BAND 7

LITERATUR - WISSEN - POETIK

DIE GESCHICHTE(N) GEFALTETER BÜCHER

Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas
in Literatur und bildender Kunst

Herausgegeben von Christoph Benjamin Schulz

OLMS

Christoph Benjamin Schulz (Hg.)
Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

Literatur – Wissen – Poetik

Herausgegeben von
Monika Schmitz-Emans

Band 7

Christoph Benjamin Schulz (Hg.)
Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2019

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher
Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas
in Literatur und bildender Kunst

Herausgegeben von
Christoph Benjamin Schulz

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2019

Umschlagmotiv:
Květa Pacovská, *Couleurs du jours* (2010), © Éditions des Grandes Personnes

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

∞ ISO 9706

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2019
www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Herstellung: Hubert & Co., 37079 Göttingen

ISBN 978-3-487-15751-1

ISSN 2191-6993

Inhalt

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

11

Leporellos in der okzidentalen Buchgeschichte: 16 / Das Leporello als Panorama: 26 / Das Leporello als Chronologie: 31 / Darstellungen von Umzügen und Prozessionen: 35 / Das Leporello als Bildergalerie: 41 / Militaria und Antikriegs-Leporellos: 44 / Das Leporello als Kinderbuch: 46 / Leporellos als buchkünstlerische Projekte im 19. Jahrhundert: 53 / Das Leporello als Künstlerbuch im 20. Jahrhundert: 57 / Leporellos zeitgenössischer Illustratoren: 65 / Das Leporello als literarisches Dispositiv: 67 / Spezifika des Leporellos als Buchform – ein Resümee: 72 / Abbildungen: 75

SEBASTIAN SCHMIDELER

Die Leporellos im Werk des Münchner Bilderbuchkünstlers
Lothar Meggendorfer

129

Die Leporellos im Werk von Lothar Meggendorfer: 132 / Zum Herstellungsprozess und zur gestalterischen Ästhetik der Leporellos: 134 / Zur Funktionalität: Belehrung und Unterhaltung in Bild und Text – Das Leporello als Sonderform des Anschauungsbilderbuchs: 140 / Faltechniken und Rezeptionsweisen: 150 / Anhang: Die Leporellos von Lothar Meggendorfer: 155 / Abbildungen: 157

ULRICH ERNST

Dynamistische Typographie –
orphistische Malerei – bruitistische Musik.
Blaise Cendrars' und Sonia Delaunays avantgardistisches
,Livre simultané' *La Prose du Transsibérien*

163

Das Künstlerbuch als transepocholes Phänomen – Die *Transsibirische Eisenbahn* als Simultanbuch: 163 / Avantgardistische Produktionsästhetik: 167 / Visuelle Textualität: 171 / Numerologische Bauform des Langgedichts und architektonisches Vorbild des Eiffelturms: 173 / Orphistische Ikonizität: Abstraktion und entfesselte Chromatik: 178 / Geräuschmusik und Bruitismus: 183 / Technologische Ästhetik: 187 / Das Simultanbuch inmitten der neuen Medien: 189 / Abbildungen: 198

Inhalt

SUSANNE GRAMATZKI

Poesie im Dialog: Paul Éluards Gedicht *Liberté* als Leporello 203

Das Gedicht *Liberté* von Paul Éluard: 204 / *Liberté* als Leporello von Fernand Léger: 208 / *Liberté* als Leporello von Anouck Boisrobert und Louis Rigaud: 214 / Resümee: 218 / Anhang: Paul Éluard: *Liberté*: 219 / Abbildungen: 222

VIOLA HILDEBRAND-SCHAT

Konzeptionelle und funktionale Spielarten des Leporellos
im Kontext russischer Buchkunst 225

Das Leporello als kindgerechtes Spielbilderbuch: 226 / Das Leporello als künstlerisches Propagandainstrument: 229 / Alexandra Exters panoramatische Leporellos (1937–38): 231 / Aleksei Laptev: *Fünffjahresplan* (1930): 233 / Das Leporello als Visualisierungskonzept der Kunsttheorie von Mikhail Matjuschin: 235 / Das Leporello als Dokumentations- und Erzählform im Werk von Ilya Kabakov: 238 / Ilya Kabakovs Installation *Der kleinwüchsige Mensch* (1988): 243 / Das Leporello als umfassendes Visualisierungskonzept: 244 / Abbildungen: 246

ANNE MÆGLIN-DELCROIX

Trois points de vue d'artiste sur le leporello:
Peter Downsbrough – Bernard Villers – Hamish Fulton 253

Sur le leporello en général et les *Fireboox* de Peter Downsbrough en particulier: 254 / Sur les jeux avec les plis dans les leporellos de Bernard Villers: 258 / Sur trois leporellos de Hamish Fulton, avec un appendice sur Richard Long: 263 / Illustrations: 269

ANNE THURMANN-JAJES

Zwischen künstlerischer Dokumentation und konzeptueller
Durchdringung – Leporellos von Isidoro Valcárcel Medina und
Timm Ulrichs 275

Isidoro Valcárcel Medina: *Une Année à Madrid* (1973): 275 / Timm Ulrichs: *permutation* (1963/71): 281 / Kunst- und medientheoretische Aspekte: 284 / Aspekte der Konzeptkunst: 287 / Abbildungen: 289

STEPHEN BANN

Ian Hamilton Finlay's Folding Poems and Concertinas 293

Rhymes for Lemons, drawings by Margot Sandeman, writing by Gordon Huntly (1970): 294 / *FISHING NEWS NEWS*, drawings by Margot Sandeman, hand-printed at the Salamander Press (1970): 295 / *The Sea's Waves*, lettering drawn by Stuart Barrie (1973): 296 / *Textbooklet 1* (1975) & *Textbooklet 3* (1979): 297 / *The Last Norfolk Wherry*, with Michael Harvey (1974) & *A Placement*, photographs by Andrew Griffiths (1983): 298 / *URN (GARDEN POEM)* (1986): 299 / *Hommage à David*, with Ron Costley and Gary Hincks (1983) & *The Perfect Sentence ...*, with Kathleen Lindsley (1989): 300 / Illustrations: 302

THOMAS HVID KROMANN

Entfaltbare Flächen mit rätselhaften Zeichen.
Leporellos der dänischen Avantgarde seit den 1960er Jahren 309

Dänische Leporellos als Künstlerbücher: 310 / Die Avantgarde-Experimente der 1960er Jahre: Neue Sprachen, neue Welten: 313 / Poul Gernes: Das Leporello als unhandliche Buchskulptur: 315 / Stig Brøgger: Leporellos mit sich auflösenden Zeichen: 318 / Eric Mourier und Knud Holten: Das Leporello eines verschlüsselten Mythos: 321 / Fazit: 324 / Abbildungen: 326

KLAUS OTTMANN

Objects of Seduction: James Lee Byars's Scrolls and
Accordion-Folded Performative Paper Sculptures 331

The Format of the Scroll: 332 / Performative Paper Sculptures: 334 / The Accordion-Folded Format: 337 / Illustrations: 342

CAROL JANA RIBI

Warja Lavaters Folded Stories.
Werkgenese und Wirkungsästhetik 347

Lavaters erste Folded Story: *Rotkäppchen* (1964): 349 / Das Leporello als ‚Falt-Buch‘: 355 / Über die Effekte der Faltung: *Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch* (1960): 359 / Exkurs: Die Papierfalte: 364 / Über die Gesten des Öffnens, Werfens und Fallens: *Leporello* (1982): 366 / Die Schrift als *Spectacle – un pictoson mural* (1990): 369 / Anhang: Tête à Tête – Entretien avec Warja Lavater (1991): 373 / Abbildungen: 382

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Die Leporellos im Werk von Horst Janssen

387

Has und Swinegel (1968): 389 / *14 Biber* (1971): 392 / *Subversionen* (1972): 395 / *Missverständnisse* (1973): 399 / *Leporello: Die Geliebten des Don Juan* (2007): 403 / Bilanz: Janssens Leporello-Poetik: 405 / Anhang 1: Bildtitel aus dem Leporello *Missverständnisse*: 408 / Anhang 2: Bildtitel und die verwendeten Bilder in *Leporello: Die Geliebten des Don Juan*: 409 / Abbildungen: 412

KLAUS MEYER-MINNEMANN

Octavio Paz: *Blanco* – ein ‚poema en acordeón‘

415

Blanco als Langgedicht: 417 / *Blanco* in der lateinamerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts: 421 / *Blanco* als Leporello: 424 / Abbildungen: 432

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ

Gefaltete Texte und Leporellos in literarischer Avantgarde und experimenteller Poesie

437

Das Gedicht als Buch: 437 / Die Semantik des Faltens im italienischen Futurismus: 442 / Das Leporello in der experimentellen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts: 445 / Gefaltete Texte in der experimentellen Poesie der 1960er und 70er Jahre: 450 / Emmett Williams: *13 Variations* (1965): 454 / Hansjörg Mayer: *Alphabetenquadrate* (1966) & *Typoaktionen* (1967): 456 / Arrigo Lora-Totino: *movimento* (1967): 459 / Richard Kostelanetz: *Extrapolate* (1975) & *Modulations* (1975): 461 / William S. Burroughs: *The Dead Star* (1969): 462 / Knud Holten und Eric Mourier: *Fra et udbredt liv i mange farver: Myten om Fuglen F* (1970): 466 / Carla Vasio und Enzo Mari: *Romanzo Storico* (1974): 467 / Friederike Mayröcker: *Ich, der Rabe und der Mond* (1982): 472 / Fazit: 474 / Abbildungen: 476

KATARZYNA BAZARNIK

A Stroll through Polish Leporellos:

Some ‚Liberatic‘ and other Accordion-Folded Works

487

Radosław Nowakowski: *Sienkiewiczza Street in Kielce* (2003): 487 / Zenon Fajfers leporello poem *Balcony* (2015): 495 / Małgorzata Gurowska and Joanna Ruszczyk's: *Lokomotywa / IDEOLO* (2015) & *Książę w cukierni* by Marek Bieńczyk and Joanna Concejo (2013): 501 / Illustrations: 505

Inhalt

CHRISTIANE DAHMS

Leporellos als narrative und visuelle Inszenierungen literarischer
Texte: Baudelaire, Rilke, Stein, Hofmannsthal 511

Text-Bild-Kombinationen: Charles Baudelaire und Rainer Maria Rilke:
512 / Text-Text-Kombinationen: Gertrude Stein und Hugo von Hof-
mannsthal: 517 / Intramediale Konzepte: Kafka, Walser, Morgenstern,
Kirsch, Hölderlin und Stevenson: 521 / Zusammenfassung: 525

JEAN FREMON

Les livres-accordéon de l'artiste-poète Etel Adnan 529

Poésie et peinture: 529 / La découverte du leporello: 532 / Le leporello: la
langue, la calligraphie et la peinture: 534 / La présentation du leporello à la
Biennale d'Istanbul: 537 / Appendice: Etel Adnan: *The Unfolding of an
Artist's Book* (1998): 539 / Illustrations: 544

STEPHEN PERKINS

Accordions at the Border 549

Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya and Felicia Rice: *Codex
Espangliensis: From Columbus to the Border Control* (2014): 549 / José
Manuel Mateo and Javier Martínez Pedro: *Migrant* (2014): 558 / Eroyn
Franklin: *Detained* (2011): 559 / Illustrations: 562

MELANIE UNSELD

Applaus dirigieren...?

Oder: Der Versuch, Laëtitia Devernays Leporello als Partitur
zu lesen 565

Schrift|Bildlichkeit – Raumerfahrung – Prozessualität: 566 / Die Partitur als
Aufschreibesystem: 569 / Lektüre-Versuch: *Diapason – Applaus* (2010): 571 /
Abbildungen: 576

Autorinnen und Autoren der Beiträge 579

Danksagung 589

Abbildungsverzeichnis 591

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ

Mit der Form des Buches ist seit der Spätantike, seit der mit Seiten ausgestattete Kodex als gebundenes Buch die Buchrolle langsam abzulösen begann, eine spezifische Bewegung verbunden: Das Blättern. Die Eigenheiten dieser ‚neuen‘ Buchform wurden bereits in der Spätantike thematisiert. „Hier dies Paket, für dich in viele Blätter untergliedert, enthält gleich fünfzehn Bücher Nasos.“¹ – So heißt es in den *Epigrammen* des römischen Dichters Martial (40–103/04 n. Chr.). Er zeigt sich gerade von der räumlichen Verdichtung des Textes fasziniert, die der Kodex leistete und die vor allem die Struktur der Seiten mit sich brachte, sodass sogar umfangreiche Werke in einem einzigen Buch Platz fanden: „Die Ilias und der dem Reiche des Priamos verfeindete Odysseus verbergen einer wie der andere sich in diesem Pergament, das vielfach man gefaltet hat.“² Nun spielt das (Ent-) Falten bei der Lektüre eines Kodex zwar keine Rolle, doch bringt es diese Buchform mit sich, dass der auf die einzelnen Seiten verteilte, der in Seiten unterteilte Text geblättert werden muss: Bücher können und sollen nicht nur – sie müssen sogar geblättert werden, um gelesen werden zu können. Dabei arbeiten sich die Leser vor allem bei narrativen Texten idealerweise von oben nach unten durch das Buch, um der Handlung in ihrer Entwicklung folgen zu können: Wenn alle Seiten von rechts nach links umgeschichtet wurden, ist das Buch zu Ende. Und das gilt meist auch für die Geschichte – so in dem Buch eine Geschichte erzählt wird.

Mit der Buchrolle, dem Volumen, gab es bis ins Mittelalter hinein eine alternative, einige Jahrhunderte lang mit dem Kodex in gewisser Weise noch konkurrierende materielle Form, die ebenfalls als Buch verstanden wurde,

¹ Martial: *Epigramme*. Hg. von Walter Hofmann. Frankfurt a. M., Leipzig 1997. 14. Buch, § 192, S. 603.

² Ebd., § 184, S. 602. Und mit Blick auf eine Ausgabe der Schriften Titus Livius’ schreibt er: „Auf kleinen Pergamenten drängt sich der gewalt’ge Livius zusammen, den meine Bibliothek im Ganzen gar nicht fassen kann.“ Ebd., § 190, S. 603.

und mit der Notwendigkeit, diese zu entrollen, auch eine andere Geste der Aneignung. Von dem Papyrus und den daraus gefertigten Rotuli oder Volumen heißt es bei dem römischen Staatsmann, Gelehrten und Schriftsteller Cassiodor (485–580 n. Chr.):

Vordem waren die Aussprüche der Weisen und die Gedanken der Vorfahren nicht gesichert, denn auf welche Art hätte schnell aufgeschrieben werden können, was von der widerstrebenden Härte der Rinde kaum auszuführen war? Kein Wunder, wenn ein Geistesblitz unter schwerfälliger Verzögerung litt! Und ob der Worte Aufschub mußte manches Genie schal werden. [...] Es war, gebe ich zu, nicht passend, die gelehrten Reden ungehobelten Tafeln anzuvertrauen und in dürre Zweige einzukerben, was eleganter Witz zu finden vermochte. [...] Die Schönheit der Papyrusblätter wird vielfach einladend genannt [...]. Den Eloquenten erscheint es [...] wie ein Feld mit weißer Oberfläche, ist in Fülle immer hilfreich und wird, wodurch es handlich wird, in sich eingerollt zusammengebunden, bis man es in großen Flächen entrollt. Eine Zusammenfügung ohne Brüche, eine Einheit aus kleinen Teilen, das weiße Mark grünender Pflanzen, eine beschreibbare Oberfläche, die als Zierde das Schwarz aufnimmt [gemeint ist die Schrift], worauf, mit hervorstechenden Buchstaben gepflanzt, die so fruchtbare Wortsaat den Nachdenkenden höchst süßen Ertrag bringt, und das, so oft sie auf den Wunsch des Lesers trifft. [Der Papyrus] ist ein getreulich bewahrender Zeuge menschlicher Taten, Verkünder des Vergangenen, Feind des Vergessens.³

Oft wurde hier der Hinweis ‚explicit‘ im Sinne von ‚es ist ausgerollt‘ als Schlussformel verwendet.⁴ Während man den Inhalt einer ausgebreiteten Buchrolle in Gänze betrachten könnte, gehört es zu den Eigenarten des Kodex, stets nur einen Ausschnitt des enthaltenen Werks – nicht mehr als eine Doppelseite – ‚gleichzeitig‘ zu zeigen. Wer in einem Buch liest, muss die

³ Die Übersetzung ist zitiert nach Cassiodor: *Variae* (Buch XI, 38, 2–5), in: Ludwig Janus (Hg.): *Briefe des Ostgotenkönigs Theoderich der Große und seiner Nachfolger*. Aus den ‚*Variae*‘ des Cassiodor. Eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Peter Dinzelbacher. Heidelberg 2010, S. 86–88, hier S. 87f. Sie wurde an einer Stelle jedoch überarbeitet: Die Passage „Eine Zusammenfügung ohne Brüche, eine Einheit aus kleinen Teilen“ lautet in der Übersetzung Peter Dinzelbachers „Eine Verbindung ohne Spalten, ein kleinteiliges Ganzes“. In der lateinischen Vorlage heißt es hier „iunctura sine rimis, continuitas de minutis“. Auch die englische Übersetzung ist mit „Its joints are seamless, its parts united“ präziser, vgl.: Cassiodorus: *Selected Variae* (XI, 38, 2–6). Translated with Notes and Introduction by S. J. B. Barnish. Liverpool 1992, S. 159f.

