Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 43 (2000)

Heft: 1

Artikel: Reflektionen über Buchillustration und Kunst

Autor: Hoffman, Felix

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-388679

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FELIX HOFFMANN

REFLEKTIONEN ÜBER BUCHILLUSTRATION UND KUNST

Der Buchkünstler Felix Hoffmann war auch ein Meister der Reflektion, wie man spätestens seit der postumen Publikation seiner «Tagebuchblätter» (1981) weiß. In seinem Nachlaß finden sich zwei kurze Essays, die näheren Aufschluß über sein Denken vermitteln, weshalb sie an dieser Stelle erneut und unverändert abgedruckt werden. «Einiges über das Illustrieren» wurde im Juni 1975 im «Aargauer Tagblatt» veröffentlicht, «Links und rechts im Bild» erstmals in «Illustration 63», Heft 2/1969, Edition Curt Visel, Memmingen (sowie in der Dänischen Kunstzeitschrift, 1969). *Die Redaktion*

Einiges über das Illustrieren

Gewiß, man kann in einem Buch auch einfach gute Grafik machen, sich als eigenständiger Künstler fragen, warum man sich überhaupt auf den Text beziehen und das schon einmal Gesagte noch einmal sagen soll. Überspitzt hat das ein deutscher Kritiker so formuliert, daß ein guter Illustrator Analphabet sein sollte, um eine wirklich künstlerische Leistung zu vollbringen, das erst gäbe die Möglichkeit, das illustrierte Buch zum Kunstwerk zu machen. Damit wären wir wieder beim «Buchschmuck» des Jugendstils angelangt, als «Kopfleisten» und «Schlußstücke» mit Wasserpflanzen- und Frauenhaarmotiven jeden Text begleiten konnten.

Ich sitze auf einem andern Ast. Ich meine, daß gute Grafik noch lange keine gute Illustration sei, was aber nicht bedeutet, daß eine schwache Zeichnung je eine gute Illustration sein könne. Die Bindung an die Bucharchitektur, an die Textkolumne und ihre Stellung zum unbedruckten Weiß, die Dichte und der Charakter der Schrifttype: das alles verpflichtet zu größter Disziplin und Anstrengung in der Formgebung.

Aber darüber hinaus sehe ich den Illustrator als Partner nach zwei Seiten: Als Partner des Autors und des Lesers. Je enger sich der Zeichner dem Textschreiber verbunden fühlt, umso mehr wird er zum Mittler und Ausdeuter, indem er die Eindringlichkeit des Wortes steigert und verdichtet. Es ist seine Sache, im Text Ungesagtes, oder was der Sprache nur unvollkommen gelingt, mit *seinen* Mitteln hinzuzufügen, bloß Angedeutetes aufzugreifen und weiterzuspinnen und als mehr oder weniger freie Paraphrase zu gestalten.

Man kann sich fragen, was zum Beispiel Thomas Mann oder Adalbert Stifter in ihren mit äußerster Akribie ausgeführten Texten dem Illustrator noch überlassen. Ich sehe es darin, dem in der Zeit forteilenden Wort als Kontrast das im Raum verharrende Bild zu gesellen und damit die über Seiten sich hinbreitende Schilderung zusammenzufassen und erst bildhaft werden zu lassen.

Die Illustration ist also für mich angesiedelt zwischen *Verdichtung* und *Paraphrase.*

In jedem Fall soll aber die Illustration eine Verallgemeinerung sein, ich meine, eine ganz spezielle Situation so auf das Wesentliche reduzieren, daß sie durch ihre Allgemeingültigkeit auch auf den Leser paßt und eine Brücke zu seinem eigenen Erleben und Erinnern schlägt.

Dazu gehört, daß der Zeichner sein eigenes Erleben und seine persönliche Phantasie einfließen lasse. Alle Phantasie ist Erinnerung. Die Mutter der Musen war Mnemosyne, die Erinnerung! Damit ist nicht nur der individuelle und bewußte Erinnerungsschatz gemeint, sondern auch das kollektiv Unbewußte, die Ablagerung der Eindrücke und Vorstellungen ganzer Geschlechterfolgen.

