that it reverses prevailing attributions by showing that most of the works that are considered art today, without thinking more closely about the circumstances of their creation, were created to convey or interpret something, the basis of which is a narrative. This allows us to reverse the question often asked when illustration becomes art. At the same time, art incorporates illustration in many places, for example when *documenta 11* (2002) dedicates a space to Raymond Pettibon or Robert Crumb’s *Genesis*¹⁷ is shown at the 2013 *Venice Biennale*. If we look for causes of this tension between art and illustration, we can start with Kant. For him, the beautiful has to be purposeless and without dependencies, pure form. It is not subordinated to any interests; the aesthetic lies in the interplay of forms, without content necessarily playing a role. Perhaps this conception initiated the idea of art autonomy, which subsequently developed and gave rise to a separation of autonomous art and applied commercial art.

¹⁴ Taciana Valio Ottowitz: *Bilderbuchillustration in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik und*

Parallelen zur Kunstszene. München 2017, p. 7

¹⁵ Cf. *ibid.*

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 8

¹⁷ Robert Crumb: *The Book of Genesis*. Pen and ink on paper, 224 pages, New York 2009

US It seems to me that this is the crux of the matter: If this somewhat strange ‘autonomy of art’ did not exist, then illustration would perhaps have no problem at all with itself and with its reception. What happens there is a separation, a splitting into the good, the right, the beautiful, the important on one side and the bad (or at least not so good), the unfree, the less important, etc. pp. on the other side. Actually, we should start to consider how this separation can be overcome!

In any case, illustration seems to have little in common with Kant’s “beautiful”, since it always conveys a content or serves a purpose (even if it is that of decoration).¹⁸ The American critic Clement Greenberg has then also assigned it to kitsch in distinction to (especially abstract) art, “popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc.”.¹⁹ He vehemently argues for distinguishing modern art from mass culture, which he disparagingly calls “ersatz culture”²⁰, and which manifests itself, among other things, in illustration in all its forms.

This is different from Walter Benjamin, who, like Greenberg, distinguishes between “art in the newer sense on the one side, folk art and kitsch on the other side”²¹, but who is concerned to show an alliance of folk art and kitsch, both of which act “behind the back of what is called great art”, appropriating it and using it for their own purposes, for their “Kunstwollen”²², i. e. the will to make art. – According to Alois Riegl, “Kunstwollen” is the defining force of a stylistic epoch. Taking this thought further, it is perhaps possible to speak of “Illustrationswollen” (a will to illustrate) since the beginning of the 21st century.

US I would find it very exciting to think further here! Perhaps in what you call Illustrationswollen there is also something like a search for meaning – which at the moment neither art nor religion nor anyone else can really do justice to.

A cycle opens up in which artworks are taken up by mass-culturally effective phenomena, which in turn find their way into the art world.²³ For Benjamin, however, it is not just about the

18 Here, too, the question of reproduction, and thus of duplication, plays a crucial role: “Perhaps it may be said that the technical reproducibility of the object of art virtually brings about a crisis of beauty[,] and to illustrate this we may take a remark of Huxley’s at the risk of extending its scope beyond the field of the decorative arts at which Huxley is aiming.

‘In multiplied millions[,] says Huxley, ‘even the most beautiful object becomes ugly.’ (Aldous Huxley: *Croisière d’hiver. [Voyage] en Amérique Centrale. Paris p. 278*)” Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Volume 1. Frankfurt am Main 1974, p. 1050*

19 Clement Greenberg: *Avantgarde and Kitsch (1939)*. In: *Art and Culture. Critical Essays*. Boston 1961, pp. 3–21, here p. 9

20 *Ibid.*, p. 10

21 Walter Benjamin: *Einiges zur Volkskunst*. In: *Gesammelte Schriften, Bd. VI, 1980. Zu Grenzgebieten [fr 153]*, p. 186. Benjamin cites as an example “pictures[] in children’s books, [...] paintings by Utrillo, which definitely in this sense recapture the primitive.”

22 Cf. *ibid.*

23 Michael Lobel: *John Sloan. Drawing on Illustration*. New Haven/ London 2013, p. 10

question of the relationship between art and artifacts suitable for the masses, but about “much more primitive, compelling concerns”²⁴: Folk art, he says, aims to convey a sense of familiarity to its viewers, to echo their experiences and longings, in short: to create resonance.

ft Art can do that, too, but it doesn't have to. And illustration can do that, too, but it doesn't have to.

jw Perhaps it is precisely in this respect that folk art differs from high art, which calls for worship, offers edification, wants to be intellectually penetrated and often rather addresses a feeling of strangeness?

ft Well, I don't think art does that. It's rather the perception contexts in which it stands or in which it is placed. Different viewers want very different things from the same works of art. Which certainly also has to do with the fact that art perception as a cultural practice has its own (social) history.

us Even art, 'high art', wanted and wants to produce resonance – strangeness would then be something like “negative resonance”. In all this, in my opinion, is hidden the arrogance of language, which thinks that everything that cannot be grasped in language is worth less. The fine arts and illustration, however, speak a different language, namely that of the image and thus also of emotion.

There is no radical break with the past, the known – not without at the same time remembering it, bringing it to the recipients. The contemplation of folk art creates a *déjà vu*, a magical moment, which “in the deepest sense is quite different from intellectual cognition”. Folk art is “the deepest seduction”, it speaks to us quite immediately and demands a reaction, a comparison that cannot be made, because the situation has not already been there, but only feels as if it had been. The situation “has imposed itself on us, we have wrapped ourselves in it: however one grasps it: it comes down to the primordial fact of the mask. [...] an infinite arsenal of masks – masks of our fate – with which we stand out of moments and situations unconsciously lived through, but finally reintroduced here.” Hidden behind the mask, through it “man sees out of the situation and forms his figures within it”. This corresponds to our “being-in-the-world”, “to define humans is to define the envelopes”²⁵. Latour writes. “We are enveloped, entangled, surrounded; we are never outside [...] We move from envelopes to envelopes, from folds to folds”.²⁶

us The folds of the robes, which play around the figures in the Baroque period, have something to do with the soul of the depicted ... writes, I think, Deleuze in his book on the fold.

It is the “envelopes that constitute the fragile life supports of humans”²⁷; without these envelopes we would not be able to live. Spaces are also envelopes, the environment is an envelope ... and masks are envelopes, too.

²⁴ Cf. for all quotations not separately identified from here on: Benjamin 1980, as FN 21

²⁵ Cf. Latour 2008, as FN 11, p. 7

²⁶ *Ibid.*, p. 8

²⁷ *Ibid.*

US *Or, thought the other way around: everything is inside. And we are connected with everything.*

So it seems only natural to look out of these envelopes, behind the masks, at the things: The image of the mask, which fittingly is itself attributed to folk art, allows with a change of the mask also one of the point of view. By transforming ourselves with the respective mask, by adapting to the situation, we adopt a new point of view. “Art teaches us to see into things. Folk art and kitsch allow us to see out of things.” – So does illustration.