⁴ Vgl. Norbert Wolf: *Buchmalerei verstehen*. Darmstadt 2014, S. 32; und Theodor Birth: *Die Buchrolle in der Kunst*. Leipzig 1907 (Nachdruck: Hildesheim, New York 1976), S. 270.

Lektüre des Textes zwischendurch unterbrechen und umblättern – um weiter lesen zu können.

Im Folgenden geht es um eine Buchform, die in gewisser Weise einen Hybrid zwischen dem Volumen und dem Kodex darstellt – und die mit der Möglichkeit entfaltet zu werden, eine weitere, eine dritte Möglichkeit der Aneignung bietet. Im gefalteten Zustand kann ein Leporello geblättert und sequenziell betrachtet werden, es kann aber auch punktuell aufgeklappt oder in Gänze entfaltet werden. Die Struktur der Faltungen legt es dabei nahe, von einer Untergliederung in Segmente zu sprechen – im Unterschied zu den Seiten als materiellen und strukturellen Einheiten des Buches. Auch wenn die Vermutung nahe liegen mag, es handele sich um eine Art Übergangsstadium von der einen Buchform zur anderen, lässt sich dies in einer historischen Perspektive nicht nachweisen. Dabei ist grundsätzlich zu konstatieren, dass der Komplexität und der Vielschichtigkeit des Faltens als einer Kulturtechnik oder als einer künstlerischen Praxis sowie ihren Semantisierungen gerade im Kontext der Buch- und Literaturgeschichte bisher vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde.⁵ Und so verwundert es

⁵ Zum Falten als einem (platz-) ökonomischen Verfahren, unter anderem im Bereich der angewandten Kunst, der Gestaltung und im Industriedesign vgl. Werner Blaser: *Klappstühle / Folding Chairs*. Basel 1982; Johannes Spalt: *Klapptische / Folding Tables*. Basel 1987; Per Møllerup: *Collapsibles. A Design Album of Space-Saving Objects*. London 2006; Jean-Charles Trebbi: *L'art du pli. Design et décoration*. Paris 2008; ders.: *Un nouvel art du pli*. Paris 2015. Zum Falten von Servietten (Serviettenbrechen) als Tischdekoration seit der Frühen Neuzeit, einer wichtigen Tradition des (meist figurativen) Faltens in okzidentalischen Kulturen: Lothar Kolmer: *Finger Fertig. Eine Kulturgeschichte der Serviette*. Münster 2008; Joan Sallas: *Gefaltete Schönheit. Die Kunst des Serviettenbrechens*. Freiburg im Breisgau, Wien 2010. Zum Motiv der Falte und Faltungen in der bildenden Kunst: Sylvia Martin (Hg.): *Der Große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst*. Freiburg im Breisgau 2008 (Ausstellungskatalog); Amely Deiss (Hg.): *Die Kunst der Faltung*. Heidelberg 2014 (Ausstellungskatalog); Paulo Pires do Vale u. a. (Hg.): *Pliure. Épilogue, La bibliothèque, l'univers: exposition*. Paris 2015 (Ausstellungskatalog); David Ganz, Marius Rimmele (Hg.): *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin 2016. Darüber hinaus ist die Falte, sind Faltungen auch Gegenstand kunsttheoretischer und philosophischer Reflexion gewesen, vgl. unter anderen: Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris 1988; Georges Didi-Huberman: *L'étoilement. Conversation avec Hantaï*. Paris 1988; ders.: *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris 2002; Peter Sloterdijk: *Die Kunst faltet sich ein*, in: *Lehrstunde der Nachtigall*. Katalog Künstlerhaus Stuttgart 1989, S. 2–14; Mieke Bal: *Auf die Haut / Unter der Haut. Barockes steigt an die Oberfläche*, in: Peter J. Burgard (Hg.): *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*. Wien, Köln, Weimar 2001, S. 17–54; Wolfram Pichler, Ralph Ubl: *Enden und Falten*, in: *Neue Rundschau*, 113. Jahrg. 4 (2003), S. 50–71; dies. (Hg.): *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Wien 2010; Michael Friedman, Wolfgang

auch nicht, dass über diese spezifische Form des gefalteten Buches in okzidentalen Kulturen bisher wenig mehr bekannt ist, als dass es sie gibt.⁶ Aus der jüngeren Kulturgeschichte ist sie vor allem als Postkartenbuch in Erinnerung geblieben, wie es bis in die 1950er Jahre verbreitet war. Die in der vorliegenden Publikation versammelten Aufsätze zeigen, dass das Potenzial dieser Form des gefalteten Buches weit über das Aneinanderreihen von Ansichten bekannter Städte, beliebter Ausflugsziele und Urlaubsorte hinausgeht – und dass sie in der okzidentalen Buchgeschichte eine viele Jahrhunderte zurückzuverfolgende Geschichte aufweist.

Die im Deutschen, aber beispielsweise auch im Spanischen und Polnischen, übliche Bezeichnung ‚Leporello‘ leitet sich von der gleichnamigen Figur in Mozarts Oper *Don Giovanni* her, deren Uraufführung am 19. Oktober 1787 am Nationaltheater in Prag stattfand. Als Don Giovannis Diener führt Leporello Buch über die amourösen Abenteuer seines Herrn und notiert die Namen seiner Errungenschaften als Liste in ein Buch – eine Art Buchführung der Leidenschaft. In der sogenannten *Register-Arie* des Librettos von Lorenzo da Ponte wendet er sich gleich im 1. Akt an die von Don Giovanni betrogene Donna Elvira:

Madamina, il catalogo è questo / Delle belle che amò il padron mio, / Un catalogo egli è che ho fatt’io, / Osservate, leggete con me. // In Italia seicento e quaranta, / In Lamagna duecento e trent’una, / Cento in Francia, in Turchia novant’una, / Ma in Ispagna son già mille e tre. // V’han fra queste contadine, / Cameriere e cittadine, / V’han contesse, baronesse, / Marchesane, principesse, / E v’han donne d’ogni grado, / D’ogni forma, d’ogni età. // Nella bionde egli ha l’usanza / Di lodar la gentilezza, / Nella bruna la constanza, / Nella bianca la dolcezza. // Vuol d’inverno la grassotta, / Vuol d’estate la magrotta;

Schäffner (Hg.): *On Folding. Towards a New Field of Interdisciplinary Research*. Bielefeld 2016. Auf weiterführende Literatur zu angesprochenen Phänomenen des Faltens wird im Verlauf des Beitrags gezielt hingewiesen.

⁶ Vgl. beispielsweise die nur wenig erhellenden Einträge in: Helmut Hiller, Stephan Füssel (Hg.): *Wörterbuch des Buches*. Frankfurt am Main 2002, S. 198; Dietmar Strauch, Margarete Rehm (Hg.): *Lexikon Buch / Bibliothek / Neue Medien*. München 2007, S. 278; Severin Corsten, Günther Pflug u. a. (Hg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*, Bd. IV. Stuttgart 1995, S. 474. In *Reclams Sachlexikon des Buches* (Stuttgart 2003), dem *Dictionnaire encyclopédique du livre* (Paris 2002–11) und in Geoffrey Ashall Glaisters *Glossary of the Book* (London 1979) sind gar keine Einträge zu finden. Einen guten Überblick über Einträge aus verschiedenen Nachschlagewerken bietet folgende Publikation: Klaus Müller (Hg.): *Das Leporello-Buch*. Landau-Nussdorf 2005; lesenswert ist darüber hinaus Manfred Breede, Jason Lisi: *The Accordion Book*, in: *International Journal of the Book* 4.1 (2007), S. 75–83.

/ È la grande maestosa, / La piccina è ognor vezossa... // Delle vecchie fa conquista / Pel piacer di porle in lista; / Ma passion predominante / È la giovin principiante. // Non si picca se sia ricca, / Se sia brutta, se sia bella: / Purchè porti la gonnella, / Voi sapete quel che fa.⁷

Ungeachtet des Umstands, dass die schriftliche Dokumentation seiner amourösen Vergehen auch dem Verrat oder mindestens der Warnung potenzieller Verführungsgeschehnisse dienen kann, prahlt Don Giovanni in der *Champagner-Arie*:

Se trovi in piazza / Qualche ragazza, / Teco ancor quella / Cerca menar. // Senza alcun ordine / La danza sia, / Chi'l minuetto, / Chi la follia, / Chi l'alemanno / Farai bellar. // Ed io fra tanto / Dall'altro canto / Con questa e quella / Vo'amoreggiar. // Ah la mia lista / Doman mattina / D'una decina / Devi aumentar.⁸

Im Englischen und Französischen ist neben dem Begriff ‚accordion book‘ respektive ‚livre-accordéon‘ auch ‚concertina‘ geläufig, im Italienischen ‚libretto a fisarmonica‘. Während eine Referenz an die Musik durch die Bezugnahme auf ein Instrument, nämlich das Akkordeon, auch in einigen anderen Sprachen gegeben ist, fällt die Assoziation mit dem Protagonisten aus Mozarts Oper jedoch weg.

In der populären Theatergraphik wie auch in politischen Karikaturen des 19. Jahrhunderts erscheint Leporellos Liste der ausschweifenden Liebe als

⁷ Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni. Italienisch / Deutsch. Stuttgart 2017, S. 34 und 36. In der deutschen Übersetzung von Thomas Flasch: „Junge Frau, es ist das Verzeichnis / der Schönen, die mein Herr geliebt hat; / das Verzeichnis ist von mir gemacht, / betrachtet es, lest es mit mir. // In Italien sechshundertvierzig, / in Deutschland zweihunderteinunddreißig, / hundert in Frankreich, in der Türkei einundneunzig, / jedoch in Spanien sind es schon tausendddrei. // Darunter sind Bäuerinnen, / Zimmermädchen und Städterinnen, / Gräfinnen, Baronessen, / Marquisen, Prinzessinnen, / und darunter Frauen jeden Ranges, / jeder Gestalt und jeden Alters. // Bei der Blonden lobt er gern / die Freundlichkeit, / bei der Braunen die Ausdauer, / bei der Blassen die Sanftheit. // Im Winter will er die Fette, / im Sommer die Schlanke; / er findet die Große majestätisch, / die Kleine immer hübsch... // Die Alten erobert er nur aus Spaß, / um die Liste zu erweitern, / seine besondere Passion jedoch // gilt der jungen Anfängerin. // Egal ist's ihm, ob sie reich ist, / häßlich oder schön: / wenn sie nur einen Rock anhat – / Ihr wißt schon, was er tut.“ Ebd., S. 35 und S. 37.

⁸ Ebd., S. 64 und 66, in der deutschen Übersetzung: „Triffst du auf dem Platz / einige Mädchen, / bemühe dich, auch sie / noch mitzubringen. // Ohne jede Ordnung / soll man tanzen, / hier Menuett, / hier eine Follia / hier eine Allemande – / laß sie tanzen. // Ich will unterdessen, / etwas abseits, / mit dieser und jener / mich vergnügen. // Ah, meine Liste / sollst du morgen früh / um zehn Namen / erweitern.“ Ebd., S. 65 und 67.

überdimensionales Blatt. Thomas Charles Wageman zeigt den Schauspieler Edward Fitzwilliam in dem Rollenportrait *Mr. Fitzwilliam as Leporello* (1829, Abb. 1) neben einer mit Frauennamen beschriebenen mannshohen Papierbahn, die zum Zweck der Präsentation an einer Hängevorrichtung angebracht ist.⁹ Eine von H. Fores am 23. Juli 1820 publizierte politische Karikatur zeigt den englischen König George IV. in der Rolle des Don Giovanni in einer *Scene from Don Giovanni as performed at the King's Theatre [...] Don Giovanni by His M-y, Donna Anna by a celebrated actress, her first appearance on this stage these 7 years, Leporello by Derry Down Triangle, the other caricters [sic] by the Corps de Ballet* (Abb. 2). In der Rolle des mit einer nicht minder kurzen Liste ausgestatteten Leporello ist der Politiker Lord Castlereagh zu sehen.¹⁰ Das renommierte Satiremagazin *Punch* veröffentlichte mit *Leporello recounting the railway loves of Don John* (1849, Abb. 3) eine Karikatur des englischen Politikers George Hudson (1800–71), der dem als Britannia personifizierten, entsetzt dreinschauenden Land eine Liste seiner Vergehen im Rahmen des Ausbaus des englischen Eisenbahnnetzes präsentiert.