Es gehört übrigens zum Reizvollsten, denselben Text in von verschiedenen Illustratoren ausgestatteten Ausgaben vor sich zu haben, zu vergleichen und festzustellen, welche Situationen einer herausgreift, wie er die Akzente setzt, wie er irgendwie «Partei ergreift» (ähnlich der Filmkamera) und wie er auf den Tonfall des Textes eingeht. Es wir dabei klar, daß Illustration *Interpretation* ist, und daß nicht nur *eine* Interpretation möglich und allein richtig sein kann. Literatur, gesehen durch ein Temperament.

Ein Illustrator – auch wenn sich seine Bilder leicht hingeworfen und improvisiert geben – ist sich seiner kompositionellen Mittel so bewußt wie ein Wandmaler, wie sein Metier überhaupt große Ähnlichkeit hat mit dem des großen Bruders, der Wandflächen gestaltet. Er muß mit seinen figurativen Formen so bewußt umgehen, wie ein anderer mit abstrakten Maßen, Strukturen, Kontrasten und Richtungen.

Es ist ja bekannt, daß ein Bild vom menschlichen Auge nicht unmittelbar als Einheit aufgenommen, sondern unbewußt von links nach rechts abgelesen wird, wenigstens bei uns Europäern. Diese Tatsache hat für den Leser, dessen Auge hundertfach von links nach rechts über die Zeilen geglitten ist und nun auf ein Bild stößt, doppelte Gewichtigkeit. Er ist sich dessen zwar nicht ohne weiteres bewußt, aber er kann die Probe darauf machen und den Wechsel in Aussage und Ausdruck feststellen, wenn er das Buch vor den Spiegel hält. Außerdem kennt er ja das Phänomen der Verfremdung, wenn ein Dia – vor allem von einem Kunstwerk – seitenverkehrt projiziert worden ist. Durch diese zeitlich gestaffelte Aufnahme der Eindrücke durch unsere Augen hat jeder Ort der Bildebene seinen Stellenwert, und zwar in rein formaler wie auch in emotionaler Hinsicht. Wenn ich von einer steigenden und einer fallenden Diagonale spreche, ist niemand im Zweifel, welche gemeint sei.

Für den Künstler, der Originalgrafik macht, das heißt seine Druckplatten selber schneidet, sticht oder ätzt, und daher spiegelverkehrt arbeiten muß, sind diese Änderungen besonders wichtig. Es ist übrigens interessant, festzustellen, welche Künstler dieser Umkehrungs-Erscheinung Wichtigkeit beimessen: Dürer hat seine Entwürfe zu Holzschnitten und Stichen sorgfältig gewendet, ebenso Goya zu seinen Radierungen, während Rembrandt und Munch die Umkehrung bedenkenlos in Kauf genommen haben.

Natürlich fange ich als Zeichner meine Illustrationsarbeit nicht mit solchen Überlegungen an, sondern skizziere spontan die sich mir aufdrängenden Bilder, die «fruchtbaren Stellen». Aus der überlangen Reihe dieser Blätter, aufgestellt auf Leisten an der Atelierwand, scheide ich aus, was irgendwie fremd ist, was umgekehrt zu gleichartig ist, so daß sich eine geschlossene und spannungsreiche Folge ergibt. Auf diesen Blättern arbeite ich weiter, bis oft nur noch für mich deutbare Strichbündel sichtbar sind.

Der erste Einfall ist Voraussetzung und zugleich Geschenk! Das Durchführen aber ist harte Arbeit: Das Ungefähre in eine feste und endgültige Form zu bringen. Dazu gehört, ganz einfach gesagt, *Handwerk*. Darunter verstehe ich nicht nur das Manuelle, sondern alles, was lehr- und lernbar ist. Das ist geduldige, angespannte Arbeit. Und das Schwierigste dabei: Die Frische der ersten Vision durchzuretten. *Anfangen ist ja so schön!* Aber das Abschließen und Fertigmachen ist meist bitter. Der Verleger drängt, oder man sagt sich selber: Es ist nicht, wie du dirs erträumt hast, aber besser machen kannst du es im Augenblick nicht; jede abgeschlossene Arbeit ist eine Station auf dem Weg, aber das nächste Mal...

Und so fängt man eben doch immer wieder an, immer mit derselben Hingabe, sonst hätte es ja keinen Sinn. Vieles entsteht spontan, ohne Absicht oder doch Sicherheit auf Publikation, vieles aber sind Verlegeraufträge, die ich aber nur annehme, wenn ich eine Beziehung zum Manuskript bekomme. Packt es mich aber, so stellt

Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Wenn ihr nicht das Fleisch des Sohnes des Menschen eßt und sein Blut trinkt, habt ihr kein Leben in euch. Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, hat ewiges Leben, und ich werde ihn auferwecken am jüngsten Tage. Denn mein Fleisch ist wahre Speise und mein Blut ist wahrer Trank.

JOHANNES 6,53–55

Passion. Bilder von Felix Hoffmann. 26 reproduzierte Radierungen. Gestaltung von Max Caflisch. Theologischer Verlag, Zürich 1977.

sich eine eigenartige Wechselwirkung ein: Einerseits schiebt sich die eigene Vorstellungswelt in die Fabel ein: Das ist doch genau so wie damals! – Andrerseits ist man erfüllt von dem Gelesenen, daß manches Alltägliche und bisher nicht Beachtete Bedeutung bekommt, und einem die Illustrationen «begegnen». Die Flut der visuellen Eindrücke passiert einen Filter, in dem hängen bleibt, was Bezug hat zu den beim Lesen aufgestiegenen Bildern: Ein junger Mann wird zum David; der gute Onkel Theodor (hundertmal gesehen und kaum beachtet!) zum König Saul; der Hund des Nachbarn zum Wolf, und der Regierungsrat zum falschen Großvesier.

Ein Illustrator gleicht dem antiken Riesen Antäus, der, im Kampfe mit Herakles zu Boden geworfen, immer wieder frisch gestärkt sich erhob, war doch Gäa, die Erde, seine Mutter und versah ihn mit neuer Kraft. Erst als Herakles ihn hochhielt und den Kontakt mit der mütterlichen Erde unterbrach, war er verloren. Ein Illustrator läuft leer, wenn er den Kontakt mit der Erde, der Natur verliert, ich meine, wenn er nicht unausgesetzt seinen Vorstellungsschatz durch Naturstudien erneuert.

Der deutsche Schauspieler Fritz Kortner schreibt in seinen Memoiren, daß ein Schauspieler aus Passion keinen Moment aufhöre, Schauspieler zu sein, nicht etwa in dem Sinne, daß er sich und andern ständig etwas vorspiele, sondern, daß er das ihn umgebende und umflutende Leben als mögliche Szene sieht, daß er alles, was sich ihm als Lebensäußerung bietet (auf der Straße, im Café, auf dem Bahnhof) auf seine Darstellbarkeit und seine Allgemeingültigkeit hin sieht, prüft und sich merkt.

Das gilt auch für den Zeichner, der sich bewußt Gruppen und Gebärden, Bewegungen und Situationen einprägt. Skizzieren ist natürlich besser. Ich bin zwar kein manischer Zeichner, wie Menzel es war, und kann mich auch nicht rühmen wie Chodowiezky, «allerliebste Szenen durch das Schlüsselloch gezeichnet zu haben»,

aber meine Skizzenbücher, die einen Schrank füllen, sind doch voller möglicher Illustrationen, sie sind mein erweitertes Gedächtnis, mein «Betriebskapital»; es ist schon so, wie Dürer gesagt hat vom Maler: «... denn er geußt aus, was er lange Zeit von außen in sich eingesammelt hat.»

Zu Anfang erwähnte ich eine Partnerschaft, die der Illustrator nach zwei Seiten eingeht: Die zum Autor und die zum Leser. Der Autor ist ihm bekannt, den Leser muß er vermuten, oder aber sich vorstellen. Für mich als Zeichner gilt, was Georg Christoph Lichtenberg für den Schriftsteller als Aphorismus formuliert hat: «Es ist fast nicht möglich, etwas Gutes zu schreiben, ohne daß man jemanden dabei oder eine gewisse Auswahl von Menschen denkt, die man anredet.»

Ich jedenfalls stelle mir einen Partner vor, den ich anrede, oder «anzeichne». Nicht in dem Sinne, daß ich mich seinem vermutlichen Geschmack anzupassen suche, einen potentiellen Käufer anpeile, etwa nach dem perfiden «Wes Brot ich eß, des Lied ich sing». Sondern einfach so, daß ich als Sender nicht ins Blaue hinaussende, sondern mir den Empfänger vorzustellen suche, der mich empfangen könnte.

Wenn ich für bibliophile Sammler arbeite (sie bilden eine große Gemeinde über alle Sprachgrenzen hinweg), dann kann ich bestimmte Ansprüche an ihre Kennerschaft stellen, kann meiner persönlichen Handschrift freien Lauf lassen, weiß auch, daß Anspielungen oder Auslassungen verstanden werden. Rede ich aber Kinder an, dann weiß ich, daß ich mich in erster Linie genau an den Text halten muß. Kinder sind Pedanten, weil sie gutgläubig den Text als bare Münze nehmen und nicht dulden, daß der Wert dieser Münze durch die Illustration in Frage gestellt wird.

Ich bemühe mich auch, die Bilder gegenständlich klar und leicht lesbar zu machen, und verzichte bewußt auf ein Zurschaustellen von Originalität. Kurz gesagt: Ich versuche so zu zeichnen, wie man einem Kinde erzählt. Man kann sich dazu zum Kind auf den Teppich legen, das heißt sich zu ihm hinablassen. Man kann es aber auch auf das Knie oder auf den Schoß nehmen, es also auf seine Ebene heraufnehmen. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß Kinder lieber auf den Schoß kommen. Und so lasse ich mich in meinen Zeichnungen nie auf den Teppich hinunter, versuche nicht, gewaltsam kindlich zu sein.

Meine ersten Bilderbücher entstanden damals (das erste 1945) für den Hausgebrauch, es waren Schildereien eines praktizierenden Vaters. Das Eigenartige und auch für mich Überraschende war, daß diese Bücher, die mit so viel Anspielungen und mit so viel Bezug auf ein bestimmtes Kind entstanden waren, die Kinder der halben Welt ansprechen und von ihnen verstanden werden.

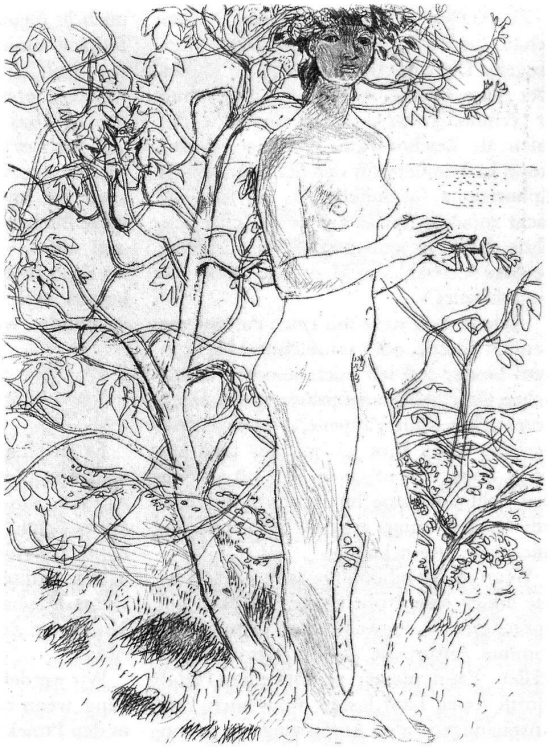
Links und rechts im Bilde

Es ist eine bekannte Tatsache, daß wir unsere optischen Eindrücke nicht so registrieren, wie ein Photoapparat, oder wie sie tatsächlich auf der Netzhaut eintreffen, nämlich als ein Totales. Wir lesen die Bilder in unbewußter Schnelligkeit von links nach rechts. Das hat seine Konsequenzen für den Maler, den Zeichner: Das Bild als zeitliche Abfolge.

Wir werden aufmerksam auf diesen Vorgang, wenn zum Beispiel ein Dia verkehrt in den Projektor gerät. Ist es die Reproduktion eines uns wohlbekannten Kunstwerks, so ist es nicht nur verfremdet durch die Vertauschung der Seiten, auf einmal stimmen die Akzente nicht mehr, die Bildgewichte sind aus der Ordnung, das Bild aus dem Gleichgewicht. Handelt es sich um eine Landschaftsaufnahme von einer Reise, so

---

Nachfolgende Doppelseite aus: Lucius Apuleius, Amor und Psyche. Ein Märchen aus der Antike. 25 Originalradierungen. Zwölfter Druck der Ascona Presse, Roland Meuter, Ascona 1999.



Es waren einmal in einer Stadt ein König und eine Königin, die hatten drei Töchter von ungewöhnlicher Anmut. Zum Lob der beiden älteren durfte man die rechten Worte zwar noch zu finden hoffen; die Schönheit der jüngsten aber war so groß, daß die menschliche Sprache nicht ausreichte, sie angemessen zu würdigen. Ihr Anblick versetzte die Einwohner und all die Fremden, die durch die Berichte von ihrer Einzigartigkeit hergelockt wurden, in einen wahren Rausch; sie gerieten vor Bewunderung so außer sich, daß sie das junge Menschenkind geradezu wie die Göttin Venus selbst verehrten. Hierdurch verbreitete sich das Gerücht, die von der blauen Meerestiefe geborene und vom Schaum der Wogen großgezogene Göttin geruhe zur Zeit unter dem Volk zu weilen; ja, in einem neuen Schöpfungsakt habe diesmal nicht das Meer, sondern die Erde eine zweite jugendliche Venus hervorgebracht. Diese Kunde dringt rasch über die benachbarten Orte hinaus auf die vorgelagerten Inseln und bis in die fernsten Provinzen. Täglich strömen Menschen herbei, um die Vielgerühmte zu sehen. Niemand begibt sich mehr nach Paphos, niemand nach Knidos oder Kythera zur Verehrung der Göttin. Ihre Tempelfeste bleiben unbeachtet, ihre Heiligtümer sind verödet, die frommen Bräuche vernachlässigt; die ihr geweihten Bildsäulen stehen unbekränzt und die Altäre mit kalter Asche bedeckt. Nur jenes Mädchen noch wird angebetet, in ihrer Gestalt die erhabene Göttin verehrt. Tritt die Jungfrau morgens aus dem Hause, sucht man durch ein ihr dargebrachtes Opfer göttliche Gunst zu gewinnen, und wenn sie

wird der Photograph mit einigem Erstaunen bemerken, daß die Baumgruppe, die er am linken Bildrand als vorbereitenden Ausgangspunkt für den Blick in die weite, flache Landschaft ins Bild genommen hat, auf einmal Hauptmotiv ist, und der Blick nun von der weiten Landschaft her auf die Baumgruppe zukommt. Mit der Bildseite wird auch die Rolle getauscht.

Es ist klar, daß dieses gestaffelte Aufnehmen von links nach rechts mit unserer rechtsläufigen Schrift zusammenhängt. Man kann sich fragen, ob die Schrift unser Sehen beeinflußt hat, oder ob sie aus einer ursprünglichen inneren Rechtläufigkeit heraus selber so geworden ist. Schrift- und Bildablauf bei den Ostasiaten sind linksläufig. Die Japaner und Chinesen sind aber eben am Umstellen auf unsere Rechtsläufigkeit. Ist das eine bloß praktische Anpassung an die Weltwirtschaft, oder äußert sich darin ein grundsätzlicher Wechsel der psychischen Haltung? Wenn wir die linke Seite als Herz- und Gefühlsseite nehmen, als die Seite des Innern, Verborgenen, Passiven, bedeutet die Bewegung daraufhin ein Insichgehen, ein kontemplatives Versenken, während der Zug nach rechts, zur Tathand, in die Außenwelt führt, die Weite, die Aktion und das Wollen. In diesem Sinne glaube ich den Richtungswechsel der ostasiatischen Schrift als Ausdruck eines grundsätzlichen Wechsels des Bewußtseins deuten zu können. Und unsere eigene Schrift ist doch wohl ein Bild unserer westlichen Mentalität der Expansion, der Richtung auf das Sichtbare und den Besitz. Die senkrechte Anordnung der altägyptischen Schriftzeichen strahlt eine hieratische Statik aus.

Mancher junge Künstler, der einen Holzstock oder eine Radierplatte andruckt und nun das Spiegelbild vor sich hat, nachdem er vielleicht tagelang, über die Platte gebeugt, im Gegensinne gearbeitet hat, wird schockartig mit dieser Umwertung der Bildelemente durch die Umkehrung konfrontiert. Er wird sich damit auseinandersetzen, die Wirkung studieren und sich zunutze machen. Bei Kandinsky («Punkt und Linie zur Fläche») kann er sich über das verschiedene Gewicht der Teile einer Bildfläche Bescheid holen und über die gegensätzliche Spannung, welche die beiden (geometrisch gleichwertigen) Diagonalen darstellen. Das beruht ja alles auf der Tatsache des zeitlichen Sehens, des Bildablesens.

Es ist interessant, einmal nachzusehen, ob die alten Meister die Umkehrung bei der Druckgraphik in Kauf genommen, oder, um sie zu vermeiden, mit einer Gegenpause gearbeitet haben. Von Dürer sind die Vorarbeiten zum Kupferstich «Ritter, Tod und Teufel» erhalten. Den endgültigen Entwurf hat er sorgfältig auf die Rückseite des Blattes durchgezeichnet und nach dieser spiegelbildlichen Pause gestochen. Offenbar legte er Wert darauf, den Ritter nach links reiten zu lassen. Es handelt sich ja um einen inneren Vorgang, um eine Reise zu sich selber, nicht um einen abenteurlichen Ausritt. Und das wäre es im Gegensinne gewesen. Seine «Melancholie» kann man sich nach rechts gerichtet gar nicht vorstellen, die ziellose Resignation wäre nicht mehr spürbar. Ich behaupte nicht, daß Dürer diese Überlegungen angestellt habe, als Meister hat er einfach das Richtige getroffen.

Was von Rembrandt an Zeichnungen zu Radierungen erhalten ist, läßt vermuten, daß er die Umkehrung in Kauf nahm («Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft», 1653; «Der Zeichner und das Modell» u.a.). Seine Landschaftsradierungen sind direkt vor der Natur radiert, zeigen also, auch wenn es sich um Ansichten von Amsterdam handelt, das Spiegelbild. Auch die Reproduktionen nach eigenen Gemälden geben den Gegensinn wieder.

Goya hat sorgfältig Pausen im Gegensinne gemacht.

Munch in seiner explosiven Arbeitswut hat auf die Umkehrung nie geachtet. Er hatte offenbar die Gemälde vor sich, wenn

Nebenstehend: Jakob mit dem Engel. Radierung und Aquatinta. Einzelblatt. 1967.

Gen. d'art Jakob Felix Hollmann

er die graphische Fassung davon auf die Platte brachte. Da seine Bilder weniger Peinture sind, als vielmehr bildliche Formulierungen von Seelenzuständen, ist es sehr aufschlußreich, den Stellenwert der Bildseiten in diesen spiegelbildlichen Fassungen zu vergleichen. Als einziges Beispiel die «Mädchen auf der Brücke». Im Bilde starren sie nach links in das riesige Dunkel des Wassers hinunter. Die finstere Masse des kugeligen Baumes mit seiner Spiegelung wirkt in diesem Gefälle von links nach rechts erdrückend auf die Mädchengruppe im gewichtigsten Viertel der Bildfläche unten rechts. Der Eindruck ist der von Beklommenheit und vergeblichem Fragen. Der Holzschnitt tauscht die Seiten, und die Mädchen schauen nun einfach ins Wasser. Den Verlust an Stellenwert der Bildelemente macht Munch wett durch rein graphische Mittel, besonders die «bestürzende» senkrechte Struktur des Himmels.

Goya hat für seine Radierungen nach seinen Rötel- und Kreidezeichnungen sorgfältige Gegenpausen gemacht. Bei seinem Gemälde «Die Erschießung der Aufständischen» wirkt die Situation deshalb so ausweglos, weil die Gewehre des Pelotons dem natürlichen Gefälle links-rechts entgegenstehen und jede (erwartete) Bewegung nach rechts, in das Freie, aufspießen. Dazu kommt, daß der Betrachter sich überhaupt und unwillkürlich mit den Figuren auf der linken Bildseite identifiziert und von ihnen aus das Bild erlebt; er fühlt sich in diesem Falle selber an die Wand gestellt. In der Umkehrung geht der Blick viel mehr von den Schützen aus, ihre Bewegung wirkt zwar rasanter, das Mit-Leiden mit den Exekutierten und ihrer Hoffnungslosigkeit ist aber nicht mehr so unmittelbar und zwingend. Durch die Stellung der Figuren im Bildraum wird der Betrachter zu einer Parteinahme gezwungen. Das entspricht der «Parteinahme der Kamera» beim Film.

Mögen diese Überlegungen für die Bildkomposition wichtig sein, für die Illustration sind sie von ausschlaggebender Bedeutung. Die Illustration wird ja vom Leser erblickt mitten in der tausendfach wiederholten Bewegung der Augen über die Zeilen hin von links nach rechts, und alles, was über das gestaffelte Ablesen der Bilder gesagt wurde, wird hier doppelt wichtig. Ein sensibler Zeichner wird die Komposition intuitiv in diesen Ablauf einbauen, ein bewußtes Überprüfen nach diesen Gesichtspunkten wird ihn aber bei Unsicherheit und Zweifel die bessere, eindrücklichere Lösung finden lassen.

Zwei einfache Beispiele mögen für viele stehen, ein äußerer Vorgang und ein innerer:

Ein Reiterzug nach rechts in frischer, morgendlicher Bewegung in die Weite, der Leser reitet mit. Im Gegensinne kommt er ihm entgegen, er reitet heim oder ist geschlagen. Jede Bewegung nach rechts wirkt heftiger, reißt mit; die Umkehrung wird als Gegenaktion empfunden.

Oder das innere Geschehen: Es gehört zur Ikonographie der Verkündigung an Maria, daß der Engel von links kommt. Er kommt aus der verborgenen Welt Gottes, aus der tiefsten Innerlichkeit heraus in die sichtbare und dingliche Welt der Maria. (Die berühmteste Ausnahme ist die Verkündigung im Isenheimer Altar. Das Kommen von rechts in diesem rechtsseitigen Flügelbild ist hier durch die Gesamtkonzeption des Altarwerkes bedingt.)

Die Kompositionselemente, figurative oder abstrakte, haben also durch ihre Position links oder rechts im Bilde ihren besonderen Stellenwert, ihre Blockierung oder Bewegungsmöglichkeit. Diese Bewegung ihrerseits hat wieder ihre Bedeutung nach der Symbolik der Richtungen, je nachdem sie dem Links-rechts-Gefälle folgt oder zuwiderläuft.

Dazu kommt, daß Illustrationen Glieder einer Kette sind, die sich ihrerseits von links nach rechts aufreihen und jedes Rechts-Links als ein Zurück empfunden wird, und, weil dies gegen das Gefälle geht, besonders stark empfunden wird.