US *Hm. Yes and no. Kind of true, but it also accepts the attributions (high and low).*

ft *What do you mean by the Benjaminian “seeing out”? I would rather think that illustrations are often meant to show me something I don’t know, like dinosaurs or weather phenomena or what it looks like on the surface of Alpha Centauri or inside a virus.*

FIG. DOES ILLUSTRATION ALLOW US TO LOOK OUT OF THINGS?

Through the masks we glimpse what cannot be (fully) grasped intellectually; they allow us to comprehend associatively and emotionally. In front of folk art, Benjamin seems to say, we do not have to give ourselves intellectually, we are allowed to react directly and archaically (‘primitively’) to it and through it.

ft *Maybe the point is rather that kitsch, folk art, and possibly illustration can be used to practice an attitude of perception that could also be applied to art. However, I would doubt that it would be more immediate or archaic.*

But why should this only apply to folk art? “... I wish my messages to be felt rather than understood, that is, to be bodily-emotional,” says artist Leiko Ikemura.¹²⁸ I propose to use Benjamin’s image of the mask for non-linguistic encounters without necessarily following a distinction of high and low, which, as our discussion shows, can be used productively but is not ultimately purposeful. When we look at the world with a sense of resonance that we cannot necessarily grasp linguistically, we are not on the outside looking at something, but we are part of something out of which we see, and together with which we perceive the world around us.

ft *And what is out there? The things? So completely uncircumventably authentic?*

jw *I think the ‘outside’ is different in each case, depending on the mask and the subject under the mask. It’s about the possibilities that seeing out offers, for example, to remain unrecognized, to be able to transform oneself, and the attitude and self-image that come with it.*

The moment illustrators are able to use the masks of illustration to position their viewers, those who look through them, they allow them a new, different access to the world.

If illustration were to appear self-confidently as illustration, without wanting to place itself in a relationship to art, perhaps neither ingratiating nor efforts at distinction would be necessary. It is not a clearly defined activity; the term is just as open as that of fine art and encompasses different techniques and methods and extends into adjacent areas.²⁹ Good illustration requires continuity and originality at the same time – the ‘old’ must be familiar and can serve as a reference to open up new fields in the pictorial context; at the same time, subcultural phenomena and avant-garde art are taken up and popularized. Illustration connects a number of disciplines with each other. There are illustrators who see themselves purely as service providers, just as there are those for whom commissioned and freelance work form a body of work. This diversity makes it impossible to write about the *one* illustration. Thus, it will hardly be possible to avoid always describing the field of illustration and the context in which we are speaking.

Thus, there is no great, all-encompassing theory of illustration yet –

ft Perhaps there is more to be gained by not positively attacking (original) art, but by telling it that it lacks a critical theory of illustration – because that is, after all, the biotope in which it is most often found.

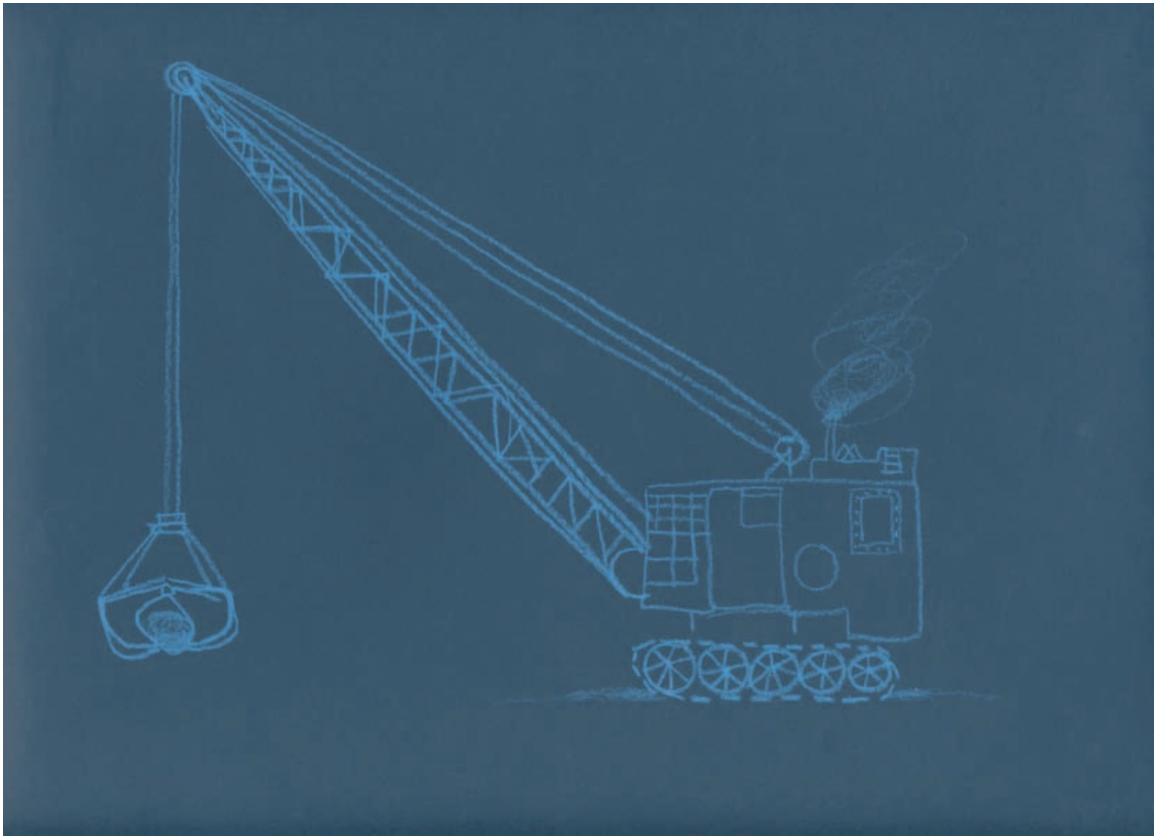
but rather individual treatises, studies, analyses of individual images or image series, theories on image-making, visibility, the relationship between word and image, and so on. However, when the view from the outside of illustration and the view from the inside of production meet and a common vocabulary develops, an independent theory of illustration can possibly emerge. In doing so, it remains a challenge to include the pragmatism of illustration in the critical consideration and to think along its cultural significance as part of everyday life.

Leonore Poth
Bagger. Zeichnungen
Diggers. Drawings















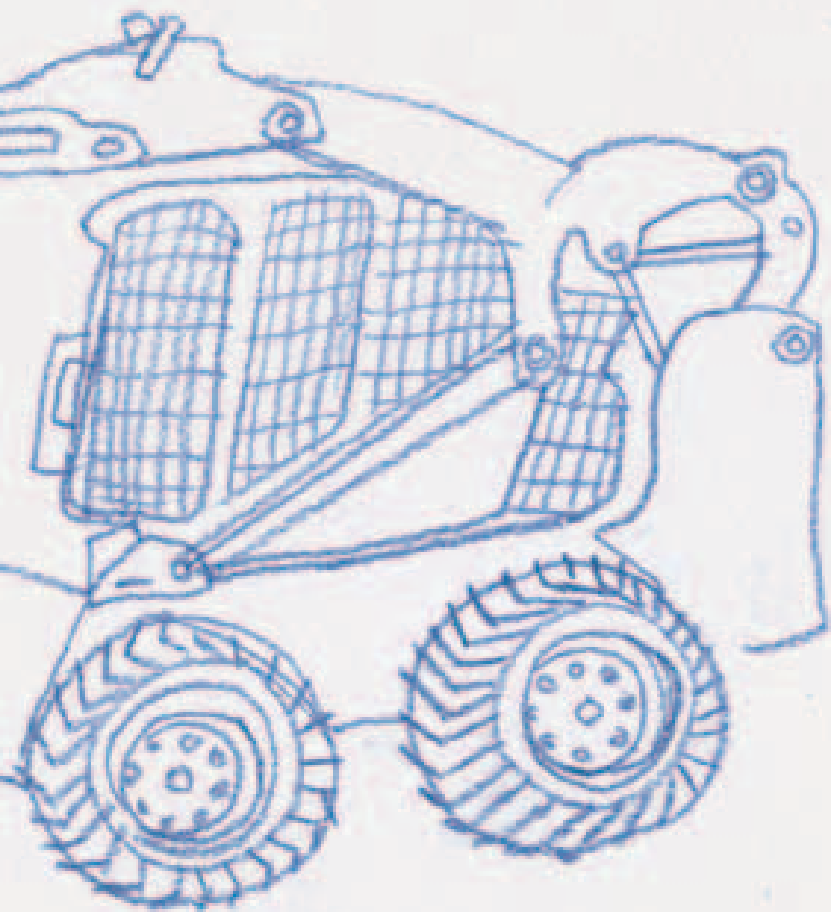








2017



Both

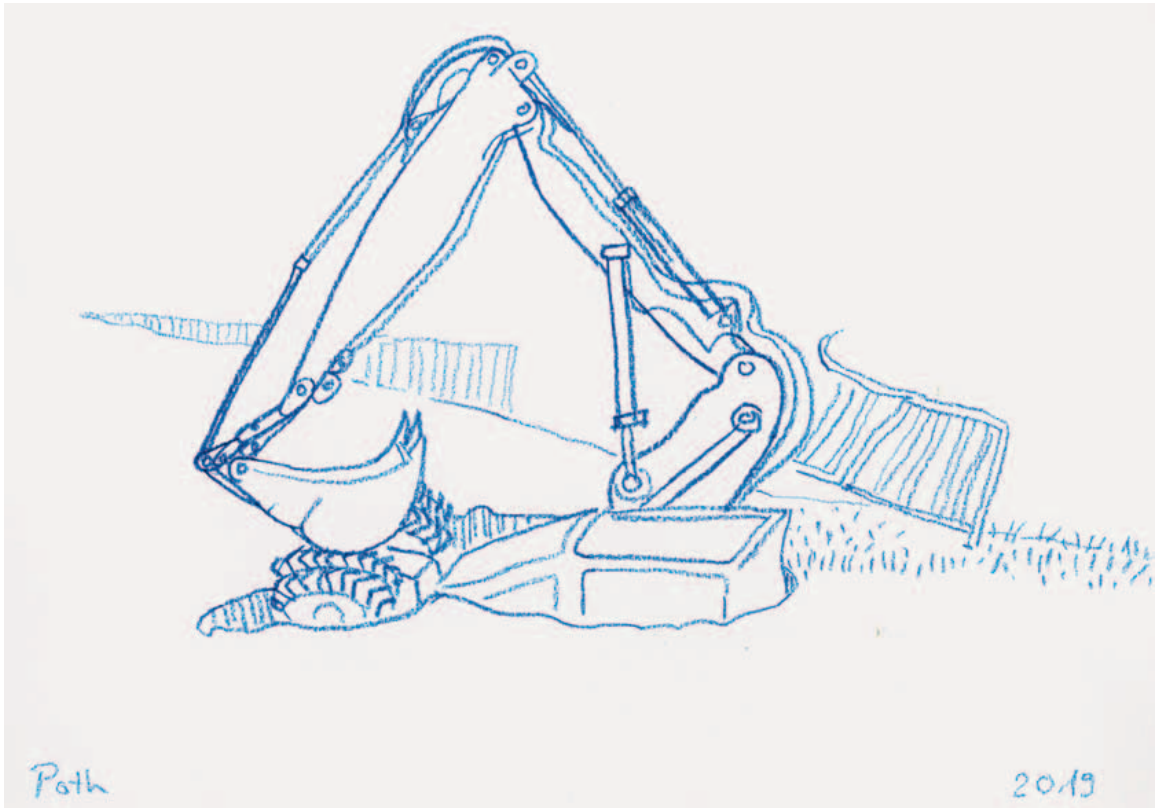




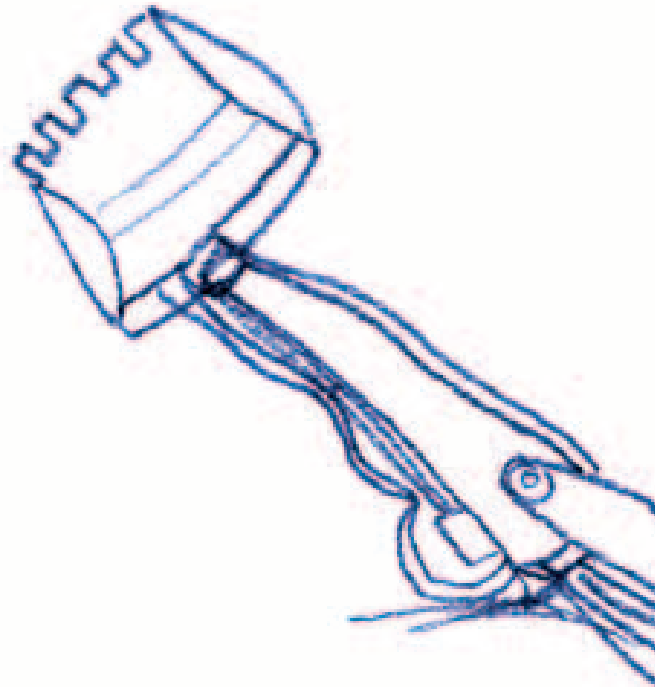


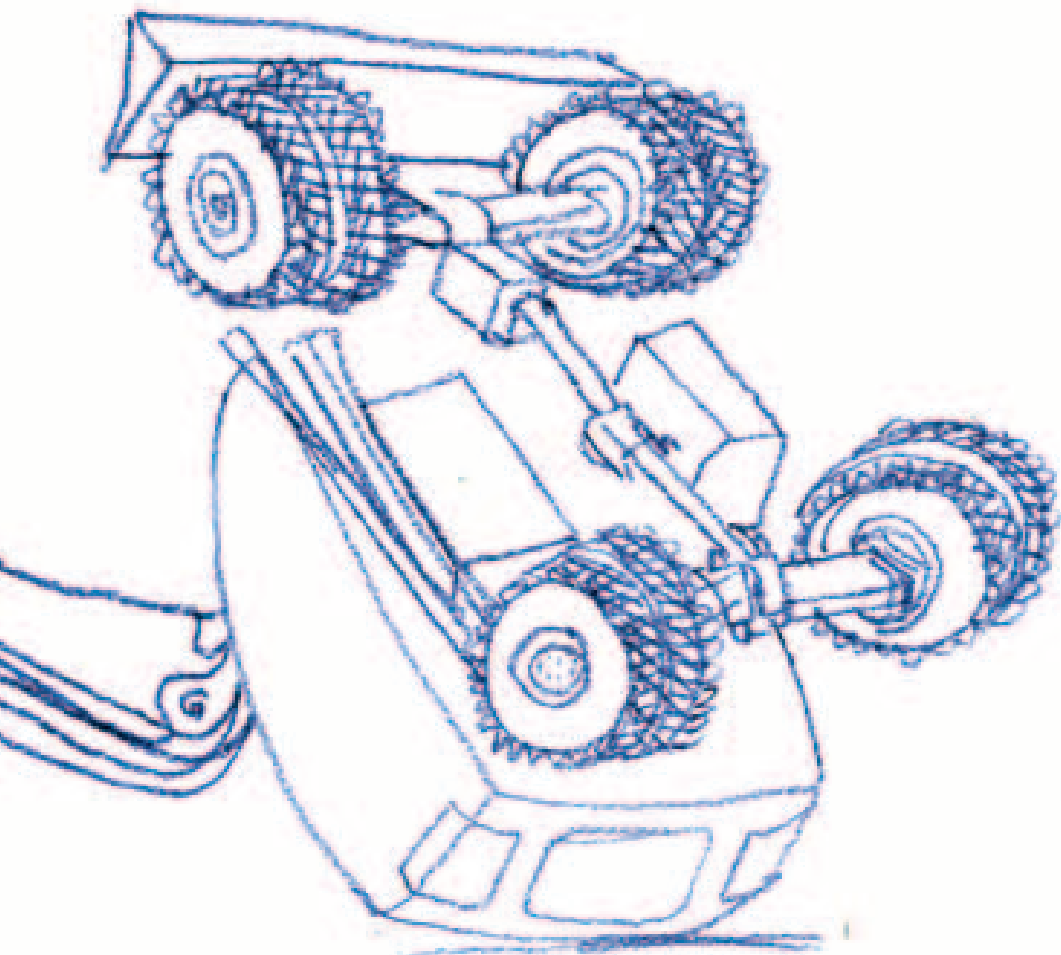


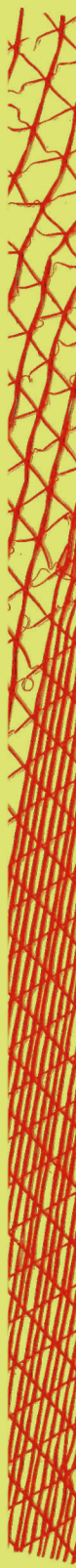
2014 Posh











Anhang / Appendix



Abbildungsverzeichnis List of Illustrations

Das Copyright für alle Abbildungen liegt, soweit nicht anders vermerkt, bei den jeweiligen Künstler*innen.

The copyright for all images, unless otherwise noted belongs to the respective artists.

Formatangaben wie folgt:

Bilder H × B; Bücher B × H

Format specifications as follows:

Images H × W; Books W × H

Bei den Ziffern handelt es sich nicht um Seitenzahlen, sondern um die Nummern der Abbildungen.

The numbers do not refer to pages but figures.

Klingspor Museum Offenbach Beispiele illustrierter Bücher aus der Sammlung / Examples of illustrated books from the collection

© Fotografie aller Bücher aus dem
Klingspor Museum / Photographs of
all books from the Klingspor Mu-
seum: Simon Malz

- 1** Kalender für 1903. Verlagsanstalt und Druckerei A. G. (vormals J. F. Richter), Hamburg. Klingspor Museum, Inv. Nr. 60.682.
- 2** Zehn Bilder kommen jetzt zur Sprache. In: Erich Kästner: Emil und die Detektive. Illustrationen/illustrations: Walter Trier. 175 Seiten/pages; 15 × 19,2 cm; Höhe der Illustrationen/illustration height: 10,8 cm. © Atrium Verlag AG, Zürich 1935.
- 3** Walter Trier: Zweitens: Frau Friseuse Tischbein, Emils Mutter und Drittens: Ein ziemlich wichtiges Eisenbahnabteil. In: Ebd./Ibid., S./pp. 20/21. Höhe der Illustrationen/illustration height: 10,8 cm. © Atrium Verlag AG, Zürich 1935.
- 4** A. C. Doyle: Der blaue Karfunkel und andere Sherlock Holmes Stories. Buchgestaltung und Einband/book and cover design: Hans Peter Willberg. 664 Seiten/pages; 13 × 21 cm × 23 mm; Sonderausgabe/special edition; Gesamtherstellung/overall production: Mohndruck, Gütersloh o. J.
- 5** Georg Heym: Umbra Vitae. Mit Originalholzschnitten von/with original woodcuts by Ernst Ludwig Kirchner. Kurt Wolff Verlag, München 1924. S./pp. 14/15.
- 6** Ebd./Ibid., S./pp. 32/33.
- 7, 8 und 9** Gottfried August Bürger: Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt. Illustrationen/illustrations: Bernhard Jäger; Buchgestaltung/book design: «usus»; Uta Schneider & Ulrike Stoltz. 200 Seiten/pages; 20,5 × 26 cm; Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Wien 1994.

Juliane Wenzl

Arbeitsbeispiele / List of works

- 10** untitled filmstills [3 flowers]. Buntstift auf Papier/colored pencil on paper; 18teilig/18 parts; je/each 14,8 × 10,5 cm; insgesamt/total 45 × 65 cm; 2006.
- 11** untitled filmstills [3 kickers]. Acryl auf Papier/acrylic on paper; 21teilig/21 parts; je/each 27 × 21 cm; insgesamt/total 83 × 152 cm; 2006.
- 12** untitled filmstills [freaks]. Buntstift auf Papier/colored pencil on paper; 20teilig/20 parts; je/each 15 × 25 cm; insgesamt/total 77 × 100 cm; 2014.
- 13–31** aus der Serie/from the series «Dazwischen». Tusche auf Papier/ink on paper; 2020/21. Gefördert durch ein Arbeitsstipendium der Stadt Leipzig, Kulturamt/sponsored by a working grant from the City of Leipzig, Cultural Office, 2020.
- 13** 16 × 13 cm
- 14** 16 × 12,5 cm
- 15** 14 × 12,5 cm
- 16** 14 × 12,5 cm
- 17** 12 × 18 cm
- 18** 10 × 18,5 cm
- 19** 13 × 18 cm
- 20** 11 × 16 cm
- 21** 13 × 17,5 cm
- 22** 12,5 × 17,5 cm
- 23** 14,3 × 9,3 cm
- 24** 13 × 18 cm
- 25** 13 × 9 cm
- 26** 14,5 × 8 cm
- 27** 19 × 12,5 cm
- 28** 19 × 12 cm
- 29** 19,5 × 13 cm
- 30** 21 × 29,7 cm
- 31** 21 × 29,7 cm

**Hegenbarth Sammlung Berlin
Beispiele (Arbeiten auf Papier)
aus der Sammlung / List of sam-
ples (works on paper) from the
collection**

32 Max Uhlig (*1937): Kopf Fritz Löffler. Kaltnadelradierung/dry point etching; 39,5 × 32,7 cm; 1987.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: Andreas Gebhardt.

33 Otto Dix (1891–1969): Josef Hegenbarth. Lithografie/lithography; 45 × 33 cm; 1961. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: HSB.

34 Bodo Rott (*1974): Braun klemmt (zu Goethes Reineke Fuchs). Tusche, Deckweiß, Ruß/ink, opaque white, soot; 70 × 50 cm; 2018. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: Andreas Gebhardt.

35 Josef Hegenbarth (1884–1962): Reineke und Isegrim vor der düsteren Höhle (zu Goethes Reineke Fuchs). Pinselzeichnung/brush drawing; 16,5 × 22,5 cm; 1944. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: Micha Wolfson.

36 Josef Hegenbarth: Bären dressur. Pinselzeichnung/brush drawing; 46 × 36 cm; um 1955. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: Markus Stegner.

37 Max Beckmann (1884–1950): Dressierte Bären. Aquarell und Kohle/watercolor and charcoal; 52,5 × 36 cm; 1932. Foto: HSB.

38 Josef Hegenbarth: Aus einer Revue. Aquarell und Leimfarbe/watercolor and glue paint; 48,9 × 32,5 cm; 1927. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: Micha Wolfson.

39 Otto Dix: Zirkusszene. Aquarell, Farbkreide, gesprühte Silberbronze, Bleistift, Collage/watercolor, colored chalk, sprayed silver bronze, pencil, collage; 49,4 × 35,3 cm; 1923.

© VG Bild-Kunst 2021, Foto: HSB.

40 Josef Hegenbarth: Walpurgisnacht (zu Goethes Faust I). Pinselzeichnung/brush drawing; 48,7 × 38 cm; 1959. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: Hans Georg Gaul.

41 Thomas Baumhekel (*1963): Walpurgisnachtszene (Goethe Kat. 80) 30.8.2012 XVII. Tusche/ink; 50 × 70 cm; 2012. © Thomas Baumhekel, Foto: HSB.

42 Willi Baumeister (1889–1955): Metaphysische Landschaft. Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Malkarton/oil with synthetic resin and putty on painting cardboard; 45,5 × 53,2 cm; 1948. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: HSB.

43 Nicole Schuck (*1967): Superorganismus. Bleistift/pencil; 29,7 × 42 cm; 2015. © Nicole Schuck, Foto: Beat Brogle.

44 Josef Hegenbarth: Parkarbeiter. Farbige Pinselzeichnung/colored brush drawing; 30,8 × 43,4 cm; 1948. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: Markus Stegner.

45 Heinrich Campendonk (1889–1957): Ernte. Aquarell über Graphit auf Japanpapier/watercolor on graphite on Japanese paper; 45,2 × 39,3 cm; 1912. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: HSB.

46 Paolo Veronese (1528–1588): Madonna mit Kind und den Heiligen Franziskus und Georg. Feder in Braun, grau laviert, weiß gehöht, auf grau grundiertem Papier/pen and brown ink, gray wash, highlighted with white, on gray primed paper; 36 × 23,5 cm; 1582/1583. © HSB.

47 Winfried Gaul (1928–2003): o. T. (Schriftbild zu Hölderlin/handwriting with reference to Hölderlin). Druckgrafik auf sehr dünnem Papier, schwarzweiß/print on light weight paper, black and white; 70 × 50 cm; 1956. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: Andreas Gebhardt.

48 Anonym: Kelim. Wolle auf Wolle/wool on wool; 205 × 132 cm; Kia Sar, Mazandaran, Nord-Iran/Northern Iran; ca./approx. 1920. © HSB, Foto: Razi Hejazian.

49 Corinne Laroche (*1957): Mandorla. Filzstift auf Löschpapier/felt pen on blotting paper; 131 × 101 cm; 2014. © VG Bild-Kunst 2021, Foto: Patrick Chapuis.

Matthew Tyson

Arbeitsbeispiele / List of works

50 La Punta. Künstlerbuch/artists' book. 27 Schablonendrucke mit handgesetztem Text in Kartoneinband/27 pochoirs with text printed letterpress in cardboard cover; 29 × 39 cm; 15 Ex./copies; 2007.

51 Propositions Pour Une Rivière Sauvage. Künstlerbuch/artists' book. 10 computergenerierte Seiten, auf Rivoli und Japanpapier gedruckt; einlagiges Heft/10 computer-generated pages printed on Rivoli and Japanese paper in a sewn section; 9 × 15,5 cm; 15 Ex./copies; 2005.

52 Aver(s). Künstlerbuch/artists' book. Les Éditions de l'Ariane. Von Hand eingefärbte und gerissene Seiten mit typografischem Text, einlagiges Heft mit festen Deckeln/hand-colored and torn pages with typographic text bound in single section with endboards; 36 × 25 cm; 25 Ex./copies; 2011.

53/54 Quatuor. Mit/with Bruno Guastella, Charles Gledhill. Künstlerbuch/artists' book. Linolschnitt, Holzbuchstaben und Bleisatz; 42 Seiten; handgebunden in Papierumschlag/42 printed pages with linocut, wood and lead type; hand bound in paper folder; 25 × 20 cm; 25 Ex./copies; 2014.

55 Grey Kiss. Aquatinta/aquatint; 45 × 57 cm; 30 Ex./copies; Editions Buccioli, 2019.

56 Flemisch Landscape. Aquatinta/aquatint; 50 × 66 cm; 30 Ex./copies; Editions Buccioli, 2019.

57 Aus der Serie/from the series «Tantric». Aquarell ohne Titel/untitled watercolor; 21×29 cm; 2020.
58 Aus der Serie/from the series «Tantric». Aquarell ohne Titel/untitled watercolor; 21×29 cm; 2020.
59 Aus der Serie/from the series «Chantiers». Ohne Titel/sans titre; Acryl auf Holz/acrylic on wood; 19×27×5 cm; 2019.
60 Aus der Serie/from the series «Tantric». «Bush». Acryl auf Holz/acrylic on Wood. 10×52 cm; 2020.

61 Detlef Surrey

Skizze aus der Diskussion in der Hegenbarth Sammlung Berlin am 28. März 2019/sketch from the discussion at the Hegenbarth Collection Berlin on March 28, 2019.

Nanne Meyer

Visueller Beitrag zur Weiterführung der Diskussion. Aus den Jahrbüchern 1986–2021 / Visual contribution to continue the discussion. From the yearbooks 1986–2021

Die Buchseiten sind teilweise mit Dispersionsfarbe grundiert. / The book pages are partially primed with emulsion paint.

Die Formatangaben beziehen sich auf eine einzelne Buchseite. / The format specifications refer to a single book page.

62 Buch XXIII, 324 Seiten/pages; S./pp. 83/84; Bleistift, Farbstift, Collage, Gouache, Tuschestift/pencil, colored pencil, collage, gouache, ink pen; 33,8×26,2 cm; 2011.

63 Buch XXIV, 362 Seiten/pages; S./pp. 95/96; Bleistift, Collage, Dispersionsfarbe/pencil, collage, emulsion paint; 30×21,5 cm; 2012.

64 Buch XXII, 528 Seiten/pages; S./pp. 103/104; Bleistift, Collage, Gouache/pencil, collage, gouache; 30×24,5 cm; 2009/2010.

65 Buch VI, 218 Seiten/pages; S./pp. 205/206; Bleistift, Kreppband, Wasserfarbe/pencil, masking tape, watercolor; 27×19,8 cm; 1992.

66 Buch XXVII, 404 Seiten/pages; S./pp. 363/364; Bleistift, Collage/pencil, collage; 22×15,5 cm; 2015.

67 Buch XXV, 210 Seiten/pages; S./pp. 157/158; Bleistift, Gelstift, Gouache/pencil, gel pen, gouache; 30×22 cm; 2012/2013.

68 Buch XXX, 238 Seiten/pages; S./pp. 23/24; Acrylfarbe, Bleistift, Farbstift/acrylic paint, pencil, colored pencil; 30×23,5 cm; 2018.

69 Buch XXIV, 362 Seiten/pages; S./pp. 175/176; Acrylfarbe, Bleistift, Collage/acrylic paint, pencil, collage 30×21,5 cm; 2012.

70 Buch XXVI, 352 Seiten/pages; S./pp. 309/310; Bleistift, Farbstift, Gouache/pencil, colored pencil, gouache; 25×20 cm; 2013/2014.

71 Buch XXIX, 210 Seiten/pages; S./pp. 99/100; Acrylfarbe, Bleistift, Farbstift/acrylic paint, pencil, colored pencil; 28,5×22,5 cm; 2017.

72 Buch XXI, 242 Seiten/pages; S./pp. 141/142; Bleistift/pencil; 30×25 cm; 2009.

Abbildungen zum Artikel von Andreas Rauth

Images for the article by Andreas Rauth

73 Constantin Guys. Foto: Felix Nadar. o.J./no year given.

74 Constantin Guys: Sketches in Madrid. Illustration for The Illustrated London News. 26 July 1856. © Look and Learn/Illustrated Papers Collection/Bridgeman Images.

75 Illustrators, «RADICAL». Nr./no. 38, Herbst/fall 1981. Titelblatt/cover; Mitherausgeber, Titelgestaltung und Fotografie/co-editor, front cover design and photography: George Snow; veröffentlicht von/published by Association of Illustrators. © George Snow.

76 Illustrators, «RADICAL». Nr./no. 38, Herbst/fall 1981. S./pp. 18/19; veröffentlicht von/published by Association of Illustrators. © Georgeanne Dean, Sol Robbins, Carolyn Gowdy, Blair Dawson.

Abbildungen zum Artikel von Juliane Wenzl

Images for the article by Juliane Wenzl

77–79 Ute Helmbold: Tage in Venedig. Zeichnung mit Tusche, Feder, Pinsel, Fineliner, im Rechner collagiert und farbig angelegt/drawing with ink, pen, brush and fineliner, collaged and colored digitally; Doppelseiten/spreads, je/each 21×28 cm; 2018.

© Ute Helmbold.

**Abbildungen zum Artikel
von Friedrich Tietjen**

**Images for the article
by Friedrich Tietjen**

- 80** La Poétique d'Aristote. Amsterdam, Covens & Mortier, 1733. Mit Kupferstichen von Jan Punt (Frontispiz, 1733) und Bernard Picart (Titelseite, 1724)/with copperplate engravings by Jan Punt (frontispiece, 1733) and Bernard Picart (title page, 1724).
- 81 a + b** Achille Lemot: Les sept hommes. Druckstock für einen Holzstich (Vorder- und Rückseite)/printing block for a wood engraving (front and back) für/for Paul Augustin Farochon: Le Moine de Collioure. Paris, Maisone de la bonne presse, o. J./no year given.
- 82** Le Magasin Pittoresque. Paris, Louis-Étienne Guemied: Carrière de basalte du Langenberg, près de Cologne. Holzstich/wood engraving. In: Magasin Pittoresque, S./p. 64, März/march 1839.
- 83** Anonym/anonymous: Daguerreotypie nach einer Daguerreotypie/daguerreotypie after daguerreotypie. Frankreich (?)/France (?), um/around 1850.
- 84 a** Adam Heeb: Porträt einer Frau/portrait of a woman. Carte de Visite. Milwaukee, um/around 1870.
- 84 b** Carl Hintner: Porträt eines Geistlichen/portrait of a cleric. Carte de Visite. Salzburg, um/around 1870.
- 85** G. Berger: Der neue verblüffende «Gewehrsprung» von 4 Metern Höhe. Berliner Illustrierte Zeitung, 18. Juli 1909/july 18, 1909; Titelseite/cover.

**Abbildungen zum Artikel
von Ulrike Stoltz**

**Images for the article
by Ulrike Stoltz**

- Alle vier Bilder/all four images: <usus>: Uta Schneider & Ulrike Stoltz. Zuerst erschienen in #18 bis #21 der Künstlerpublikation «z.B./zum Beispiel/zum Buch»/first published in #18–#21 of the artists' publication «z.B./for example/about books». Hg. von/ed. by <usus>: Uta Schneider & Ulrike Stoltz; je/each 38×58 cm; 2018.
- 86** Das Bild der Buchstaben/type as image.
- 87** Die Buchseite als Bild/the book page as image.
- 88** Typo Skulpturen/type as sculpture.
- 89** Typo Artisten/type acrobats.

**Abbildungen zum Artikel
von Johannes Rößler**

**Images for the article
by Johannes Rößler**

- 90 a** Buchseite aus/page from Antoine Houdart de la Motte: Fables Nouvelles. Avec Un Discours Sur La Fable, Paris 1719, S./p. 130. Illustration (Radierung) zur 19. Fabel/illustration (etching) to the 19th fable «Les Grillons» von/by Claude Gillot. © Bibliothèque nationale de France.
- 90 b** Buchseite aus/page from Herrn Houdart de la Motte: Neue Fabeln. Übers./transl. Christian Gottlieb Glafey, Frankfurt, Leipzig 1736. Nachstich (Kupferstich) nach Claude Gillots Illustration zu «Les Grillons»/re-engraving (copperplate) after Claude Gillot's illustrations to «Les Grillons». © Bibliothèque nationale de France.

- 91** Thomas Bakewell nach/after William Hogarth: A Rake's Progress, Tafel/plate 1: Taking possession of his father's effects, 1735. Kupferstich und Radierung/copperplate and etching, 26,4×30,6 cm, Department of Prints and Drawings, British Museum, 1856, 0712.32.
- 92** Tommaso Piroli nach/after John Flaxman: Achill betrauert Patroklos (The Iliad of Homer), 1795. Kupferstich/copperplate, 19×28,5 cm, 1795, Department of Prints and Drawings, British Museum, 1973, U.1189.32.
- 93** Lovis Corinth: Illustration zur Zweiten Nachtwache, Die Erscheinung des Teufels. Aus/In: [August Klingemann:] Die Nachtwachen des Bonaventura. Mit 43 Original-Lithographien und einer Original-Radierung von Lovis Corinth. Propyläen-Verlag, Berlin 1925. S./p. 12. © Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, DBSM/KD 1927C137.

- Leonore Poth
Visueller Beitrag zur Weiterführung der Diskussion. Bagger /
Visual contribution to continue the discussion. Diggers**
- 94–106** Pastell auf verschiedenfarbigen Papieren/pastels on different colored papers. Verschiedene Formate/various formats; teilweise undatiert; teilweise datiert/partly undated; partly dated: Nr.n/no.s 94, 95, 100 + 106: 2017; 101, 102, 104 + 105: 2019.

- 107** Josef Hegenbarth: Scharrendes Huhn. Leimfarbe/distemper; 33×41 cm, 1951. © VG Bild-Kunst 2021; Foto: HSB.

Die Autor*innen The Authors

Christopher Breu

Buchgestalter und Leiter der Hegenbarth Sammlung Berlin. Dort wird das Zeichenhafte in der Kunst ergründet, das epochenübergreifend einen Bogen zwischen gegensätzlichen Positionen schlägt und unerwartete Blickachsen von der Renaissance bis hin zur Gegenwart freilegt. Diesem Thema widmet er sich in Ausstellungen und Publikationen mit und über Illustration.

Book designer and director of the Hegenbarth Collection Berlin. In exhibitions and publications with and about illustration he explores signs in art, which cross epochs to create a circle over opposing positions and reveal unexpected perspectives from the Renaissance to the present.

Nanne Meyer

Künstlerin mit dem Schwerpunkt Zeichnung; Prof. (i. R.) für Illustration an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Zahlreiche Ausstellungen und Preise, u. a. 1986/87 Villa Massimo und den Hannah-Höch-Preis des Landes Berlin 2014.

Artist with a focus on drawing; professor (retired) of illustration at the Weißensee Academy of Art Berlin. Numerous exhibitions and awards, including Villa Massimo in 1986/87 and the Hannah-Höch Prize of the City of Berlin in 2014.

Leonore Poth

Freiberufliche Zeichnerin, Illustratorin und Animationsfilmerin in Frankfurt am Main. Zahlreiche Lehraufträge, Ausstellungen und Preise, u. a. den Hessischen Drehbuchpreis und den Friedrich Wilhelm Murnau Preis.

Freelance artist, illustrator, and animation film-maker in Frankfurt am Main. Numerous teaching assignments, exhibitions and awards, including the Hessian Filmscript Prize and Friedrich Wilhelm Murnau Prize.

Andreas Rauth

Dipl. Kommunikationswirt, Kulturwissenschaftler und Gestalter. Von 2012–2018 Veranstalter von *Wunderblock. Salon für Kunst & Visuelle Kultur*. Publikationen/Forschungsschwerpunkte: Ästhetik des Pathologischen und Grottesken; Schlaf und Traum; Quay Brothers; Manfred Mohr.

Dipl. Kommunikationswirt, cultural scientist, and designer. From 2012 until 2018 organizer of *Wunderblock. Art & Visual Culture Salon*. Publications/research focus: Aesthetics of the pathological and grotesque; Sleep and dream; Quay Brothers; Manfred Mohr.

Johannes Rößler

PD Dr., Kunsthistoriker; 2006 Promotion an der Humboldt Universität zu Berlin; 2017 Habilitation an der Universität Bern. Nach Vertretungsprofessuren an den Universitäten Bielefeld und Göttingen bis 2021 Leiter der Sammlungen und Archive der Stiftung Insel Hombroich. Gegenwärtig wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der Universität Jena. Arbeitsschwerpunkte und Publikationen: u. a. Geschichte und Theorie der Illustration.

PD Dr., art historian; 2006 doctorate at the Humboldt University of Berlin; 2017 habilitation (second book) at the University of Bern. After guest professorships at the universities of Bielefeld and Göttingen, head of the collections and archives of the Insel Hombroich Foundation until 2021. Currently research associate at the Department of Art History and Film Studies at the University of Jena. Main areas of work and publications: history and the theory of illustration, among others.

Stefan Soltek

Dr., 2002–2021 Leiter des Klingspor Museums in Offenbach am Main. Juror für die Stiftung Buchkunst, den evangelischen Kirchentag (Plakat), den Deutschen Designer Club DDC. Publikationen zu Künstlerbuch, Plakatgestaltung, Kunst des 20. Jahrhunderts. Mitglied des Vorstands der Druckmuseen-Verbände AEPM und IAPM.

Dr., 2002–2021 director of the Klingspor Museum in Offenbach am Main. Jury member for Stiftung Buchkunst (book art foundation), for the poster competition of the German Protestant Church Congress, and for Deutscher Designer Club DDC. Numerous publications on the artists' book, poster design, and art of the 20th century. Member of the board of directors of the union of printing museums AEPM and IAPM.

Ulrike Stoltz

Professorin für Typografie (i. R.); Künstlerin mit den Schwerpunkten Buch, Typografie, Text, Zeichnung, Installation. Letzte Veröffentlichung: *Caro Giordano. Resonanzen & Gestrüpp/riso- nanze e fratte* (im Rahmen des Künstlerbuchpreises 2020 der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel).

Professor of typography (retired); artist specializing in books, typography, text, drawing, installation.

Most recent publication: *Caro Giordano. Resonanzen & Gestrüpp/riso- nanze e fratte* (in the context of the artists' book award 2020 of the Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel).

Friedrich Tietjen

Dr., (Leipzig/Berlin/Wien) ko-organi- siert die jährliche Tagung *After Post- Photography* in St. Petersburg/Russ- land, forscht zur privaten Fotografie in Ostdeutschland 1980–2000 und schreibt über Themen vom Hitler- bart über abfotografierte Fernseh- bildschirme bis zu «Carte de Visite». Eine Auswahl der Texte findet sich bei academia.edu.

Dr. (Leipzig/Berlin/Vienna) co-organi- zes the annual *After Post-Photography* conference in St. Petersburg/Russia, researcher of private East German photography (1980–2000), he writes on topics ranging from Hitler's mustache to photographed televi- sion screens and "Carte de Visite". A selection of texts can be found at academia.edu.

Matthew Tyson

Künstler (Buch, Malerei, Installation, Druck); gilt auch als «Meister der Druckkunst»; Ausstellungen welt- weit. Mit seinen Arbeiten in vielen bedeutenden Sammlungen vertre- ten. Er hat an zahlreichen Kunst- schulen und Universitäten in Europa und den USA unterrichtet und war von 2009 bis 2019 Professor für Künstlerbücher an der Université Jean Monnet in St. Etienne. Lebt in Frankreich.

Matthew Tyson is an artist who makes books, paintings, installations and prints. Also considered a «master printer». He has exhibited globally and his work is represented in many major collections. He has taught at many art schools and uni- versities in both Europe and the USA and was professor of artists' books at the Université Jean Monnet in St. Etienne 2009–2019. He lives in France.

Franziska Walther

Ph. D., Diplom-Designerin, Autorin, Illustratorin und Researcherin, arbeitet interdisziplinär in den Be- reichen Design, Illustration und Designforschung. Sie erhielt zahl- reiche nationale und internationale Auszeichnungen. Dissertation: *Über den Wirkungsanspruch von Illu- stratoren in literarischer Buchillustration*.

Ph. D., design graduate, author, illustrator and researcher. Interdisci- plinary work in the fields of design, illustration and design research. She has received numerous national and international awards. Dissertation: On illustrators' claims of effect in literary book illustration.

Juliane Wenzl

Dr. des., Illustratorin, Gestalterin und Bildwissenschaftlerin. Ihre Ar- beits- und Forschungsschwerpunkte drehen sich um visuelle Narrations- formen und um die Frage, wie sich Inhalte mit Bildern vermitteln las- sen. Dissertation: *Facettierungen. Be- wegungen, Raum, Zeit und Erzählung in David Hockneys Joiner Photographs*.

Dr. des., illustrator, designer and visual researcher. Her work and research focuses on visual forms of narration and on the question of how content can be conveyed through images. Dissertation on fa- cettings, movements, space, time, and narration in David Hockney's joiner photographs.





Impressum / Colophon

Super ILLU.

Zu einer Theorie der Illustration
Towards a Theory of Illustration
Herausgegeben von / Edited by
Juliane Wenzl & Ulrike Stoltz

Mit Beiträgen von
With contributions by
Christopher Breu, Nanne Meyer,
Leonore Poth, Andreas Rauth,
Johannes Rößler, Stefan Soltek,
Ulrike Stoltz, Detlef Surrey,
Friedrich Tietjen, Matthew
Tyson, «usus»: Uta Schneider &
Ulrike Stoltz, Franziska
Walther und Juliane Wenzl

Übersetzung (soweit nicht anders angegeben) / Translation (unless otherwise specified)
Karin Nedela

Buchgestaltung und Layout
Book design and layout
Ulrike Stoltz

Schriften / Fonts
Neue Swift Pro, Neue Haas Unica
Papier / Paper
xxx
Druck / Print
xxx
Bindung / Bookbinding
xxx

Wir danken allen Autor*innen und Illustrator*innen für ihre Beiträge, die über die hier abgedruckten zum Teil weit hinausgehen und unsere Arbeit an diesem Buch begleitet und sehr bereichert haben. Unser besonderer Dank gilt Uta Schneider, die gemeinsam mit Ulrike Stoltz nicht nur das Thema initiiert, sondern auch die Diskussion gemeinsam mit ihr moderiert und die gesamte Publikation begleitet hat. We would like to thank all authors and illustrators for their contributions, some of which go far beyond those printed here and have accompanied and greatly enriched our work on this book. Our special thanks go to Uta Schneider, who not only initiated the topic together with Ulrike Stoltz, but also moderated the discussion with her and accompanied the entire publication.

SUPER ILLU ist eine Marke der Hubert Burda Media Holding Kommanditgesellschaft, mit freundlicher Genehmigung lizenziert durch die Super Illu Verlag GmbH & Co. KG. SUPER ILLU is a trademark of Hubert Burda Media Holding Kommanditgesellschaft, licensed by courtesy of Super Illu Verlag GmbH & Co. KG.

© 2022 für alle Beiträge bei den jeweiligen Autor*innen.

© 2022 for all contributions by the respective authors.

Kontakt: Juliane Wenzl
J.Wenzl@InGestalt.de

ISBN 978-3-89445-593-4

Jonas Verlag
als Imprint von arts + science
weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße
2022
www.asw-verlage.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar. The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet via <http://dnb.ddb.de>.



Gefördert durch
Sponsored by
Stiftung Kulturwerk
der VG Bild-Kunst
DANKE! / THANK YOU!



«Illustration» zu definieren ist nicht einfach; immer sitzt sie zwischen den Stühlen der angewandten und freien Kunst, zwischen Dienstleistung und Selbstverwirklichungsanspruch. Mit neuen Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit werden Illustrationen im 19. Jahrhundert einerseits omnipräsent und andererseits teilweise «minderwertig». Eine ähnliche Neubewertung erfahren sie heute im Kontext digitaler Reproduzierbarkeit und Produktion.

Die Publikation beleuchtet kulturhistorische Entwicklungen sowie kunst-, medien- und kommunikationswissenschaftliche Perspektiven und beginnt, die Position von Illustration in Bildgeschichte und -wissenschaft zu klären.

Defining 'illustration' is not easy; it is always caught between the pillars of applied and fine art, between serving and claiming autonomy. With new possibilities of technical reproducibility, illustrations in the 19th century became omnipresent on the one hand and partially 'inferior' on the other. Today, they are experiencing a similar reevaluation in the context of digital reproducibility and production. The publication illuminates cultural-historical developments as well as perspectives from art, media, and visual studies and begins to clarify the position of illustration in image history and visual studies.