Leporellos in der okzidentalen Buchgeschichte

Das Phänomen des auf für Leporellos charakteristische Weise gefalteten Papiers ist jedoch weit älter als die Opernfigur und geht der Entlehnung ihres Namens für die Bezeichnung einer Buchform um viele Jahrhunderte voraus. Viele Bücher der frühen südamerikanischen Hochkulturen weisen eine entsprechend gefaltete Form auf,¹¹ wie Faltbilder und Bücher gerade in fernöst-

⁹ Vgl. <<http://collections.vam.ac.uk/item/O1260776/mr-fitzwilliam-as-leporello-print-wool-noth-thomas-a/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

¹⁰ Vgl. <<http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3g09895/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

¹¹ Vgl. u. a. Harald Haarmann: Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt am Main u. a. 1990, S. 44–50. Von einigen dieser in der Literatur allerdings meist als Kodizes bezeichneten Bücher südamerikanischer Hochkulturen gibt es Faksimiles im ursprünglichen Format des Leporellos. Vgl. beispielsweise: Codex Peresianus. Graz 1968; Codex Borgia. Graz 1976; Codex Zouche-Nuttall. Graz 1987. Vgl. zudem: Elizabeth Hill Boone: Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate. Austin 2007. Stephen Perkins widmet sich in seinem Beitrag zu diesem Band zwei zeitgenössischen Beispielen südamerikanischer Künstler und Autoren.

lichen Kulturen, vor allem in China, Japan und Korea, ebenfalls weit in die Geschichte zurückzuverfolgen sind: In China bis in die Tang-Dynastie (618–908 n. Chr.) und in Japan bis in die Heian-Periode (794–1185 n. Chr.).¹² In den südamerikanischen Kulturen scheint diese Buchform noch deutlich früher nachweisbar zu sein.¹³

In den okzidentalischen Kulturen ist das Leporello im Kontext einer an formalen und gestalterischen Extravaganzen reichen Buchgeschichte zu betrachten. Die Bandbreite ästhetischer Spielformen des Buches – die immer auch als Reflexionen über die Konventionalität des Buches als etabliertem Speicher- und Distributionsmedium von Texten verstanden werden können – sei im Folgenden skizziert, um das Phänomen des Leporellos buchhistorisch verorten zu können. Zu den Kuriositäten der europäischen Buchgeschichte – wobei es hier weniger um die schmuckvolle Ausstattung als um die eigentliche Form des Buches geht – gehören Bücher mit ungewöhnlichen Formaten, wie beispielsweise kreisförmige oder herzförmige Bücher oder das in der Bibliothèque Municipale in Amiens verwahrte Buch in Form einer stilisierten Lilie sowie Riesenkodizes und Miniaturbücher.¹⁴ Seit dem 14. Jahr-

¹² Barbara Korb und Janice Katz schreiben diesbezüglich: „Orihon [...] is a book style originating from the Tang dynasty (A.D. 618–908) in China and was later developed in the Heian period (A.D. 794–1185) in Japan.“ Vgl. dies.: *Binding Beauty. Conserving a Collection of Japanese Printed Books*, in: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 31, No. 2, Conservation at the Art Institute of Chicago (2005), S. 16–23 und S. 105; vgl. auch Peter Kornicki: „The development of alternatives to the roll in China is difficult to date, but it appears that at some time during the Tang period long rolls consisting of sheets of paper pasted together began to be folded alternately one way and the other to produce an effect like a concertina. It has been supposed that this form was suggested by the palm-leaf books which transmitted Buddhist texts from India to China. However that may be, it is in any case a fact that the concertina form was primarily used in China, and subsequently in Japan, for Buddhist texts. Books of this format are called orihon 折本 in Japan, and the format survived until the nineteenth century and beyond for printed Buddhist sūtras and occasionally for other books, such as reference lists, calendars, and folding maps.“ In: ders.: *The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Leiden, Boston 1998, S. 43.

¹³ Vgl. unter anderen Haarmann: *Universalgeschichte der Schrift*, S. 44–50.

¹⁴ Herzförmige Bücher befinden sich unter anderem in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden (Sign. G 144) und in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen (ca. 1550, Sign. KB, Thott MS 1510). Das Buch in Form einer stilisierten Lilie (ca. 1555), das mittig gebunden ist und sich von rechts und links öffnen lässt, liegt in der Bibliothèque municipale in Amiens (Sign. MS 22, Fonds Lescapier). Von Caspar Meuser, der von 1578 bis 1593 als Hofbuchbinder für den Dresdner Kurfürsten August am kursächsischen Hof in Dresden tätig und ein Schüler von Jakob Krause, dem bedeutendsten deutschen Buchbinder der Renaissance, war, sind einige solcher Buchobjekte bekannt. Vgl. hierzu u. a. Christel Schmidt: *Aus*

hundert kennt man das ‚*liber caudatus*‘, das Beutelbuch, aus monastischen Kontexten.¹⁵ Meist handelt es sich dabei um kleinere Breviere, um Gebet- oder Liederbücher und mitunter auch um Almanache, die an eine Form von Beutel gebunden waren und zum Transport am Gürtel befestigt werden konnten. Dazu gehören aber auch solche Buchobjekte, bei denen mehrere Bücher kunstvoll zusammengebunden sind: Bei einem Mehrfachband werden bis zu sechs separate Buchblöcke in einem zusammenhängenden Buchobjekt vereint. Indem die Bindung rückenfrei und mittig verläuft, bieten die Mehrfachbände mehrere Zugriffsmöglichkeiten auf ein- und dasselbe Buchcorpus und können in unterschiedliche Richtungen geöffnet und geblättert werden. Davon zu unterscheiden sind so genannte Mehrlingsbücher, bei denen eine beliebige Anzahl unabhängiger Bücher ‚*dos à dos*‘ zusammengebunden sind. Da die einzelnen Bände mit den Rückseiten so aneinander fixiert sind, dass sie sich abwechselnd nach rechts und nach links öffnen lassen, weisen sie eine den Zickzack-Faltungen der Leporellos in gewisser Weise vergleichbare Struktur auf (Abb. 4).¹⁶ In das Kuriositätenkabinett der

der Sammlung Olga Hirsch, Frankfurt a. M.: Ein kreisrunder Einband von Caspar Meuser, in: Buch und Bucheinband. Aufsätze und graphische Blätter zum 60. Geburtstag von Hans Loubier. Leipzig 1923, S. 194–198; Angelika Pabel: Der runde Renaissance-Einband für Fürstbischof Julius Echter. Neues Glanzstück der Würzburger Einbandsammlung, in: Einbandforschung 20 (April 2007), S. 27–36. Vgl. auch das Faksimile des aus Brügge stammenden *Codex rotundus* aus der Dombibliothek Hildesheim (Hs 728), vom Ende des 15. Jahrhunderts (Graz 2011). Zu Miniaturbüchern vgl. Louis W. Brody: *Miniature Books. Their History from the Beginnings to the Present Day*. Farnham, Surrey 1981; Reinhold Janus: *Miniaturbücher. Eine Miniaturgeschichte ihrer Kultur*. Eggingen 2003; Anne C. Bromer, Julian Edison (Hg.): *Miniature Books. 4000 Years of Tiny Treasures*. New York 2007.

¹⁵ Zum Phänomen des Beutelbuches vgl. beispielsweise: Lisl Alker, Hugo Alker: Das Beutelbuch in der bildenden Kunst. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mainz 1966; Ursula Bruckner: Beutelbuch-Originale, in: *Studien zum Buch- und Bibliothekswesen* 9 (1995), S. 5–23; Renate Klausner: Ein Beutelbuch aus Isny, in: Siegfried Joost (Hg.): *Bibliotheca docet*. Festgabe für Carl Wehmer. Amsterdam 1963, S. 139–145; Margit J. Smith, Jim Bloxam: The Medieval Girdle Book Project, in: *The International Journal of the Book*, Vol. 3, No. 4 (2005/06); sowie folgenden Katalog: Außenansichten. Bucheinbände aus 1000 Jahren aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München. Wiesbaden 2006, hier die Nummern 16 und 17.

¹⁶ In Frankreich sind sie unter dem Begriff ‚*reliure à surprise*‘ oder ‚*reliure jumelle*‘ bekannt, in England als ‚*puzzle books*‘ oder ‚*tease books*‘. Vgl. Kurt Köster: Mehrfachbände und Vexierbücher – Materialien zu Einbandkuriosa des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 14 (1974), Sp. 1879–1936; Franz Paul Schmidt: Kleine Mitteilungen. ‚Sechsfachbände‘, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, Jahrgang 53, Heft 3 (März 1936), S. 154–55; sowie den Eintrag zum Stichwort „Zwillingsbände“ in: *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Hg. von Karl Löffler. Leipzig 1935f., hier Band III, S.

Buchgeschichte gehören zudem ‚faux-livres‘ und Vexierbücher – also Buchobjekte, die die Gestalt des Buches zwar ‚zitieren‘, aber gar keine Bücher sind, sondern, beispielsweise, Boxen oder Trinkgefäße. Durch den gekonnten Einsatz von Trompe-l’œil-Effekten fordern sie mitunter zum Blättern auf, obwohl sie gar keine Seiten haben.¹⁷ Ein besonders beeindruckendes Exemplar eines spielerischen und vexiererischen Buchobjekts ist das *Ambra-ser Vexierbuch* (1582/95) aus der Kunstkammer am Hof des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, das heute im Kunsthistorischen Museum in Wien verwahrt wird.¹⁸ In seiner Anlage ist es ein Mehrfachband, der unter anderem für die darin enthaltene Liedersammlung bekannt ist, in dem neben den Buchseiten aber auch Fächer für Spielkarten, Figuren und Würfel versteckt sind und das sich auch zu einem Spielbrett umfunktionieren lässt.

Während der Terminus des ‚Faltbuchs‘ zwar nahelegt, dass damit ein Leporello gemeint sein könnte, bezeichnet man damit ein mittelalterliches ‚Buchobjekt‘, bei dem die an einem Ring befestigten Seiten auf ein kleineres Format gefaltet und mit einer Schnur zusammengebunden wurden (Abb. 5).¹⁹

648; und: Christoph Benjamin Schulz: *Poetiken des Blätterns*. Hildesheim, Zürich, New York 2015, S. 136–140.

¹⁷ Vgl. Kurt Köster: *Bücher die keine sind. Über Buchverfremdungen, besonders im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Buchhandelsgeschichte*. Börsenblatt für den deutschen Buchhandel (Frankfurter Ausgabe). Hg. von der Historischen Kommission des Börsenvereins, Nr. 98 (7.12.1979), B. 177–256; ders., *Schnapsbibeln und Teufelsgebetbücher – Trinkgefäße in Buchform vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, in: Annaliese Ohm, Horst Reber (Hg.): *Festschrift für Peter Wilhelm Meister*. Hamburg 1975, S. 136–150; Mindell Dubansky: *Blook. The Art of Books That Aren’t*. New York 2016; zu Reflexionen über Vexierbücher in der Literatur vgl. Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 127–147.

¹⁸ Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe: Inv. Nr. 5410. Vgl. auch: Kurt Köster, *Mehrfachbände und Vexierbücher*, Sp. 1914.

¹⁹ Zum Faltbuch (engl.: folded almanac, franz.: livre plicatif) vgl. Johan P. Gumbert: *Über Faltbücher, vornehmlich Almanache*, in: Peter Rück, Martin Boghardt (Hg.): *Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. Marburg an der Lahn 1994, S. 111–121; ders.: *Bat Books. A Catalogue of Folded Manuscripts Containing Almanacs or other Texts*. Turnhout 2016; Hilary M. Carey: *What is the Folded Almanac? The Form and Function of a Key Manuscript Source for Astro-Medical Practice in Later Medieval England*, in: *Social History of Medicine*, Vol. 16, Issue 3 (2003), S. 481–509, dies.: *Astrological Medicine and the Medieval Folded Almanac*, in: *Social History of Medicine*, Vol. 17, Issue 3 (2004), S. 345–363; Pamela Robinson: *‘A Very Curious Almanack’*. The Gift of Sir Robert Moray FRS, 1668, in: *Notes and Records of the Royal Society*, Vol. 62, Nr. 3 (2008), S. 301–314; Karen Eileen Overbey, Jennifer Borland: *Diagnostic Performance and Diagrammatic Manipulation in Physician’s Folding Almanacs*, in: Grażyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaszkie-wicz, Zuzanna Sarnecka (Hg.): *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*. New York 2018, S. 144–156; vgl. auch das von der

Meist wurde diese Form für Kalender und Almanache verwendet. Zur Lektüre mussten die Seiten einzeln aufgefaltet und im Grunde auch wieder zusammengefaltet werden, ehe man die nächste Seite öffnen konnte, damit die zuvor entfalteten Seiten nicht beschädigt wurden. Da die Handhabung aufgrund der fragilen Anlage also relativ umständlich ist, mag diese Buchform vor allen Dingen dazu gedient haben, das Buch leicht transportierbar zu halten und es, wie ein Beutelbuch, an einem Gürtel befestigen zu können.

Hinsichtlich des Einsatzes von Faltungen und von mit dem Entfalten verbundenen ästhetischen Effekten und deren Semantiken sind ‚Faltmontagen‘ ein interessantes verwandtes Phänomen. Dabei handelt es sich um doppelseitig bedruckte und gefaltete Einblattdrucke, deren Bildprogramm so auf der Fläche arrangiert ist, dass sich im Prozess des Entfaltens eine Geschichte respektive eine Entwicklung nachverfolgen lässt.²⁰ Mit Blick auf das Leporello ist vor allem eine spezifische Form der Faltmontage zu nennen, die als ‚Turn-up‘ oder ‚Harlequinade‘ bekannt geworden ist.²¹ Das älteste Beispiel

Buchbinderei Müller herausgegebene Modellbuch: Klaus Müller (Hg.): Das Faltbuch. Landau 2004.

²⁰ Zu unterschiedlichen Typen und Modellen von Faltmontagen seit der Frühen Neuzeit vgl. Christoph Benjamin Schulz: Effekte und Semantiken der Manipulation interaktiver Bildträger vom 16. bis ins 19. Jahrhundert, in: Werner Nekes, Ernst Kieninger (Hg.): Kinomagie. Was geschah wirklich zwischen den Bildern? Wien 2015, S. 243–268; ders., Faltmontagen. Typen, Effekte und Semantiken gefalteter Papierbilder seit der Frühen Neuzeit, in: David Ganz, Marius Rimele (Hg.): Klappeffekte. Berlin 2016, S. 367–392; Wolfgang Cilleßen: Revolutionsbildenthüllungsjournalismus. Niederländische Verwandlungsgraphiken von der Patriotenzeit bis zum Napoleonischen Kaiserreich, in: Christian Vogel, Herbert Schneider, Horst Carl (Hg.): Medienereignisse im 18. und 19. Jahrhundert. München 2009, S. 33–54; sowie allgemeiner: Jörn Münkner: Eingreifen und Begreifen. Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit. Berlin 2008.

²¹ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Harlequinaden durch Verleger und Drucker wie Robert Sayer, Benjamin Tabart und William Tringham geradezu populär. Die Gattungsbezeichnung Harlequinade erklärt sich aus dem Bezug zum englischen Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo der Begriff den Teil populärer Bühnenspektakel bezeichnet, in dem der Harlekin eine zentrale Rolle spielt. Einige der Harlequinaden beziehen sich nachweislich auf Bühnenstücke dieser Zeit. Vgl. den Eintrag „Harlequinades“ in: Maurice Rickards u. a. (Hg.): The Encyclopedia of Ephemera. New York 2000, S. 171; Hildegard Krahé: Erscheinungsformen der Spielbilderbücher durch die Jahrhunderte, in: Peter Laub (Hg.): Spielbilderbücher. Aus der Spielzeugsammlung des SMCA – Sammlung Hildegard Krahé. Salzburger Museum Carolinum Augusteum 2002, S. 11–30, hier S. 11–12; Percy Muir: English Children's Books 1600–1900. 4. Auflage: London 1984, S. 204–210; Peter Haining: Movable Books. London 1979; Blair Whitton: Paper Toys of the World. Cumberland, Maryland 1986; Iona und Robert Opie, Brian Alderson: The Treasures of Childhood. Books, Toys, and Games from the Opie Collection. New York 1989, S. 50ff.; Jacqueline

dieser Art mit dem Titel *The Beginning, Progress and End of Man* in London von „Alsop for T. Dunster“ gestaltet, datiert aus dem Jahr 1650.²² Dieser Typ der Faltmontage besteht aus einem horizontal ausgerichteten, rechteckigen Papier, dessen obere und untere Kanten nach vorne zur Blattmitte hin geknickt und in gleichmäßigen Abständen bis an die obere und die untere Falz eingeschnitten sind, sodass oben und unten bewegliche, flügelartige Klappen entstehen (Abb. 6a–b). Auf der Höhe dieser Schnittstellen weisen sie eine vertikale Zickzackfaltung auf und sind wie ein Leporello zu einem der Länge nach entfaltbaren Heftchen zusammengelegt.²³ Damit ergeben sich pro Segment drei Variationsmöglichkeiten derselben Szene: Der erste Moment entspricht dem vollständig geschlossenen Zustand, in dem die beiden Flügel die zweite Ebene noch verdecken. Mit dem Umlegen des unteren Flügels tritt die zweite Ebene der unteren Hälfte in Bezug zu der oberen des oberen Teils. Nachdem auch diese geöffnet wurde, fällt der Blick auf den dritten Moment der Szene, die auf dem nächsten Segment in der gleichen dreischrittigen Faltbewegung weiterentwickelt wird. Die Grundform dieser Faltmontage, die man mitunter zur Stabilisierung zwischen Pappdeckel eingebunden findet, ist hinsichtlich des Umfangs variierbar. Die längsten bekannten Exemplare weisen bis zu fünf Segmente mit zehn Flügeln auf. Anders als bei aus primär praktischen Erwägungen gefalteten Papieren, wie beispielsweise Landkarten, geht es bei den Faltmontagen um einen spielerischen Umgang mit der Struktur der Faltungen als einem ästhetischen Phänomen, das oft gezielt auf Effekte und Semantiken des Entdeckens, Entblößens oder Entlarvens setzt.²⁴

Reid-Walsh: Pantomime, Harlequinades and Children in Late Eighteenth-Century Britain. Playing with the Text, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 29, Special Issue 'The Cultures of Childhood' (2006), S. 413–425; George Speaight, Brian Alderson: From Chapbooks to Pantomime, in: Julia Briggs, Dennis Butts, Matthew Orville Grenby (Hg.): *Popular Children's Literature in Britain*. Farnham, Surrey, England und Burlington, VT 2008, S. 89–94.

²² The British Library, General Reference Collection: 669.f.15.(34.).

²³ Die vorgelagerte Ebene entstand dabei nicht notwendigerweise durch eine Faltung des Papiers zur Mitte hin. Die beweglichen Teile waren mitunter auch an den oberen und unteren Rand des unteren Blattes geklebt oder genäht, was an dem Effekt jedoch nichts ändert.

²⁴ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet man Zickzack-Faltungen von Papier auch im Bereich der Karikatur, wo sie dazu dienen, zwischen den Faltungen Bildinhalte zu verstecken. Das im gefalteten Zustand gezeigte Bild modifiziert oder entwickelt sich beim Umlegen und Auseinanderziehen der Faltungen so, dass das neue Bild das erste als oberflächlich und täuschend entlarvt. Vgl. hierzu noch einmal die Literaturangaben in Anm. 20. In der

Faltungen sind in der okzidentalen Buch- und Druckgeschichte also seit dem ausgehenden Mittelalter zu konstatieren. Und, wie die Faltbücher und die Harlequinaden belegen, haben sie mitunter sogar eigentümliche Buchgattungen hervorgebracht. Die für Leporellos charakteristische Zickzack-Faltung lässt sich, *avant la lettre*, in Europa mindestens bis ins Spätmittelalter zurückverfolgen – und zwar sowohl als in Bücher gefaltete Seitenfolgen wie auch als eigenständige Buchform. Ausfaltbare Seitenfolgen wurden insbesondere zu dem Zweck eingesetzt, großformatige Darstellungen auf das Format eines Buches zu reduzieren – somit eher aus praktischen als aus ästhetischen Gründen. Dies gilt insbesondere für Landkarten, alle Arten komplexer schematischer Schautafeln, für Chronologien und für panoramatisch-geographische Darstellungen. Eine beeindruckende entfaltbare Seitenfolge befindet sich in Johannes Helffrichs Reisebeschreibung *Kurtzer und warhafftiger Bericht, Von der Reiß aus Wenedig nach Hierusalem Von dannen in Aegypten, auf den Berg Sinai, Alcair, Alexandria, und folgendes widerumb gen Venedig*, die 1582 bei Jacob Berwaldts Erben in Leipzig erschien. Das Buch enthält neben sieben kleineren gefalteten Holzschnitttafeln auch eine auf 115 cm Länge entfaltbare Darstellung einer islamischen Prozession anlässlich der Feier zu einer Beschneidung mit berittenen Kriegern, Musikanten und verschleierten Frauen mit kleinen Kindern.²⁵ Hanns Wagners Buch *Kurtze doch gegründte Beschreibung des durchleuchtigen hochgebornnen Fürsten vnnd Herzen, Herzen Wilhalmen: Pfaltzgrauen bey Rhein, Hertzogen inn Obern vnd Nidern Baiern, &c. vnd derselbe, geliebsten Gemahel, der deuchtelechtigist hochgebornnen Fürstin, Frewlein Renata gebornne Hertzogin zu Lottringen vnd Parr* (München 1568) über die Vermählung von Wilhem V. enthält 15 entfaltbare Drucke von Nicolaus Solis, von denen der auf 149,5 cm ausfaltbare mit dem Einzug der Braut sicher der bemerkenswerteste ist. In Samuel von Pufendorfs *De Rebus a Carolo Gustavo Sveciae Rege Gestis Commentariorum Libri Septem* (Nürnberg 1696) ist eine auf 460 cm Länge entfaltbare Darstellung der Begräbnisprozession für König Carl X.

Kunstgeschichte kennt man zudem so genannte Lamellen- oder Riefelbilder, deren Oberflächen nicht flach sind, wie in der Malerei üblich, sondern eine gezackte Oberfläche aufweisen – sodass sie von links und rechts betrachtet ein anderes Bild als aus einer zentralperspektivischen Sicht zeigen. Vgl. hierzu Dieter Lorenz, Werner Nekes: Wechselbilder. Riefel- und Lamellenbilder, in: *Museum heute* 6 (Dezember 1993), S. 27–40.

²⁵ Vgl. das Digitalisat der Bayrischen Staatsbibliothek: <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11210584_00001.html> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

Gustvav zu finden.²⁶ Alle drei Beispiele sind frühe Belege für als Leporello gefaltete Darstellungen von Umzügen, von denen später noch die Rede sein wird. Besonders bemerkenswert ist mit Blick auf entfaltbare Seitenfolgen auch ein als Leporello gefalteter Totentanz aus dem Jahr 1546, der aus der Züricher Offizin Augustin Fries(s) stammt und als ausfaltbare Seitenfolge in eine Luther-Ausgabe eingebunden war. Er gehört zu den frühesten deutschsprachigen Drucken mit Illustrationen nach den auch als Totentanz bekannt gewordenen *Imagines Mortis* von Hans Holbein. Sowohl hinsichtlich der Zusammenstellung der Teile dieser als Bildfolge konzipierten Serie als auch mit Blick auf die begleitenden Texte – und nicht zuletzt in dieser ungewöhnlichen materiellen Form – ist dieser Totentanz einmalig: Das in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel erhaltene Exemplar ist das einzige bekannte dieser Art.²⁷ In der gleichen Sammlung befindet sich darüber hinaus ein bemerkenswertes, etwa 54 Meter langes Leporello von Francesco Villamena, das den Fries der zu Ehren des römischen Kaisers Trajan in Rom errichteten-Trajanssäule als fortlaufendes ‚Bildband‘ zeigt (Rom ca. 1600, Signatur: Xd FM 4). Wer sich mit zick-zack-gefalteten Seiten und überdimensionalen Drucken beschäftigt, wird im 18. Jahrhundert gerade bei Giovanni Battista Piranesi einige interessante Beispiele entdecken. Zu denken ist an seine druckgraphischen, gut drei Meter langen Veduten der römischen *Colonna Traiana* und der *Colonna Antonina*, der Kaiser Marc Aurel gewidmeten Säule (Rom 1774/1779, Abb. 7),²⁸ wie auch an seine Reproduktion der *Fasti Consulares Romanorum a Romulo rege usque ad Tiberium Caesarem* (Rom 1761), die Kaiser Augustus in eine Wand am östlichen Ende des Forum Romanum meißeln ließ.²⁹ Die genannten Beispiele sind auch deshalb interessant, weil Darstellungen von zeitlichen Verläufen und histori-

²⁶ Auch Paul Zehendtnr vom Zehendtnruebs *Ordenliche Beschreibung mit was stattlichen Ceremonien vnd Zierlichkeiten die Röm. Kay. May. [...] sampt etlich andern Ertzhertzogen [...] den Orden deß Guldin Fließ in disem 85. Jahr zu Prag vnd Landshut empfangen vnd angenommen [...]*. (Dillingen 1587) enthält zahlreiche entfaltbare Drucke, vgl. das Digitalisat: <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10163025_00001.html>.

²⁷ Vgl. hierzu: Uli Wunderlich, Christoph Mörgeli: Ein Zürcher Totentanz nach Hans Holbein, in: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 2003. Zürich 2002, S. 1–67.

²⁸ Beide sind (unter anderem) in der folgenden Publikation enthalten: Giovanni Battista Piranesi: Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide di Marmo Composta di Grossi Macigni ove si Veggono Scolpite le Due Guerre Daciche Fatte da Traiano [...]. Rom 1774/1779.

²⁹ Zu den *Fasti Consulares* vgl. die Abbildung in Daniel Rosenberg, Anthony Grafton: *Cartographies of Time. A History of the Timeline*. New York 2010, S. 242f.

schen Entwicklungen, also alle Arten von Chronologien, wichtige Traditionslinien sind, die sich in der Geschichte des Leporellos bis heute verfolgen lassen. Und sie sind gleichzeitig auch ein Anlass darauf hinzuweisen, dass gerade bei mehrteiligen und hier vor allem bei panoramatisch angelegten Drucken nicht immer zweifelsfrei zu klären ist, in welcher Form sie zur Zeit ihrer Entstehung angeboten und vertrieben wurden – ob als lose Blattfolgen, in gebundener oder in gefalteter Form. Ein Grund hierfür liegt in der noch lange anhaltenden Unterscheidung der Herstellungsprozesse von Druckern und Buchbindern.

In der Universitätsbibliothek in Leiden wird ein gefaltetes Leporello-Manuskript mit der Betitelung *Canones et carmina sacra quae „Sticher“ dicuntur – Kalendaria II (omnia russice)* aus dem 14. Jahrhundert verwahrt (Abb. 8), das – ohne einen stabilisierenden Rahmen und ohne Bindung – aus einem auf die charakteristische Weise gefalteten 375 cm langen Streifen Pergament besteht.³⁰ Es enthält Liedtexte sowie einen Kalender. Johan P. Gumbert weist für die Zeit von 1397 bis 1584 21 erhaltene kalendarische Leporellos nach, darunter auch einen Almanach aus Worcestershire, der zu den frühesten gehört (ca. 1389, Abb. 9),³¹ und einen handschriftlichen und illustrierten Kalender aus dem Jahr 1513 aus der Sammlung der königlichen Bibliothek in Kopenhagen, der in gefaltetem Zustand nicht viel größer als eine Streichholzschachtel ist, sich durch das Entfalten aber auf das Vielfache seines Formats vergrößert (Abb. 10).³² Das Kunsthistorische Museum in Wien besitzt das sogenannte *Wiener Musterbuch* eines unbekannten Meisters (Böhmen, 1410–20, Abb. 11), das auf seinen Segmenten 56 typisierte Köpfe von Menschen, Phantasiewesen und Tieren zeigt, die vermutlich als Vorlagen für Miniaturen in illuminierten Büchern gedient haben.³³ Die farbig ge-

³⁰ Universitätsbibliothek Leiden, Signatur: SCA 38 B, vgl. auch: Erik Kwakkels Blog *The incredible Expandable Book*: <<https://medievalbooks.nl/2015/10/02/the-incredible-expandable-book/>> (letzter Zugriff am 2.5.2018).

³¹ Dieses Leporello befindet sich heute in den Bodleian Libraries der University of Oxford: MS. Rawl. D.939, vgl. Gumbert: *Bat Books. A Catalogue of Folded Manuscripts Containing Almanacs or other Texts*. Turnhout 2016, S. 213–218, hier S. 216. Die von Gumbert vorgestellten Beispiele sind meist der Länge nach mittig gefaltet und dann zu einem Leporello zusammengefasst. Durch Schnitte bis zu der mittigen Faltung ergeben sich zudem ausklappbare, flügelartige Elemente (vgl. die hintere Seite des Leporellos auf Abb. 9).

³² Königliche Bibliothek Kopenhagen, Signatur: MS NKS 901.

³³ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr.: KK_5003. Vgl. auch das Faksimile: *Das Wiener Musterbuch*. Mit einem Kommentarband von Maria Theisen. Simbach am Inn 2012.

höhten Silberstiftzeichnungen sind in Vierergruppen arrangiert und auf 14 klapp- oder faltbare Ahorntäfelchen montiert.

Manche Leporellos sind also Bestandteil eines Kodex und als ausfaltbare Seitenfolgen in einen Buchcorpus eingebunden, manche sind, so der Terminus der Buchbinderei, ‚rückenfrei‘ zwischen zwei unverbundene Buchdeckel eingeklebt und somit deutlich fragilerer Natur. Manche sind in Boxen gelegt und manche liegen tatsächlich nur als gefaltete Papierbahnen ohne einen stabilisierenden und schützenden materiellen Rahmen vor. Manche sind horizontal und manche vertikal angelegt. Was den Umfang angeht, reicht das Spektrum von wenigen Segmenten mit einer entsprechend geringen Anzahl an Faltungen bis hin zu einer Länge von mehreren Metern. Aus dem 18. Jahrhundert sind zwei originale Miniaturlepirellos erhalten geblieben. Das eine fällt in die Kategorie der ABC-Bücher und Fibeln – einer Traditionslinie des Leporellos, von der im Folgenden wiederholt die Rede sein wird – und misst 2,3 x 1,6 cm. Auf seinen Segmenten zeigt es zuerst die großen und abschließend die kleinen Buchstaben des lateinischen Alphabets (Abb. 12a–b). Das andere, nur 1,4 x 1,6 cm messende Leporello zeigt den kalligraphierten Text des Gebets *Vater Unser* in niederländischer Sprache in zwei Zeilen auf einer Länge von 39,6 cm (ca. 1700, Abb. 13a–b).³⁴ Auch das aktuell längste Leporello ist ein religiöses Buchprojekt: Die sogenannte *Wiedmann Bibel* ist eine wortlose Bilderbibel des Alten und Neuen Testaments, an der der Künstler und Galerist Willy Wiedmann von 1984 bis 2000 im Verborgenen arbeitete. Erst nach seinem Tod wurde das aus 16 einzelnen *Büchern* und 3330 Segmenten bestehende, insgesamt 1,6 km lange Leporello von seinem Sohn auf dem Dachboden der Galerie gefunden und 2015 auf dem Evangelischen Kirchentag präsentiert.

Das 19. Jahrhundert ist, gerade was die Buchgeschichte angeht, eines der originellsten und innovativsten. Die Gründe hierfür liegen vor allem in den technischen Errungenschaften der Druckindustrie und im Erstarken des Bürgertums, das zunehmend Zeit, Muße und Geld für seine Unterhaltung aufbringen konnte – und nicht zuletzt trägt auch der sich verändernde Blick auf das Kind als gesellschaftlicher Größe in einem erheblichen Maße dazu bei. Denn viele der in buchgestalterischer Hinsicht interessantesten und komple-

³⁴ Ein weiteres ABC-Buch in Form eines Miniaturlepirellos ist *Alphabet images* (Paris ca. 1800), abgebildet in Bromer, Edison (Hg.): *Miniature Books. 4000 Years of Tiny Treasures*, S. 145.

xesten Bücher dieser Zeit waren in der Tat Kinderbücher: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen die Pop-Up- und die Aufstellbücher, solche mit Dreh-, Klapp-, Falt- oder Ziehanimationen und mit beweglichen papiermechanischen Figuren, solche, bei denen sich Figuren durch horizontale Einschnitte der Seiten chimärenhaft auf unterschiedliche Weise zusammensetzen und kombinieren lassen – und in der zweiten Hälfte dann auch die Daumenkinos.³⁵ Als spielerische und als künstlerische Buchform sind die Leporellos im 19. Jahrhundert also eingebettet in die facettenreiche und innovative Buchkultur dieser Epoche. Im Folgenden soll die Bandbreite unterschiedlicher Inhalte skizziert werden, die in dieser spezifischen Buchform thematisiert wurden – und die sich bis in die aktuelle literarische und künstlerische Produktion hinein zu veritablen Traditionslinien ausdifferenziert haben.

Das Leporello als Panorama

Als Wandgemälde von monumentalen Ausmaßen, für die ganze Gebäude errichtet werden mussten, erfreuten sich Panoramen im 19. Jahrhundert einer enormen Popularität.³⁶ Gezeigt wurden hier neben Rundblicken über Landschaften und die großen Metropolen dieser Zeit vor allen Dingen auch Schlachtenpanoramen. Die Besucher konnten gleichsam in die Bildwelt eintreten und standen mitten in der sie umgebenden Szenerie.³⁷ Solche raum-

³⁵ Zur Geschichte der ‚Movable Books‘ vgl. noch einmal die Literaturangaben in Anm. 21; sowie: Christian A. Bachmann, Laura Emans und Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen*. Berlin 2016. Zum Daumenkino vgl. Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (Hg.): *Daumenkino – The Flipbook Show*. Köln 2005; sowie: Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 350–375.

³⁶ Zur Geschichte des Panoramas vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main 1981; Sehsucht. *Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Basel 1993; Bernard Comment: *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*. Berlin 2000. Zu gedruckten Panoramen und Folded Panoramas vgl. Marino de Grassi, Silvia Bordini (Hg.): *Panorami della Mitteleuropa*. Monfalcone 1994; John R. Abbey: *Life in England in Aquatint and Lithography, 1770–1860*. Folkestone u. a. 1972, S. 373–405; und: Marlborough Rare Books LTD. (Hg.): *Panoramas* (Catalogue 222). London 2012; Gabriele Koller: *Panoramen auf Papier. Orientierungspläne zu Panoramen des späten 18. bis frühen 19. Jahrhunderts*, in: Konrad Vanja u. a. (Hg.): *Arbeitskreis Bild Druck Papier, Tagungsband* Basel 2013. Münster, New York 2014, S. 56–72.

³⁷ So wurden auch Zimmer mit Panoramen ausgemalt oder Panoramen umlaufend auf Tellerrändern angebracht.

greifenden und überwältigenden Inszenierungen stellen allerdings nur eine Facette panoramatischer Darstellungen dar. Grundsätzlich ist zwischen unterschiedlichen Modellen oder Typen des Panoramas zu differenzieren, die dem Anspruch auf eine ‚Allschau‘ in unterschiedlicher Weise nachkommen: Als Rundbilder zeigen sie die Umgebung von einem definierten Blickpunkt aus betrachtet in einer 360-Grad-Umschau. Streckenpanoramen wurden hingegen vor allem für Darstellungen von Distanzen zwischen zwei Orten verwendet, beispielsweise von Straßen, Flussläufen, Küstenabschnitten oder Bergketten. Das Vogelschau-Panorama zeigt eine Aufsicht – entweder im Sinne eines aus der Vertikalen betrachteten Streckenpanoramas oder als rundes Bild, das an eine Aufsicht auf die Erde erinnert, bei der man ein Vergrößerungsglas auf einen bestimmten Punkt gerichtet hat. Das ‚Moving Panorama‘ ist eine Sonderform des Streckenpanoramas, bei dem ein Bildstreifen wie ein Film vor den Augen der Betrachter entlangbewegt wurde.³⁸ Oft handelt es sich dabei um Bild- oder Buchrollen, die aus einer schützenden Kapsel herausgezogen werden konnten.³⁹ John Lamb Primus’ und John Lamb Secundus’ *A trip from London to Hong Kong in two Hours* (1860) zeigt eine Reise von London nach Hongkong und sollte durch einen Rahmen in der Größe eines 24-Zoll-Bildschirms gekurbelt werden.⁴⁰ Es war begleitet von einem Buch, das einen während der Vorführung vorzulesenden Text enthielt. Solche Moving Panoramas gab es aber auch als vorkinematographische gesellschaftliche Spektakel in einem theatral anmutenden Setting.

Das Buch-Panorama, respektive das Panorama-Buch, stellt eine weitere Gattung des Panoramas en miniature dar.⁴¹ Aufgrund seiner materiellen Disposition bietet das Leporello ideale Voraussetzungen für den Transfer einer panoramatischen Darstellung in eine gedruckte Publikation. Oft handelt es

³⁸ Zum Moving Panorama vgl. insbesondere Erkki Huhtamo: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, MASS 2013.

³⁹ So beispielsweise die *Lindenrolle*, ein Längenpanorama der beiden Seiten der Berliner Straße Unter den Linden (Berlin 1820), *Costa Scena, or Cruise along the Southern Coast of Kent* (1823) von Robert Havell jr. und Messr. Colnaghi oder das *Panorama sur les Quais de Paris* (um 1835). Vgl. hierzu: Sehsucht, S. 269–272.

⁴⁰ Ein Exemplar dieses gut 53 Meter langen Panoramas besitzt das Museum of London. Vgl. hierzu: Sehsucht, S. 242f. Zu anderen kleinen Moving Panoramas vgl. ebd., 278f.; Huhtamo: *Illusions in Motion*, S. 384; *The Panoramic River. The Hudson and the Thames*. Hg. vom Hudson River Museum. Yonkers, NY 2013, S. 61; Ralph Hyde: *Panoramania! The Art and Entertainment of the ‚All-Embracing‘ View*. London 1988, S. 144.

⁴¹ Zu den Miniaturpanoramen vgl. u. a.: Sehsucht, S. 252–279.

sich dabei um Rundpanoramen, die, auch wenn sie im Unterschied zu ihren architektonischen Pendants als gefaltete Papierbahn keine zirkuläre Anlage aufweisen, doch eine für verhältnismäßig kleine Formate bemerkenswert lange Expansion erlauben. Richard Morris' *Panoramic view round the Regent's Park* (London 1831), das die Umgebung der besagten Parkanlage, die heute im Zentrum Londons liegt, auf einer Länge von 569 cm zeigt, ist ein solches als Leporello publiziertes Panorama.⁴² Das 680 cm lange Panorama-Leporello *Leipzig von der Paulinen- bis zur Schützenstraße* (Leipzig 1845)⁴³ oder das 886 cm lange *Panorama des rechten Elb-Ufers von Hamburg bis Blankenese* (s. l. 1835) von T. B. Wilms, Eduard Haase und J. W. Voss zeigen hingegen Streckenpanoramen.⁴⁴ Hinsichtlich der Darstellungen von Flussverläufen ist darüber hinaus Friedrich Wilhelm Delkeskamps *Neues Panorama des Rheins von Mainz bis Köln* (Frankfurt am Main 1825)⁴⁵ zu nennen. Solche Streckenpanoramen aus der Vogelperspektive, die an illustrierte kartographische Darstellungen erinnern, stellen eine spezifische Subspezies des Buch-Panoramas dar, für die es kein Pendant in anderen Formen des Panoramas gibt.⁴⁶

Mit der Photographie entstand im 19. Jahrhundert ein technisches bildgebendes Verfahren, das eine seit etwa den 1860er Jahren anhaltende Tradition des Panoramas angestoßen hat.⁴⁷ Was sich heute mit jedem Mobiltelefon als App oder durch eine Funktion in der Menüführung digitaler Kameras auch von Laien leicht realisieren lässt, bedurfte im 19. Jahrhundert noch eines hohen technischen Sachverständs und der Erfahrung im Umgang mit der Kamera. Die Kontinuität einer photographischen Gesamtschau wurde, wenn sie nicht durch Objektive und speziell auf panoramatische Aufnahmen eingerichtete Kameras technisch geleistet wurde, zunächst durch das Montie-

⁴² Dieses Panorama war parallel auch als Rolle erhältlich. Vgl. Comment: Das Panorama, S. 212f.

⁴³ Vgl.: Sehsucht, S. 270.

⁴⁴ Staatsarchiv Hamburg, Signatur: 126-7-5/42a. Vgl. auch: Sehsucht, S. 273. Zum Fluss als Motiv panoramatischer Darstellungen vgl. noch einmal: The Panoramic River. Hg. vom Hudson River Museum.

⁴⁵ Vgl.: Sehsucht, S. 273.

⁴⁶ Ebd., S. 253. Vergleichbar ist: Wilhelm Schütz: Rheinpanorama von Mainz bis Köln. Eisenach ca. 1880.

⁴⁷ Einen kurzen Überblick über frühe photographische Panoramen bietet: Maarten Vanvolsem: The Art of Strip Photography. Making Still Images With a Moving Camera. Leuven 2011.

ren der Abzüge von Ausschnitten erreicht – inwiefern sich durch die Aneinanderreihung einzelner Bildteile eine gefaltete Struktur geradezu aufdrängte. 1878 fertigte der vor allem für seine chronophotographischen Bewegungsstudien bekannte Eadweard Muybridge ein photographisches *Panorama of San Francisco from California Street Hill* in Form eines Leporellos an (Abb. 14a–b).⁴⁸ Der amerikanische Künstler Ed Ruscha griff die Tradition des photographischen Panoramas auf und belebte sie im Kontext der Concept Art zu Beginn der 1960er Jahre neu. Mit *Every Building on the Sunset Strip* (Los Angeles 1966, Abb. 15) legte er ein Streckenpanorama der beliebten Shopping- und Vergnügungsmeile auf dem Sunset Boulevard zwischen Hollywood und Beverly Hills vor, für das er eine Kamera auf der Ladefläche eines Pick-up-Trucks montierte und die beiden Straßenseiten dokumentierte. Die Publikation, die sich auf eine Länge von 760 cm entfalten lässt, wurde zu einer ‚Inkunabel‘ des Künstlerbuchs, die in keinem Buch über die Geschichte und Entwicklung des Buchs als Werkform und Medium künstlerischen Ausdrucks in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fehlt.⁴⁹ Bereits 1954 war in Tokio das Leporello *Ginza Kaiwai. Ginza Haccho* der japanischen Photographen Yoshikazu Suzuki und Shohachi Kimura erschienen, das in vergleichbarer Art und Weise Straßenzüge zeigt (Abb. 16). Beide Projekte rekurrieren dabei auf eine Tradition panoramatischer Leporellos, insbesondere von Straßenansichten, die schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu beobachten war.

Der Begriff oder die Bezeichnung ‚Panorama‘ ist dabei nicht an die Abbildungen eines geographischen Kontextes gebunden. Im englischen Sprachgebrauch ist der Begriff ‚folded panorama‘ im 19. Jahrhundert ein Synonym für Leporello und in motivischer oder inhaltlicher Hinsicht nicht an panoramatische Ortsdarstellungen im engeren Sinne geknüpft: Er akzentuiert vielmehr den Zusammenhang einer inhaltlichen Darstellung respektive die Zusammengehörigkeit ihrer Bestandteile: So zeigt Èlie Haguenthals *Le*

⁴⁸ David Harris u. a.: Eadweard Muybridge and the Photographic Panorama of San Francisco, 1850–80. Montreal 1993. Parallel gab es dieses Panorama auch gerollt. Vgl. zudem: <<https://www.williamreese.com/pages/books/WRCAM43656/eadweard-muybridge-panorama-of-san-francisco-from-california-st-hill>> (letzter Zugriff am 21.1.2018).

⁴⁹ Vgl. Siri Engberg, Clive Phillpot: Edward Ruscha Editions 1959–1999, Vol. 1. Ostfildern 1999, S. 84–89; und: Vol. 2, S. 124, Nr. 4B; Laura Pia Look: Of Words and Pictures. The Photo-Books of Ed Ruscha. Sydney 2009, S. 22–23; Margit Rowell: Ed Ruscha, Photographer. Göttingen 2006.

champ de foire (Pont-à-Mousson, ca. 1850, Abb. 17) einen Jahrmarkt mit all seinen schaustellerischen Attraktionen, wobei es sich hier um die idealisierte Darstellung eines Rummelplatzes handelt – mit allem, was dazu gehört.⁵⁰ Benjamin Roubauds (karikaturistischer) Zyklus *Grand chemin de la postérité* (Paris ca. 1842, Abb. 18a–d) besteht aus drei panoramatisch angelegten Leporellos, von denen jedes auf sechs Segmenten eine Zusammenstellung der wichtigsten Protagonisten verschiedener Kunstszenen als Karikaturen zeigt: Eins ist den Vertretern der ‚art lyrique‘ gewidmet, eins den Theater- und Tanzkünstlern und eins, das vermutlich bekannteste, den Schriftstellern und Literaten: darunter Victor Hugo als „roi des Hugolâtres“ und Anführer, gefolgt von Théophile Gautier, Francis Wey, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac und vielen anderen.⁵¹ Motivisch erinnern diese Darstellungen an Aufmärsche und Prozessionen – und damit an eine Traditionslinie des Leporellos, die im Folgenden vorgestellt wird.

Ein kurioses Beispiel dafür, dass panoramatisch angelegte Darstellungen mit ergänzenden sprachlich vermittelten (narrativen) Inhalten kombiniert wurden, ist Susan Maria Ffaringtons *The 104th Psalm* (London 1860–70, Abb. 19a–b). Die Beschreibung der Welt als göttlicher Schöpfung wird als fiktives Streckenpanorama einer idealisierten Landschaft gezeigt, wobei die Verse des Psalms die Bildstrecke unterhalb begleiten. Es ist damit auch ein frühes Beispiel für die Umsetzung einer literarischen Vorlage als ein den Text illustrierendes Leporello. Percy Cruikshanks *Panorama of the Franco-Prussian war* (London 1871, Abb. 20) ist eine Bildergeschichte im Stil eines frühen Comics, auf dessen Segmenten Ereignisse des Deutsch-Französischen Kriegs in den Jahren 1870–71 karikierend dargestellt werden. John Emslies *View of Nature in All Climates From the Equator to the Arctic Circle* (London 1852) zeigt einen Quer- respektive Längsschnitt durch die verschiedenen Klimazonen mit ihren charakteristischen Vegetationen. *Green's Alpha-*

⁵⁰ Von Leporellos, die aus Anlass von Weltausstellungen publiziert wurden, wird später noch die Rede sein.

⁵¹ Zu diesem Beispiel vgl. auch Ségolène Le Men: Les grands hommes du jour illustrés par la caricature. L'exemple du ‚Panthéon charivarique‘ de Benjamin Roubaud, in: Thomas W. Gahtgens, Gregor Wedekind (Hg.): Culte des grands hommes 1750–1850. Paris 2009, S. 469–503; Valérie Guillaume, Ségolène Le Men (Hg.): Benjamin Roubaud et le Panthéon charivarique. Paris 1988, passim; Jacqueline Sarment (Hg.): Le spectacle et la fête au temps de Balzac. Paris 1978, Kat. Nr. 37; Martin du Bourg (Hg.): Benjamin Roubaud, Grand Chemin de la postérité, Les gens de lettres. Bassac 2011.

betical Panorama (London ca. 1850) ist eigentlich ein ABC-Buch, in dem jedes Segment einem Buchstaben des Alphabets gewidmet ist und liefert in diesem Sinne einen ‚panoramatischen‘ Überblick über die lateinischen Buchstaben.

Das Leporello als Chronologie

Kartographische und diagrammatische Chronologien, von vergleichsweise übersichtlichen Zeitspannen bis hin zu intrikaten, Epochen und Jahrtausende übergreifenden historiographischen Überblicksdarstellungen, visualisieren die Zeit als graphisch gestalteter und schematisch strukturierter (Bild-) Raum.⁵² Als „masterpieces of visual economy“ verblüffen sie ihre Betrachter durch die Kompression von Daten, Fakten und Ereignissen und suggerieren mehr oder minder explizit, dass hier über die zeitliche, und gegebenenfalls auch die räumliche, Nähe oder Entfernung hinaus, Zusammenhänge bestehen (könnten).⁵³ Gerade in Genealogien und Stammbäumen, als spezifischen Formen von Chronologien, sollen dabei sogar gezielt Entwicklungslinien nachvollzogen werden – wobei diese nicht immer einer kritischen Betrachtung standhalten und sich mitunter als Behauptung entpuppen.⁵⁴ Je komplexer Chronologien angelegt sind, je weniger erschließen sie sich *prima vista*, sondern bedürfen einer intensiven ‚Lektüre‘: sowohl im erweiterten Sinne einer Bild-Lektüre als auch, da sie meist schriftbasiert sind, in dem einer Text-Lektüre im engeren Sinne. Neben stark reduzierten und generalisierten Darstellungen, die auf einer Buchseite untergebracht werden können, findet man deutlich größere, bis hin zu raumgreifenden Beispielen. In diesen Fällen

⁵² Zur Kulturgeschichte von Chronologien vgl. Sigfrid Henry Steinberg, John Paxton: *Historical Tables. 58 B.C.–A.D.* 1985. New York 1988; Benjamin Steiner: *Die Ordnung der Geschichte. Historische Tabellenwerke in der Frühen Neuzeit.* Köln 2008.

⁵³ Von „masterpieces of visual economy“ sprachen Daniel Rosenberg und Anthony Grafton zwar explizit mit Blick auf die Chronologien von Joseph Priestly, grundsätzlich trifft dies aber auch auf viele andere komplexe Beispiele zu. Vgl. dies.: *Cartographies of Time*, S. 117.

⁵⁴ Zum Phänomen des Stammbaums vgl. die folgenden kulturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen: Christiane Klapisch-Zuber: *L’arbre des familles.* Paris 2003; Roberto Bizzocchi: *Généalogies fabuleuses. Inventer et faire croire dans l’Europe moderne.* Paris 2010; Volker Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken.* Wolfenbüttel 2013; Manuel Lima: *The Book of Trees. Visualizing Branches of Knowledge.* New York 2014.

komprimieren sie nicht nur die eigentliche Darstellung von Zeit und historischen Ereignissen in einem Bild oder einer schematisch-graphischen Darstellung – aus praktischen Gründen waren sie oft selbst durch Faltungen komprimiert: Entweder waren sie als entfaltbare Seiten in Bücher eingebunden oder wurden als faltbare respektive schon gefaltete Drucke angeboten. Während die entsprechenden entfaltbaren Seitenfolgen in Lorenz Fausts *Anatomia statuæ Danielis* (Lepizig 1586), Francis Tallents' *A View of Universal History* (London 1685) oder das von Adam Ferguson für die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschienene zweite Auflage der *Encyclopaedia Britannica* gestaltete *Historical Chart*, das die erste in dieser Enzyklopädie veröffentlichte Zeitleiste war, das Format der Publikationen, in die sie integriert waren, oft um ein Vielfaches überwand, ⁵⁵ wurden andere als von Büchern unabhängige Faltblätter gedruckt und vertrieben. ⁵⁶ Mit den *Tables chronologiques de l'histoire universelle* (Paris 1729, Abb. 21) des französischen Abts Nicolas Lenglet du Fresnoy erschien eine Chronologie im Format eines Leporellos – man könnte sagen: als ein zu einem Buch gefaltetes (Schau-) Bild. Vergleichbar zu den Panoramen, von denen ebenfalls einige parallel als Buchrolle und als Leporello publiziert wurden, wurden auch einige Chronologien in beiden Formaten angeboten. ⁵⁷ Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist Jacques Barbeu-Dubourgs 16 Meter lange *Chronologie universelle* (Paris 1753), die in Form eines Leporellos publiziert wurde, gleichzeitig aber auch in einer „chronographic machine“, die an jene Vorrichtungen erinnert, in die verschiedene Moving Panoramas eingespannt und an den Augen der Betrachter vorbei ‚gescrollt‘ werden konnten (Abb. 22). ⁵⁸ Zwar war dies allem Anschein nach kein finanzieller Erfolg, wurde aber mit einem Eintrag in Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* geehrt.

⁵⁵ Gerade mit Blick auf das Entfalten ist William Parsons *Chronological tables of Europe, from Nativity of our Saviour to the Year 1703* [...] (London 1707) ein interessantes Beispiel. Vgl. hierzu Rosenberg, Grafton: *Cartographies of Time*, S. 102.

⁵⁶ So beispielsweise Thomas Jefferys' *A Chart of Universal History* (London 1753), vgl. Rosenberg, Grafton: *Cartographies of Time*, S. 112f.

⁵⁷ So beispielsweise *Stream of Time: Intended for Young Persons. To Be Filled Up During a Course of Historical Reading* (London 1844) oder *Darton's Pocket Tablet of Chronology. From the Creation of the World to the Year 1815*. Vgl. hierzu: Rosenberg, Grafton: *Cartographies of Time*, S. 192; sowie ebd., S. 34–35. In manchen Fällen waren sie auch motivisch als Rolle auf ein rechteckiges Papier gedruckt, wie beispielsweise bei Edward Bishop Elliotts *Horae Apocalypticae, or, A Commentary on the Apocalypse, Critical and Historical* (London 1844), vgl. ebd., S. 190f.

⁵⁸ Vgl. Rosenberg, Grafton: *Cartographies of Time*, S. 112f.

Joseph Priestlys *A Chart of Biography* (1765), die wohl einflussreichste ‚Timeline‘ des 18. Jahrhunderts, und *A New Chart of History* (1769) konnte man als Poster oder als ‚scroll‘ kaufen.⁵⁹

Eine besonders eindrucksvolle Leporello-Chronologie ist das 1871 erschienene *Synchronological Chart* des in Ohio ansässigen Lehrers Sebastian C. Adams (Cincinnati, OH 1871, Abb. 23), das die Menschheitsgeschichte in einer kulturübergreifenden Perspektive über den Verlauf von 22 Segmenten auf 670 cm von 4004 vor Christus bis in das Jahr 1900 als komplexe schematisch-graphische und illustrierte Schautafel zeigt – und dabei nicht nur Ereignisse der Vergangenheit verzeichnet, sondern auch einen Blick in die Zukunft wirft.⁶⁰ Dass diese Chronologie auch als *Panorama of Human History* bezeichnet wurde, ist bemerkenswert. In der Rubrik „Notes of the week“ schrieb die *London Illustrated News*:

Imagine Haydn's ‚Dictionary of Dates‘, plus Calmet's ‚Dictionary of the Bible‘ plus the ‚Complete Gazetteer‘ plus all Maunders ‚Treasures‘ made graphic, and you gather some idea of this stupendous pictorial roll which seems to have been suggested by the ancient picture writings of the Mexicans.⁶¹

Interessant ist der Hinweis auf die präkolumbianischen Kodizes aus heutiger Sicht weniger hinsichtlich der ‚Bilderschrift‘ früher südamerikanischer Hochkulturen als vielmehr deshalb, weil einige dynastische Geschichtsschreibungen enthalten, auf denen man Herrscherreihen durch die Jahrhunderte verfolgen kann.

Lucie Seifertová legte mit *The History of the Brave Czech Nation and a few insignificant world events* (Prag 2005, Abb. 24a–b) eine – ähnlich ambitionierte – zeitgenössische Chronologie als buchkünstlerisches Projekt vor. Schon im Titel gibt sie sich als ein jede nationale Selbsttheroisierung persiflierendes Unterfangen aus, was auch darin zum Ausdruck kommt, dass ihre Geschichtsschreibung bei den Mammutjägern vor 35000 Jahren beginnt, und, dem ambitionierten Titel zum Trotz, die tschechische Nation als politisches Gebilde im Umkehrschluss eher als Fußnote in der Geschichte der Menschen in diesem Teil der Welt erscheinen lässt. Obwohl mit Blick auf

⁵⁹ Ebd., S. 117–121.

⁶⁰ Ebd., S. 172–177.

⁶¹ Zitiert nach: <<http://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/PanoramaofHistory-adams-1881#sthash.LAuiO1Kq.dpuf>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

den Stil der Illustration als kindgerechte Bildergeschichte angelegt, also nicht als graphisch-schematische Schautafel, entfaltet sie durch Witz und Esprit in der Erzählung, ihrem Material- und Faktenreichtum und die sich zwischen den Faltungen aufstellenden Pop-Up-Elemente auch für ‚erwachsene Kinder‘ eine nicht zu leugnende Originalität.

2001 veröffentlichte der Dumont Verlag eine ganze Serie mit als Chronologien angelegten Leporellos zu den Themenbereichen Weltgeschichte, Politik und Gesellschaft im 20. Jahrhundert, Design, Architektur und bildende Kunst.⁶² Dass gefaltete Chronologien auch mit einem Fokus auf Kunst und Kunstgeschichte entstanden sind, liegt nahe. Der Verlag des Verbunds der englischen Tate-Museen hat in den letzten Jahren zwei solcher kunsthistorischen Leporello-Chronologien als Publikationen veröffentlicht.⁶³ Die *Tate Artist Timeline* (London 2006) der renommierten Illustratorin, Graphikerin und Buchgestalterin Sara Fanelli wurde darüber hinaus auch als Wandgemälde auf zwei Etagen der Tate Modern in London realisiert. Dass diese Entwicklungsgeschichte, die sowohl die maßgeblichen Strömungen der bildenden Kunst als auch Namen einflussreicher Künstlerpersönlichkeiten enthält, handschriftlich kalligraphisch ausgeführt ist, wird dabei als programmatisch kommuniziert: „[...] to reflect the dynamic nature of twentieth-century art history, rather than something set in stone.“⁶⁴ Wenige Jahre später folgte Marion Deuchars ebenfalls handschriftlich ausgeführte *British Art Timeline* (London 2014), die auf der einen Seite die Namen bedeutender englischer Künstler und historische Ereignisse seit dem 16. Jahrhundert aufführt und auf der anderen Seite die Titel von Kunstwerken und Strömungen akkumuliert.⁶⁵ Indem Deuchar, anders als Fanelli, auf einen integrierten

⁶² Martin Sulzer-Reichel: Antike. Von Homer bis zur Krönung Kaiser Karl I.; ders.: Weltgeschichte. Von der Entdeckung des Homo Sapiens bis heute; Ulrike Brandt-Schwarze: Das 20. Jahrhundert. Politik und Gesellschaft von 1900–2000; Thomas Hauße: Design; Claudia Mayer-Iswandy: Kunst. Von der Steinzeit bis zur Moderne; Mareile Stein: Architektur. Von den Pyramiden zur Postmoderne (alle: Ostfildern 2001).

⁶³ Eine für die Kunst, respektive die Künste der letzten Dekaden, einflussreiche Chronologie ist George Maciunas' *Expanded Arts Diagram* (1966), das die Verflechtungen der sich auflösenden künstlerischen Disziplinen in der Kunst der Nachkriegszeit nachzuzeichnen und schematisch zu visualisieren versucht – wobei der Schwerpunkt auf den Schnittstellen und Verbindungen liegt.

⁶⁴ Vgl. <<https://shop.tate.org.uk/tate-artist-timeline/6753.html>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

⁶⁵ Zudem brachte der Verlag Tate Publishing Frances Barrys und Simon Harmers Leporellos *Walks of Art – London* (London 2015) und *Walks of Art – Liverpool* heraus (London 2016).

Zeitpfeil verzichtet, ist diese Chronologie deutlich assoziativer und weniger akkurat.⁶⁶ Abgesehen von der grundsätzlich berechtigten Frage danach, ob solche Chronologien nicht der Kanonisierung der Kunstgeschichte dienen und insofern kritisch zu betrachten sind, ist zu konstatieren, dass sie sich weiterhin und gerade auch als Leporellos einer anhaltenden Beliebtheit erfreuen.⁶⁷

Darstellungen von Umzügen und Prozessionen

Zu den Bildmotiven, die sich für eine Darstellung in einem entfaltbaren Buchobjekt in besonderer Weise anbieten, gehören Umzüge, Aufmärsche und Prozessionen. Wie Panoramen und Chronologien – und chronologische Panoramen – trägt auch hier das überdimensionale (Buch-) Format der zeitlichen und/oder räumlichen Ausdehnung des Gegenstands Rechnung. Auf Gemälden und druckgraphischen Werken wurden solche Aufzüge oft als mäandernde, kreuz und quer über den Bildraum verlaufende Menschen-schlangen gezeigt, angesichts deren Zickzack-Form man von Faltungen in einem übertragenen Sinn sprechen könnte. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist Robert van Audenaerdes Stich *Pompae Funebres habitae in Funere Christinae Alexandrae Reginae suecice* (Rom: Giovanni Giacomo de Rossi,

⁶⁶ In den letzten Jahren ist zunehmend zu beobachten, dass Museen nicht nur Kataloge ihrer Ausstellungen, sondern auch unkonventionelle Bücher und spielerische Buchobjekte publizieren. Sowohl der Verlag der Tate-Museen als auch das New Yorker Museum of Modern Art und die französische Réunion des Musées Nationaux haben beispielsweise Pop-Up- und Spielbilderbücher verlegt. Vgl. hierzu: Christoph Benjamin Schulz: Pop-Up-Bücher und bildende Kunst, in: Bachmann, Emans, Schmitz-Emans (Hg.): Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen, S. 193–218.

⁶⁷ Zahlreiche Ausstellungskataloge der letzten Jahre enthalten solche Chronologien von für ihre Themen relevanten Daten und Fakten. Vgl. beispielsweise: Paulo Venancio Filho, Annika Gunnarsson (Hg.): *Time & Place*. Rio de Janeiro 1956–1964. Göttingen 2008; Lars Nittve, Lena Essling (Hg.): *Time & Place*. Los Angeles 1957–1968. Göttingen 2008; Luca Massimo Barbero (Hg.): *Time & Place*. Milano – Torino 1958–1968. Göttingen 2008. Manche sind sogar als Chronologien aufgebaut: Catherine Grenier (Hg.): *Los Angeles 1955–1985*. Paris 2006. Der Künstler Tony Oursler verfasste für eine Monographie zu seinem Werk „An optical Timeline“, in: Elizabeth Janus, Gloria Moure (Hg.): *Tony Oursler*. Barcelona 2001, S. 310–334. Eines der hinsichtlich des Umfangs und der inhaltlichen Komplexität anspruchsvollsten Unterfangen einer kunsthistorischen Chronologie ist die *Heilbrunn Timeline of Art History* des Metropolitan Museums of Art: <<http://www.metmuseum.org/toah/works/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

1689, Abb. 25).⁶⁸ Das Leporello erlaubt, diese Komprimierung durch die vertikale Schichtung des Motivs aufzulösen und als horizontale Expansion darzustellen.⁶⁹

Der biographisch aufgebaute, Albrecht Altdorfer und seiner Werkstatt zugeschriebene *Triumphzug für Kaiser Maximilian I.* (1512–15) ist ein besonders prägnantes und schon auf Grund seiner Ausmaße beeindruckendes Beispiel einer solchen – wenn auch in diesem Fall fiktiven – Umzugsdarstellung, die ursprünglich aus 109 zusammengeklebten Teilen bestand und wichtige Stationen des kaiserlichen Lebens und Wirkens darstellt. Es ließ sich rekonstruieren, dass der Bilderfries gut 100 Meter lang gewesen sein muss.⁷⁰ Die Verklebungen der später voneinander gelösten Teile, wie auch Quetsch- und Zugfalten, lassen darauf schließen, dass der *Triumphzug* zunächst als Bild- oder Buchrolle vorlag, wobei einiges darauf hindeutet, dass er, wie ein Moving Panorama, performativ vor den Augen der Betrachter entrollt wurde.⁷¹ Das immense und unkonventionelle Format des *Triumph-*

⁶⁸ Vgl. hierzu beispielsweise Gérard Sabatier, Béatrix Saule (Hg.): *Le roi est mort*. Louis XVI – 1715. Paris 2015; sowie vergleichbare Darstellungen in: Bernard Dompnier (Hg.): *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*. Clermond-Ferrand 2009, S. 89, S. 307f., S. 415ff.

⁶⁹ Bereits im 16. Jahrhundert entstanden solche Darstellungen von Um- oder Aufzügen auch als Rollen, wie beispielsweise die 10 Meter lange sogenannte *Lant's Roll*, die Thomas Lant aus Anlass des Begräbnisses von Sir Philip Sidney in London 1587 publizierte und für die belegt ist, dass sie vor den Augen der Zuschauer entrollt wurde. Vgl. hierzu Andrew Clark (Hg.): „Brief Lives“, chiefly of contemporaries, set down by John Aubrey, between the years 1669 & 1696. Oxford 1898, S. 249f. Das Kunsthistorische Museum in Wien besitzt Sigmund Elsässers 581,5 cm lange Rolle *Das Vliesfest zu Prag und Landshut 1585* (nach 1585, Kunstkammer Inv.-Nr. 5348) und die 424,4 cm lange Rolle *Turnieraufzüge zur Münchner Hochzeit 1568* (Kunstkammer Inv.-Nr. 5346), zu beiden Beispielen vgl.: Wilfried Seipel (Hg.): *Wir sind Helden! Habsburgische Feste in der Renaissance*. Wien 2005, S. 20f. und S. 91. Zum *Hochzeitskodex Erzherzog Ferdinands II.* (1582), der ursprünglich als Rolle vorlag, vgl. Veronika Sandbichler: *Der Hochzeitskodex Erzherzog Ferdinands II.*, ebd., S. 117–119, sowie dies.: *Der Hochzeitskodex Erzherzog Ferdinands II. Eine Bildreportage*, in: *Die Hochzeit Erzherzog Ferdinands II. Eine Bildreportage des 16. Jahrhunderts*. Wien 2010, S. 31–89.

⁷⁰ Altdorfer war darüber hinaus auch für Randzeichnungen in Maximilians *Gebetbuch* (1515) verantwortlich sowie für Teile des dem Kaiser gewidmeten, monumentalen Holzschnitts *Ehrenpforte*, der 1512 in Auftrag gegeben wurde. Die zweite Hälfte des *Triumphzugs* mit den Blättern 49–109 ist Bestandteil der Sammlung der Albertina in Wien. Die erste Hälfte ist verschollen, ließ sich aber anhand von Kopien rekonstruieren. Vgl. hierzu zuletzt: Manfred Hollegger, Eva Michel, Marie Luise Sternath-Schuppanz (Hg.): *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*. München 2012, S. 224–237.

⁷¹ Vgl. hierzu: Eva Michel: „Zu Lob und ewiger Gedechnus“. Albrecht Altdorfers *Triumphzug für Kaiser Maximilian I.*, in: Hollegger, Michel, Sternath-Schuppanz (Hg.): *Kaiser*

zugs, das auch als eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem in einem ‚normalen‘, gebundenen Buch Möglichen verstanden werden kann, diente dazu, das Gedächtnis an den Kaiser schon zu Lebzeiten zu manifestieren. „Zudem wirkte die Wiederaufnahme des klassischen Rotulus antikisierend, könnte also für den *Triumphzug* als dem antikengezogenen Inhalt angepasste ‚antike‘ Form bewusst gewählt worden sein.“⁷² Insofern liegt es nahe, ihn den ambitionierten Buchprojekten des Kaisers zuzurechnen.⁷³ 1526 erschien der *Triumphzug* in einer Holzschnittfassung als gebundenes Buch und in der 3. Ausgabe von 1796 schließlich als Leporello mit einer Länge von 54 Metern.⁷⁴ Zu den bereits 16. Jahrhundert entstandenen Leporellos mit Umzügen gehören auch Nikolaus Hogenbergs *Gratae et laboribus* [...] (Mecheln, ca. 1532), das auf 38 Segmenten den Einzug Kaiser Karls V. Kaiser und Papst Clemens’ VII. in Bologna im Jahr 1530 zeigt (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Signatur: A: 31.3.1 Geom. 2°) und Hogenbergs *Divo et invicto* [...] (s. l. 1558) mit dem Leichenzug für den am 21. September 1558 verstorbenen Karl V. (ebd., Signatur: A: 31.3 Geom. 2°).⁷⁵

Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, S: 49–65, hier S. 61f. Zur Performativität vgl. auch Hans Rudolf Velten: Triumphzug und Ehrenpforte im Werk Kaiser Maximilians I. Intermediale Konstellationen zwischen Aufführung und ‚gedechtnus‘, in: ders., Katja Gvozdeva (Hg.): Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne. Heidelberg 2011, S. 247–269, Franz Winzinger: Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I. Graz, Wien 1972/73, hier vor allem S. 39; Jan-Dirk Müller: Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. München 1982, S. 272; Michail A. Bojcov: Ephemerität und Permanenz bei Herrschereinzügen im spätmittelalterlichen Deutschland, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24: Kunst als ästhetisches Ereignis (1997), S. 87–107.

⁷² Eva Michel: „Zu Lob und ewiger Gedechtnus“, S. 62. Der Hinweis auf den „klassischen Rotulus“ ist hier insofern missverständlich, als der Rotulus im Unterschied zum Volumen meist vertikal angelegt war und entsprechend entrollt wurde. Michel verweist in diesem Zusammenhang auch auf: Thomas DaCosta Kaufmann: Hand-Colored Prints and „Pseudomanuscripts“. The Curious Case of Codex 7906 of the Österreichische Nationalbibliothek Wien, in: Codices manuscripti 2 (1976), S. 26–31, S. 30.

⁷³ Zu den Buchprojekten Kaiser Maximilians gehörten neben dem schon genannten *Gebetbuch* das reich illustrierte autobiographische Versepos *Theuerdank* (Nürnberg 1517) und der unvollendet gebliebene *Weißkunig*.

⁷⁴ Die meisten der Holzschnitte stammen von Hans Burgkmair, weitere von Altdorfer, Hans Springinklee und anderen, vgl. Hollegger, Michel, Sternath-Schuppanz (Hg.): Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, S. 268ff.

⁷⁵ Weitere Beispiele von Leporellos mit Triumphzügen aus der Zeit bis 1700 sind das Faltblatt *Ordenliche Beschreibung des Christlichen Hochlöblichen vnd Fürstlichen Beylags oder Hochzeit so da gehalten ist worden durch den Durchlauchtigsten Hochgebornen Fürsten vnnnd Herrn Herrn Carolen Ertzherzog zu Österreich [...] mit dem Hochgebornen Fräwlein*

Gerade vor dem Hintergrund der nationalistischen Bestrebungen in den meisten europäischen Ländern waren Festumzüge im 19. Jahrhundert ein ubiquitäres Phänomen: Sowohl zur Feier aktueller Ereignisse wie auch aus Anlass der Jahrestage historischer Ereignisse wurden sie zu einer populären Form des Gedenkens und der volkstümlichen Erinnerungskultur – die ihrerseits mit Publikationen dokumentiert und gewürdigt wurde.⁷⁶ Als mit dem englischen Königshaus verknüpfte royale Devotionalien erschienen im Zusammenhang mit der Krönung von Queen Victoria die Leporellos *Panoramic Coronation Procession from Drawings Taken on the Spot* (London: E. Elliot, ca. 1838, Abb. 26), *The Tableau of the Procession at the Coronation of Queen Victoria, June 28, 1838* (London 1838) von Robert Tyas, und S. W. Fores über 17 Meter lange *Correct Representation of the State Procession on the Occasion of the August Ceremony of Her Majesty's Coronation, June 28th, 1838* (London 1838, Abb. 27). Im gleichen Jahr erschien auch Joseph Roberts' *Panoramic Representation of the Queen's Royal Progress Through the City of London, on the 9th November, 1837* (London 1838).⁷⁷

Maria geborne Hertzogin zu Bayrn den XXVI, Augusti in der Kayserlichen Statt Wien von Heinrich Wirrich (Wien 1571), das sich in der Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst befindet, vgl.: Seipel (Hg.): *Wir sind Helden*, S. 47f., und Onofrio Panvinio 432 cm langer Aufzug mit den Triumphen römischer Kaiser *Amplissimi ornatissimiq[ue] triumphi: uti L. Pavlus de rege Macedonum Perse capto, P. Africanus Aemilianus de Carthagensibus excisis, C.N. Pompeius Magnus ex oriente, Julius Augustus, Vespasianus, Traianus, et alii imperatores romani triumpharunt* ([Rom]: Antwerpiæ primum nunc autem Romæ apud Godefredum de Scaichi edita, 1618).

⁷⁶ Vgl. u. a. Wolfgang Hartmann: *Der historische Festumzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1976; Jörg Gengnagel, Monika Thiel-Horstmann, Gerald Schwedler (Hg.): *Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche. Bewegung zwischen Religion und Politik in Europa und Asien seit dem Mittelalter*. Köln 2008; Volker Speth: *Der Kampf um den öffentlichen Raum. Prozessionen, Wallfahrten, Feierlichkeiten bei Bischofsbesuchen, Papstfeiern und sonstige religiöse Feste im nördlichen Rheinland während des Kulturkampfes*. Frankfurt 2015; Tilo Werner: *Festzug*, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 10: Nachträge A–Z. Berlin, Boston 2011, Sp. 305–318.

⁷⁷ Zur Kulturgeschichte von Krönungen und deren Zeremonien vgl. u. a. Roy Strong: *Coronation. A History of Kingship and the British Monarchy*. London 2005, hier besonders die Abbildungen auf den Seiten 304f., 310f., 335ff., 404f.; sowie ders.: *Coronation. From the 8th to the 21st Century*. London, New York 2006. Weitere Leporellos mit Umzügen aus dem 19. Jahrhundert sind u. a.: Salvatore Busuttill: *Solenne processione Vaticana del Corpus Domini. Diretta da uno de' Cerimonieri di Sua Santità Gregorio XVI*. Rom ca. 1838; Soffe's *panoramic representation of the grand procession on the day of the Queen's coronation: eighteen feet in length* (London: William Soffe, nach 1838); S. W. Fores: *The authentic representation of the magnificent marriage procession and ceremony of Her Most Gracious Majesty of Queen Victoria with His Royal Highness Prince Albert of Saxe Coburg: celebrated at the Chapel*

Der Schweizer Historienmaler Karl Jauslin wurde mit seinem Leporello zur 400-Jahr-Feier der Murtenschlacht, das immerhin 850 cm maß, zu einem gefragten Dokumentaristen von zahlreichen Festumzügen.⁷⁸ Seiner Darstellung der *Murtenschlachtfeier: Historischer Zug, 22. Juni 1876. Festzug aus Anlaß der Gedenkfeier Ludwig I. 100 Jahr Feier in München* (Bern 1876, Abb. 28)⁷⁹ folgte *Historischer Umzug zu Gunsten des Hilfsvereins und des Inselepitals in Bern, 8. Mai 1882* (Bern 1882).⁸⁰

Royal, St. James's, February 10, 1840. London 1840; William Spooner: Spooner's panoramic view of the procession of Queen Victoria, on the 10th of February, 1840: through the State-Apartments of St. James's Palace, to the altar of the Chapel-Royal [...]. London 1840; Relfe & Fletcher (Hg.): Panorama representing the festivities and procession on Monday, Oct. 28, 1844, to the opening of the Royal Exchange. London 1844; Panorama du cortège de la société de bienfaisance de Douai. Édité à la Librairie Félix Robaut (ca. 1850); Henry Alken, George Augustus Sala: The Funeral Procession of Arthur Duke of Wellington. London 1852; R. Canton: The procession of Albert Edward Prince of Wales and the Princess Alexandra of Denmark: from Eton to Windsor, on the 7th March 1863. London 1863; Gecostumeerde Optog. Gehouden door de leden van het Leidsche Studenten-Corps den 6den Junij 1865, te viering van den 290sten verjaardag der Leidsche Hoogeschool, Voorstellende de intogt der Hollanders binnen Zierikzee onder Jonker Willem, Grave van Oostervand, op den 12den augustus anno 1304. Leiden: Firma Jacs Hazenberg Corns, Zoon, 1865; Historischer Festzug zum 500jährigen Münsterjubiläum in Ulm am 29. und 30. Juni 1877. Ulm 1877; Vicente Sabater y Puchades: Comitiva regia en el casamiento de S. M. el rey de Espana don Alfonso 12 con S. A. I. y R. la Archiduquesa Da. Maria Cristina de Austria, en el Trayecto Desde la Real Basílica de Atocha à Palacio, el Día 29 de Nöbre de 1879. Madrid 1883.

⁷⁸ Dabei war Jauslin für einige Umzüge nicht nur als Dokumentarist, sondern auch als Organisator und Regisseur künstlerisch tätig. Zu Karl Jauslin vgl. Hildegard Gantner-Schlee: Karl Jauslin, Historienmaler und Illustrator. Separatdruck aus Baselbieter Heimatblätter Nr. 4, 1979, Liestal 1979; sowie dies.: Karl Jauslins Illustrationen zur Schweizergeschichte. Sonder-schrift der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften SAGW, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1987.

⁷⁹ Theo Gantner: Der Festumzug. Ein volkskundlicher Beitrag zum Festwesen des 19. Jahr-hunderts in der Schweiz. Basel 1970, S. 23–25.

⁸⁰ Desweiteren sind von Karl Jauslin als Leporellos erschienen: Kostümierter Umzug zur Feier der neuen Wasserversorgung abgehalten zu Schaffhausen den 18. Juni 1885. Schaffhausen 1885; Empfang und Einzug Kaiser Ferdinand in Rheinfelden am 8. Januar 1563, darge-stellt in einem historischen Zug in Rheinfelden im Jahre 1885. Basel 1885; Die Karolinenfrage: Fastnacht in Basel 1886. Basel 1886; Sechseläuten 1888. Volksfeste aus verschiedenen Kantonen. Zürich 1888; Sechseläuten 1891: historischer Festzug zur Erinnerung an den 1. Bund Zürichs mit den Waldstätten, 1291. Zürich 1891; Sechseläuten in Zürich: ernste und heitere Bilder aus der Entwicklung des Reisens nach den inneren Beweggründen gruppiert. Zürich 1894; Feier zur Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums, 25. Juni 1898, Zü-richt: kostümierter Festzug, darstellend die schweizerischen Volkstrachten in Bildern aus dem Volksleben. Zürich 1898.

Anspielungen auf diese Tradition wird man im Folgenden noch in unterschiedlichen Kontexten begegnen. Der für das renommierte englische Satiremagazin *Punch* tätige Illustrator Richard Doyle zeigt in dem Leporello *An overland journey to the great exhibition* (ca. 1852, Abb. 29)⁸¹ Karikaturen von Vertretern unterschiedlicher Nationen auf dem Weg zur *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, die 1851 im Crystal Palace in London stattfand. Mit der Bezugnahme auf diese erste ‚Weltausstellung‘ ist dieses Leporello eine Reflexion über ein aktuelles Großereignis, das weit über die englischen Landesgrenzen hinaus strahlte.⁸² Gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehen verschiedene Leporellos mit Aufstellungen von militärischen Heeren, die zwar keine Aufzüge wiedergeben, aber deren Struktur und Aufbau in Form von aufgereihten Soldaten als Vertretern der verschiedenen Truppenteile ‚dokumentieren‘. Hier stellen sich auch Schnittstellen zum Leporello als einer typologischen Bildergalerie ein.⁸³

Ein Bildmotiv, bei dessen Darstellung sich ein vergleichbares Problem hinsichtlich der räumlichen und zeitlichen Expansion des Ereignisses einstellt, ist die Jagd: Auch hierbei handelt es sich um ein zeitliches Ereignis, dass sich zudem räumlich erstreckt. Drei eindrucksvolle Beispiele sind *A Trip to Melton* (London 1822) von Henry Alken (nach Sir John Dean Paul) und Alkens *Panorama of a Fox Hunt* (London 1828), sowie Élie Haguenthals ‚vue dépliant‘ *La Chasse impériale* (Pont-à-Mousson, ca. 1850, Abb. 30).

⁸¹ Vgl. die Abbildungen in: Nekes, Kieninger (Hg.): Kinomagie. Was geschah wirklich zwischen den Bildern?, S. 104f.

⁸² Vgl. hierzu auch Thomas Onwhyns Leporellos: What I saw at the worlds fair, or, Notes of the Great Exhibition / by Mr. Comic-eye (London 1851); ders.: Mr. and Mrs. Brown's Visit to London to see the Great Exhibition of All Nations. How they were astonished at the wonders, inconvenienced by the crowds, and frightened out of their wits (London 1851); ders.: Mr. Goggleeye's visit to the Exhibition of National Industry to be held in London on the 1st of April 1851. London 1851; B. Clayton: Great exhibition of doings in London for 1851. London 1851; George Augustus Sala: The house that Paxton built, from Gastronomicum of all Nations. By G.A.S. London 1851, ders.: The Great Exhibition „Wot is to Be“, Probable Results of The Industry of All Nations in The Year '51, Showing What is to be Exhibited, Who is To Exhibit, in Short How Its All Going to Be Done (London 1850), vgl. hierzu: Peter Edwards: George Augustus Sala and His Panorama The Great Exhibition „Wot is To Be“, in: Fryer Folios, Vol. 1, Iss. 1 (2006), S. 13–15. Zu George Augustus Salas Leporellos vgl. auch Peter Blake: George Augustus Sala and the Nineteenth-Century Periodical Press. The Personal Style of a Public Writer. Farnham, Surrey, England und Burlington, VT 2015; sowie Tanya Agathocleous: Urban Realism and the Cosmopolitan Imagination in the Nineteenth Century. Cambridge 2013, S. 44–51.

⁸³ Vgl. hierzu auch den Abschnitt „Militaria und Anti-Kriegslepirellos“ in diesem Beitrag.

Eine ganz andere Form des ‚Umzugs‘, die verschiedentlich in Form von Leporellos dargestellt wurde, ist der Einzug der Tiere in die Arche Noahs. Zu den frühen Beispielen zählen die *Arche Noa* (Esslingen 1903) des Münchener Bilderbuchkünstlers Lothar Meggendorfer und *Die Arche Noa* (Wien 1925) von Oskar Laske.⁸⁴ Prozessionen spielen auch im Werk des südafrikanischen Künstlers William Kentridge verschiedentlich eine Rolle: als Reihen von kleinformatigen Skulpturen, in Animationsfilmen, die Abfolgen von Figuren vor den Augen der Betrachter aufmarschieren lassen, sowie als Wandgemälde. Im Jahr 2000 erschien mit *Portage* ein Leporello als bibliophiles Künstlerbuch, das diese Tradition des Leporellos aufgreift.

Das Leporello als Bildergalerie

Neben den bisher vorgestellten Motiven und Thematiken, bei denen die Option der Expansion der gefalteten Darstellung in einem Verhältnis zu der Größe, dem Umfang oder den (raum-zeitlichen) Ausmaßen ihrer Inhalte steht, sind Leporellos oft als typologische Bildergalerien und gefaltete Papiermuseen verwendet worden.⁸⁵ Um 1825 brachte der Nürnberger Globenhersteller Carl Johann Sigmund Bauer den Miniaturglobus *Die Erde im Kleinen* heraus, der in einer kleinen Box ausgeliefert wurde, aus der sich ein Leporello herausfalten ließ: Dieses zeigt auf 28 Segmenten Menschen aus unterschiedlichen Nationen in traditionellen Kostümen (Abb. 31).⁸⁶ Um 1870 erschien bei Ph. Frey & Co. in Frankfurt ein Leporello mit der Aufschrift *Wir wollen sein ein einig Volk. Uns trennen in keiner Noth noch Gefahr. Gut und Blut. Herz und Hand. Alles für das Vaterland*, das 26 Portraits preußischer und deutscher Herrscher und Militärführer zeigt, wohl in Erinne-

⁸⁴ Zu den Leporellos von Lothar Meggendorfer vgl. ausführlicher den Beitrag von Sebastian Schmideler in diesem Band. Weitere Leporellos zu dieser Thematik sind Katsumi Komagata: *Despues la lluvia!* Zapopan, Mexiko 2012; und Joydeb Chitrakar, Gita Wolf: *The enduring Ark*. Chennai, Indien, 2012.

⁸⁵ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Monika Schmitz-Emans über die Leporellos von Horst Janssen.

⁸⁶ Vgl. Elly Dekker, P. C. J. van der Krogt: *Globes of the Western World*. London 1993, S. 98. Zu Bauer vgl. u. a. (letzter Zugriff am 9.2.2018): <<https://www.astronomie-nuernberg.de/index.php?category=personen&page=bauer-cjs>>. Ein vergleichbares Objekt ist abgebildet in Peter E. Allmayer-Beck, Helga Hühnel: *Modelle der Welt. Erd- und Himmels-globen*. Wien 1997, S. 171.

rung an den Deutsch-Französischen Krieg,⁸⁷ gefolgt von dem 1890 in Leipzig erschienenen Leporello *Die deutschen Kaiser im Römer zu Frankfurt a. M. und Kaiser Wilhelm I.*, das mit seiner Herrscherabfolge auch im Zusammenhang der zuvor skizzierten Leporello-Chronologien betrachtet werden kann (Abb. 32).⁸⁸ Die *Comic History of the Kings and Queens of England* (ca. 1850, Abb. 33a–b) von Alfred Crowquill (d. i. Alfred Henry Forrester), die bereits einige Jahrzehnte zuvor in England erschienen war und Karikaturen der englischen Monarchen zeigt, ist dabei ein Indiz dafür, dass solche Ahnenreihen in einer Zeit, in der nationalistische Tendenzen in Europa eine wichtige Rolle spielten, schon Gegenstand satirischer Verballhornung waren. Darüber hinaus findet man im 19. Jahrhundert Leporellos mit Bildfolgen volkstümlicher Trachten oder militärischer Uniformen, die sich geblättert sowohl einzeln betrachten lassen als sich, in entfaltetem Zustand, auch zu einer im übertragenen Sinne panoramatischen Gesamtschau des Facettenreichtums und der Varianzen zusammenfügen. Die *Costumes of Cambridge* von Nathaniel Whittock (S. I. ca. 1830) gehören in diesen Zusammenhang,⁸⁹ wie auch die *Costumi della corte pontificia* (Rom 1846, Abb. 34a–b), die *Souvenirs des Pyrenées* (Paris ca. 1858) von Charles Mercereau und Charles Maurice, das Trachten aus den Pyrenäen zeigt, und Maurices' *Les Cantières de France* (Paris 1860).⁹⁰

Seit 1900 entstanden verschiedentlich botanische Bestimmungsbücher als Leporellos – mit delikaten Darstellungen von Pflanzen aus unterschiedlichen Jahreszeiten und Regionen, die sich in eine lange Tradition von Kräuter- und Pflanzenbüchern einreihen: von antiken medizinischen und pharmakologischen Werken über veritable Herbarien mit eingeklebten getrockneten Pflanzenproben der Frühen Neuzeit bis hin zu solchen, die in der Folge von

⁸⁷ Darunter unter anderen Wilhelm I, Prinz Carl von Preußen, Prinz August von Württemberg, Bismarck, Kriegsminister von Roon und General von Moltke.

⁸⁸ In der Reihe *Mücks praktische Taschenbücher* erschien um 1910 im Wiener Verlag Szulinski & Comp. mit *Österreichs Regentenhalle in Bild u. Wort* ein österreichisches ‚Pendant‘ und in Amerika unter anderem *Generals and battles of the Civil War* von A. W. Bomberger (Chicago, ILL 1891).

⁸⁹ Vgl. auch *Costumes of the members of the University of Oxford / drawn, engraved & published by N. Whittock* (London ca. 1840).

⁹⁰ Vergleichbare Leporellos mit Darstellungen von Trachten und Kostümen sind: *Costumes suisses des 22 cantons, dessinés par L. Lasalle*. Genf 1782; *Kleederdragten en Typen, der Bewoners van Nederland*. Amsterdam: P. G. van L'Om, ca. 1850; *La Cour De Louis XIV* (S. I., ca. 1880), von dem sich ein Exemplar in der Sammlung von François Binétruy befindet.

Entdeckungsreisen in entlegene Länder publiziert wurden. In der Reihe *Mück's praktische Taschenbücher* erschienen um 1900 in Wien unter anderem die Leporellos *Die am häufigsten vorkommenden eßbaren Pilze* und *Die am häufigsten vorkommenden giftigen Pilze*. Später folgten im Verlag Otto Meier Hermann Schuhmachers *Bilder-Atlas der Frühlingsblumen* (Ravensburg ca. 1910, Abb. 35) und sein *Bilder-Atlas der Sommerblumen und Herbstblumen* (Ravensburg ca. 1920).⁹¹ Gleichzeitig schienen sich solche biologischen Bestimmungsbücher als Bildergalerien nicht nur für die Botanik, sondern als ‚Bestiarien‘ auch für die Tierwelt großer Beliebtheit zu erfreuen – wovon *Die am häufigsten vorkommenden einheimischen Singvögel*, der *Käfer- und Insekten-Atlas in Taschenformat* und der *Schmetterlings-Atlas in Taschenformat* (alle Wien um 1900) sowie der *Atlas der am häufigsten vorkommenden Reptilien* (Berlin ca. 1924) Zeugnis ablegen.

Dass Leporellos in der bildenden Kunst auch als Kataloge für Bildserien verwendet wurden, liegt vor diesem Hintergrund nahe. 1966 erschien der Katalog zu der ersten institutionellen Ausstellung der *Number Paintings* von Robert Indiana im Krefelder Museum Haus Lange als Leporello. *Wrap in / Wrap out* (Chicago 1969) dokumentiert mit der ‚Verpackung‘ des Museums of Contemporary Art in Chicago eine der frühen solcher installativen Arbeiten von Christo in Gestalt eines Postkartenleporellos, dessen einzelne Segmente man verschicken konnte. Chuck Closes *Keith / Six Drawings* (New York 1979) zeigt hyperrealistische Bildnisse des Portraitierten in unterschiedlichen Techniken und Details, die deren Mikrostruktur offenlegen.⁹² 1982 erschien Cy Twomblys *Fifty Days at Illiam. A Painting in Ten Parts* in einer Edition des renommierten Galeristen Heiner Bastian im Berliner Propyläen Verlag. Mit Andy Warhols *Portraits of Ingrid Bergman* (Malmö 1983) und Sol Lewitts *Black Gouaches* (Paris 1992) seien stellvertretend für viele andere zwei weitere Leporellos von Bildserien benannt.

⁹¹ Weitere Beispiele in diesem Zusammenhang sind: Bilderatlas zu Pfarrer Joh. Künzle's Heilkräuterbüchlein Chrut und Uchrut. Uster, Schweiz, 1913; F. Daeniker: Alpenpflanzen – Alpine Flowers – Fleurs des Alpes. Zürich ca. 1920; Schreibers kleiner Atlas Pflanzen in Wiesen, Moor und Wasser. Esslingen 1925; Album der geschützten Pflanzen Preußens. Berlin ca. 1930; Gartenblumen. Bilder von Albertine Dependorf, Text von Dr. K. Bertsch. Ravensburg 1952.

⁹² Chuck Close hat verschiedentlich Kataloge und Künstlerbücher in ungewöhnlichen Buchformaten entwickelt. Hierzu gehören neben den Leporellos *Scribble Book / Self Portrait* (Göttingen 2010) und *A Couple of Ways of Doing Something* (München 2006) auch ein Dauemenkino.

Militaria und Antikriegs-Leporellos

Die inhaltliche Bandbreite der bisher vorgestellten Leporellos hat erwiesen, dass sich diese Form des gefalteten Buches grundsätzlich für sehr unterschiedliche Themen eignet und es vor allem von der Art der Darstellung abhängt, ob das Leporello in ästhetischer Hinsicht und mit Blick auf den Einsatz der gefalteten Struktur zu überzeugen vermag. Manche der angesprochenen Themenkomplexe haben sich im Laufe der Zeit zu veritablen Traditionslinien verdichtet, die sich bis auf den heutigen Tag verfolgen lassen – andere entfalten retrospektiv eine überraschende Kohärenz.

Zum Gedenken an die Schlacht an der Somme am 1. Juli 1916, die einer der größten und verlustreichsten Kämpfe an der Westfront des 1. Weltkriegs war, publizierte der vor allen Dingen für seine dokumentarischen Comics und Graphic Novels aus politischen Krisen- und Kriegsgebieten bekannte Joe Sacco mit *The Great War* (New York, London 2013) ein eindrucksvolles Panorama des ersten Tags dieser Schlacht. Neben Ansichten von Städten und Landschaften waren es gerade Darstellungen von Schlachten, die oft als Panoramen realisiert wurden.⁹³ Die ‚Maßlosigkeit‘ des panoramatischen Formats mag dabei nicht nur der nationalen (Selbst-) Heroisierung dienen, sondern auch ein Äquivalent zu der Unvorstellbarkeit des Krieges sein, in den die Betrachter gleichsam eintreten können. Dagegen bestand die Funktion des Leporellos *Das deutsche Reichsheer* (Berlin ca. 1888, Abb. 36) von G. Krickel und R. Knötel, das den Aufbau und die Ausrüstung des militärischen Verteidigungsapparats des wilhelminischen Kaiserreichs zeigt, eindeutig in der nationalen Selbstdarstellung.⁹⁴ Der Maler Raoul Dufy, der zunächst im Kontext der fauvistischen Malerei in Frankreich bekannt wurde, zeigt in dem Leporello *Les alliés, petit panorama des uniformes* (Paris 1915) eine Galerie unterschiedlicher Militäruniformen der Alliierten des Ersten Welt-

⁹³ Tatsächlich sind fast alle der im Verlauf des 20. Jahrhunderts noch gemalten Großpanoramen solche Schlachtendarstellungen.

⁹⁴ Vergleichbar ist auch das ca. 1890 in Berlin bei H. Toussaint erschienene Leporello *Das Deutsche Heer*. Beispiele aus anderen Ländern sind unter anderem Captain William Andrew Ludlow: *Bengal Troops on the line of March. A Panoramic Sketch by an Officer of that Army*. London ca. 1835; Frederic Peter Layard: *Line of March of a Bengal Regiment, of Infantry*. London ca. 1845; Edouard Detaille: *Le panorama. Types et Uniformes de l'Armée Française*. Paris 1888.

kriegs – darunter auch aus dem Senegal und Bengalen –, die stilistisch stark von der naiven Malerei der Avantgarde dieser Zeit geprägt ist.

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren militärische Auseinandersetzungen Gegenstand spöttischer Verachtung. Percy Cruikshanks Leporello *The comic history of the Russian war* (London 1857, Abb. 37a–c) legt als Abrechnung mit den politischen Verflechtungen des Krimkriegs (1853–56) hiervon Zeugnis ab, wie auch Charles Drydens *War in the midst of America from a new point of view* (London ca. 1864) mit seinem satirischen Blick auf Ereignisse des amerikanischen Bürgerkriegs. Beide sind nicht zuletzt Reflexion des Zeitgeschehens. Die künstlerische Auseinandersetzung mit den konfliktuösen politischen Ereignissen seiner Zeit setzte Cruikshank mit einem *Panorama of the Franco-Prussian war* (F. Platts: 1871, Abb. 20) fort, das den Deutsch-Französischen Krieg in den Jahren 1870–71 aufgreift. