

Über die Zugänglichkeit von Illustration und die Hermetik von Kunst

Ein Nachtrag von **Hans ten Doornkaat** zu seinem Beitrag in 1001 Buch 2|2019

»Kunst ist Gewese, Illustration ist Sprache« lautete einer der grundsätzlichen Sätze in Hans ten Doornkaats Antwort auf die Frage »Was ist Bilderbuchkunst?«, die 1001 Buch ihm und anderen Fachkolleg*innen in der »Kunst-Ausgabe« von 2|19 gestellt hat. Die pointierte Aussage hat einige Leser*innen irritiert. Der Schweizer Lektor, Publizist und Theoretiker legt hier noch einmal nach, um nicht missverstanden zu werden. Wie für jede Kommunikation gilt nämlich auch für jene zwischen den Beiträger*innen und Leser*innen von 1001 Buch: Wer spricht, will – in der Regel verstanden – werden.

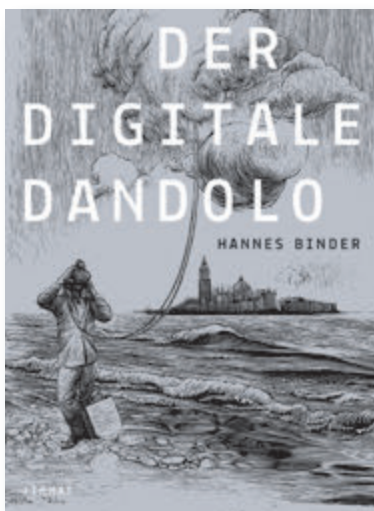
KUNST IST GEWESE, ILLUSTRATION IST KOMMUNIKATION. Kunst und Illustration sind zwei Paar Schuhe. Natürlich sind beide bildnerische Gestaltungsformen. Und natürlich kann Illustration Kunst sein und Kunst illustrativ. Dennoch bleibe ich bei der Gegenüberstellung. Diese Abgrenzung ist eine Zuspitzung. Rückmeldungen auf meinen Beitrag im Heft 2|2019 lassen sich mit der Frage »Warum so aggressiv?« zusammenfassen. Alle bezogen sich unter anderem auch auf diese Formel.

Nun, ich bin nicht »gegen die Kunst«, aber ich beobachte immer wieder, dass etwa die Unverständlichkeit einer Illustration als künstlerische Qualität angepriesen wird. Ich weiß auch, dass »Gewese« keine freundliche Umschreibung ist. Meine Überlegungen dazu sind aber bloß ein paar Nadelstiche gegen eine Kunst und ihre Interpreten, die den Begriff »illustrativ« mit größter Selbstverständlichkeit abwertend verwenden.

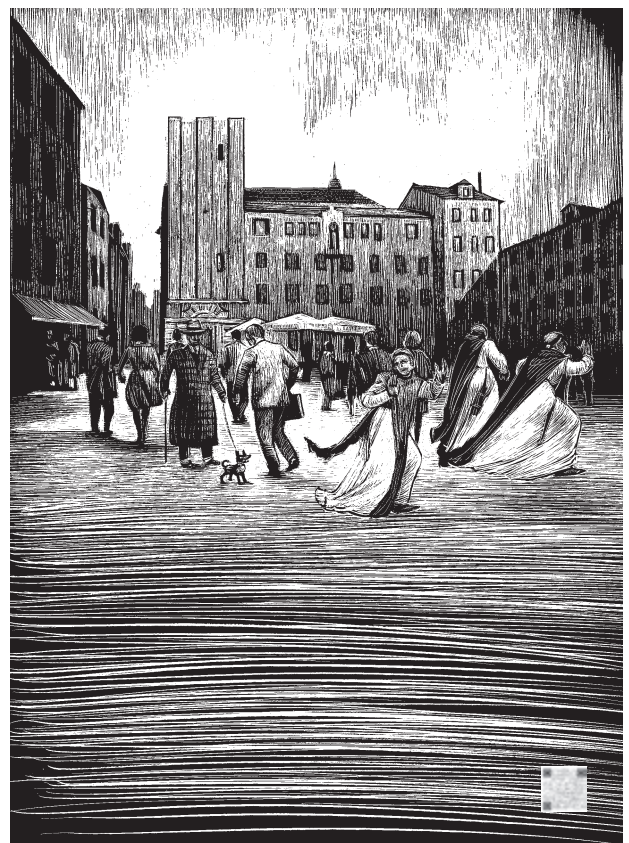
Es gibt gute Gründe, »die Kunst« auf ihren Platz zu verweisen. Und den Kunstbetrieb ohnehin. Aus Sicht der Illustration, und für diese nehme ich Partei, wäre nur ein Bruchteil der Aufmerksam-

keit, sagen wir mal 12,5% des Art Basel-Getues, fast schon paradisiessch. Vielleicht aber auch die Hölle: Ich wünsche Illustrierenden bessere Einkommen. Aber wohin würde sich »Illustration« entwickeln, wenn die Ökonomie der Galeriekunst zum Maßstab des Illustrierens würde?

Die Marktsituation ist aufschlussreich: Illustration entsteht in der Regel unter den Bedingungen vereinbarter Honorare, die vorrangig definiert sind durch das transportierende Medium, dessen Kalkulation (z.B. Seitenumfang, Auflage des Magazins usw. bis Verkaufspreis) oder durch die Margen des Verwendungszweckes (z.B. Verpackungsdesign). Allein schon die Fixierung der monetären Bewertung durch das Gesamtprodukt oder dessen Gebrauch (wie viel mehr zahlen Sie für schön verpacktes Kochsalz?) sagt viel über die Funktion von Illustration. Das Weniger-Definierte der Kunst ist seinerseits bezeichnend: Weshalb erzielt ein rotes Quadrat Höchstwerte bei einer Auktion? Weshalb gilt ein anderes rotes Quadrat als Farbprobe für eine Wand-



Bewusst ist im Beitrag von »Illustration« die Rede, nicht von Bilder- oder Kinderbüchern. Einer, der sich seit Jahrzehnten an der Minderbewertung von Illustration reibt, ist **Hannes Binder**. Mit durchdachten Sequenzen, mit gründlichen Recherchen und mit vielschichtigen Inszenierungen hat er Weltliteratur und eigene Texte ausgebaut. Die Illustrationen auf dieser Seite stammen aus seinem neuesten Buch für Erwachsene: »Der digitale Dandolo« (Limmat-Verlag 2020). Für die Ausstellung, die im Februar in Zürich eröffnet, notierte der Künstler: »In meinem Nachtgebet wünsche ich mir immer, dass irgendwann mehr Leute den Reiz der doppelten Lektüre erkennen.«



bemalung? Und weshalb wird ein drittes rotes Quadrat als (kauf-)reizlos angeschaut?

Man mag hier von »Willkür« sprechen, der Begriff »Konvention« ist klärender. Die Idee, dass ein Kommunikationssystem auf Konventionen, also Übereinkünften oder Abmachungen, beruht, ist alt und gleichzeitig modern. Der sprachphilosophische Bogen spannt sich von Plato bis Ludwig Wittgenstein. Auch Kunst beruht auf einem System, das seinen Gegenständen Bedeutung zuordnet. Damit negiere ich nicht das Berührtsein einer Betrachterin durch ein Kunstwerk. Dessen Beachtung und Bewertung beruht dennoch auf den Konventionen innerhalb der »semantischen Gemeinschaft« Kunst¹.

Weshalb nun habe ich das System Kunst mit »Gewese« umschrieben? Nach Duden meint der Begriff »auffallendes Verhalten« oder »Gebaren«. Es geht also um »Aufhebens machen von etwas«. Eine Umschreibung, die schon deshalb angemessen ist, weil es bei Kunst sehr oft um gewollte Nicht-Normalität geht. Das lässt sich mit dem Aufkommen von Readymades oder Objets trouvés gut erläutern: Indem Marcel Duchamps eine Fahrradgabel oder einen Flaschentrockner in einer Ausstellung zeigte, wollte er sie als Kunst verstanden wissen. Natürlich – oder besser: kulturell – mit dem Anspruch von Innovation und der Absicht zur Provokation.

»Illustration« als Begriff wird von lateinisch »illustre« – beleuchten, erhellen – abgeleitet. Demgegenüber lebt Kunst, die den Auftragsauftrag ablehnt, quasi vom Verdunkeln, oder sagen wir mal: von einer Konfiguration, die nur bedingt lesbar ist, die aber dennoch – im System Kunst – Aufmerksamkeit weckt und eventuell bekommt.

Ein Beispiel: Die über 12 Meter hohe Spitzhacke von Claes Oldenburg ist nicht nur eine Verfremdung an sich, sie ist auch die Steigerung des Readymade-Prinzips². Aber soll sie an einen Arbeiter erinnern? Das gibt sie nicht preis,

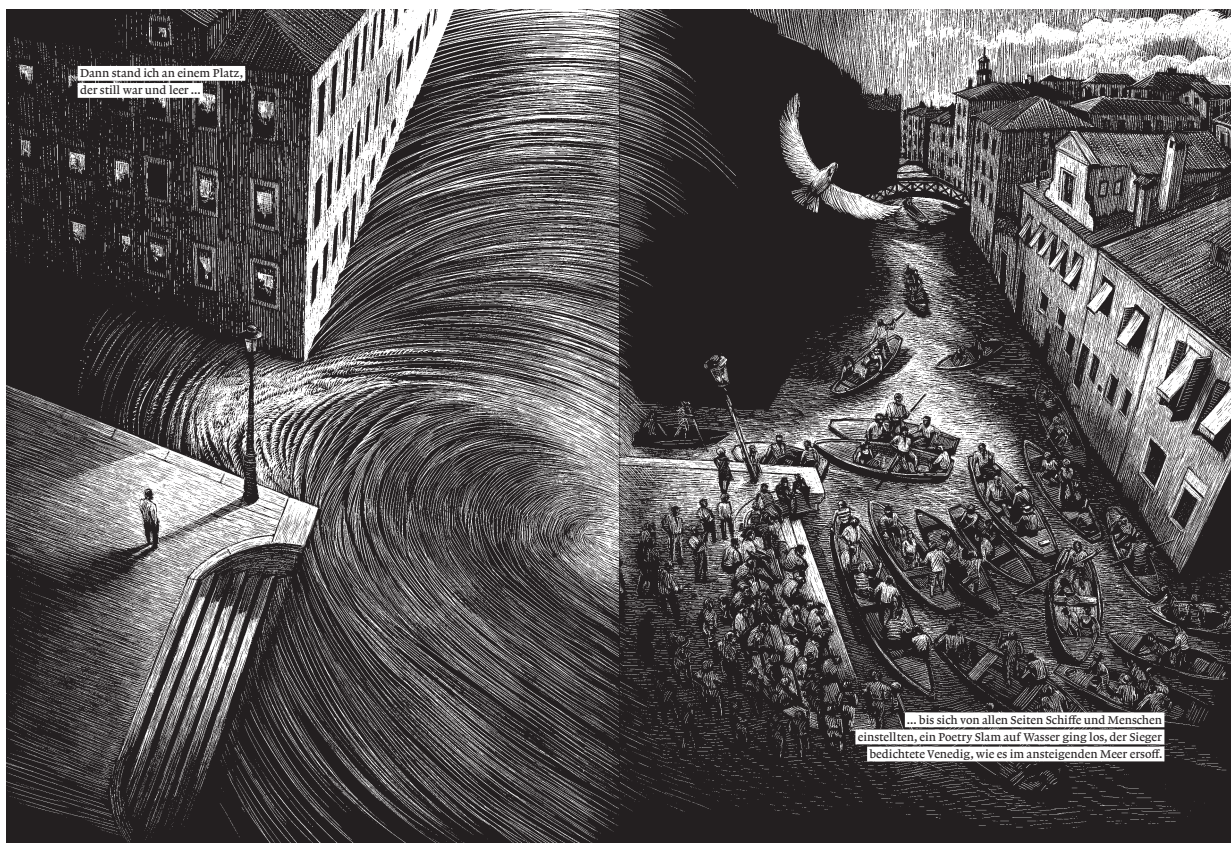
das »erhell« sie nicht ... Und somit hat die Kunstdeutung ihren Auftritt: Die Skulptur sei eine Anspielung auf den Wiederaufbau von Kassel nach 1945. Der Künstler selbst stellte eine Verbindung zur Herkules-Statue auf der Wilhelmshöhe her. Der antike Held habe die Spitzhacke geworfen.

So weit, so gut: Wenn ich eine Irritation mit Kunstanspruch (also ein Kunstobjekt jenseits Schmuckfunktion, Herrscherlob oder Auftragsauftrag) betrachte und dann die übliche Sinnstiftung z.B. durch die Bildlegende nutze, dann ergibt sich zwischen Objekt und Text eine Zweiheit von Uneindeutigkeit und Erklärung, wobei das Objekt nicht nur ästhetisch-argumentativ ein Primat beansprucht, sondern auch für die Rezeption in der Regel zeitlich prioritär ist – zuerst sehe ich das Bild, dann lese ich das kleine weiße Schild, das vielleicht eine Verständnishilfe anbietet³.

Wenn – umgekehrt – Illustration eine Textspur als Auslöser hat, was oft ihrer Aufgabe entspricht, dann sieht das Publikum – beim Umblättern – wohl meist zuerst die Illustration, setzt sie aber von Anfang an mit dem Text in Beziehung. Diese Zweiheit ist ein verbindliches Setting und für die überwiegende Menge der Illustrationen auch ein Abbild des Prozesses. »Bebildern« als Ausdruck benennt das zeitliche Primat des Textes, gilt aber insbesondere im Kontext freier Kunst als abwertend, jedenfalls als Beschreibung einer Handlung, die kaum der Originalität verpflichtet ist.

LESBARKEIT UND MEDIALITÄT. Es gilt als anerkannt zu sagen, dass man Bilder liest. Der Aspekt der Linearität, der sich mit »Lesen« verbindet, ist bei Illustrationen zum einen stärker: Wir schauen weniger eine Einzelillustration an, wir lesen sie meist in einem Medium, das die Abfolge festlegt⁴. Zum anderen kann sich in dieser Sequenz ein Bildsignal, ein Leitmotiv etablieren, das eine sinnstiftende Lesart auslöst. Damit bin ich wieder bei einem Aspekt kommunikativer Fixpunkte.

Wenn in einer Galerie drei monochrome Rechtecke als Ensemble präsentiert werden, zB. ein rotes, ein gelbes und ein blaues, dann kann ich die Anordnung als Ausdruck des Künstlers wahr-



nehmen ... und mir allenfalls meinen Reim darauf machen. Wenn ich hingegen drei Motive sehe »Mann kommt mit Leiter«, »Mann sitzt unter dem Baum Apfel essend« und »Mann steigt auf Apfelbaum«, dann wird meine Lesegewohnheit irritiert, dann gruppiere ich gedanklich die drei Motive um. Wie müsste die Konfiguration sein, damit ich das nicht tue? Wenn etwa das mittlere Panel viel größer wäre, würde ich die drei Bilder nicht mehr zwingend als Abfolge lesen, sondern als Cluster.

Weil die Illustration auch den Referenzrahmen des Mediums hat, kann ein wilder Malgestus rasch zu dominant oder format-sprengend wirken. Ebenso ist es eine aufschlussreiche Frage, wie frei der Pinselstrich sein darf, dass eine Abbildung etwa als Sachillustration durchgeht. Während digital kolorierte Infografiken durchaus mit großen, monochromen Flächen operieren, wirkt eine gestisch gemalte Fläche rasch roh ... oder erst unter Beizug anderer Bildelemente informativ verlässlich.

Die bestehende Narration oder die avisierte Gesamtkomposition sind übrigens so mächtige Aspekte der Illustration, dass Künstler wie Maurice Sendak oder Tomi Ungerer Malstil und Technik je nach Verwendungsrahmen immer wieder variierten. Ob sie dies als Arbeit an der kommunikativen Absicht erlebten, sei dahingestellt. Dass das Format des transportierenden Mediums die Gestaltung mitprägt, gehört nun mal dazu.

DER UNTERSCHIED TUT GUT. Warum überhaupt arbeite ich mich ab an dieser Differenz? Die Irritationen und Provokationen der freien Kunst interessieren mich sehr (und die eines guten Cartoons auch). Wenn ich nicht völlig ratlos vor einem Objekt oder einem Bild stehe, dann mag ich den Anstoß, Dinge neu zu sehen. Diese Wirkung kann auch Illustration erzielen. Ich genieße eine innovative Illustration, deren Sinn sich mir nicht gleich erschließt. Ich freue mich aber noch mehr an ihrer Mehrdeutigkeit, wenn etwa die Sequenz nach und nach Zugänge aufblitzen lässt. Aber Basis des Lesens von Illustration ist und bleibt ihre narrative oder

kommunikative Absicht. Das System Illustration verlangt allein schon als Abfolge ein Mindestmaß an Handwerklichkeit (stilistisch-technisch und regiemäßig), das die Lektüre, das Dranbleiben gewährleistet. Während das System Kunst nur mit einer Priesterkaste von Vermittlern funktioniert, ist ein illustriertes Buch mit seiner Möglichkeit zur doppelten Lektüre diskursiv. Oder allgemeiner gesagt: Illustration ist kommunikativer.

Anmerkungen

- 1 Der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich spricht in seiner Poetikvorlesung von der »semantischen Gemeinschaft« zwischen Kunstschaffenden und Interpreten. – Wolfgang Ullrich: Des Geistes Gegenwart. Eine Wissenschaftspoetik, Berlin: Wagenbach 2014 (WAT 729), S. 31.
- 2 Die Spitzhacke steht kühn, mit der Spitze knapp im Ufergrün der Fulda steckend, seit der documenta 1982 in der Öffentlichkeit. Gemessen an andern Skulpturen der »Weltausstellung der Kunst« ist die realitätsnahe Form »lesbar«. Aber auch unabhängig von jeder Bedeutungszuschreibung hat die Spannung zwischen Monumentalität und scheinbar labiler Präsentation ihren Reiz, eine ästhetische Wirkung.
- 3 Längst gibt es die Praxis, den Werktitel abstrakt zu formulieren, um just keine Lesehilfe anzubieten, oder einfach mit Nummern, die sich demonstrativ der Interpretation verweigern.
- 4 Die Kunstgeschichte kennt diese Lesart auch, etwa bei Tafelbildern, die gezielt als Pendants für einen Raum gemalt wurden, bei thematischen Bildergruppen (z.B. Jahreszeiten) sowie in Bildprogrammen (z.B. Totentanz, Kreuzweg) oder Altarbildern. Nicht das Medium Buch sondern die Architektur stützt dann die »Abfolge« oder Leserichtung. – Doch erst, wenn eine Mappe oder Serie mehrere Bilder enthält, die eine Narration formen (z.B. von William Hogarth oder Käthe Kollwitz) greifen Kunsthistoriker den Begriff der »Illustration« auf.

Hans TEN DOORNKAAT, Weinfeldten, leitet zusammen mit Eva Roth das Atlantis-Bilderbuchprogramm (im Orell Füssli Verlag), ist Publizist (u. a. für die NZZ am Sonntag), Dozent für Illustrationsgeschichte an der Hochschule Luzern, Abt. Design&Kunst, und neuerdings wieder Kurator.



Und ein riesengroßer digitaler Dandolo blickte mich an.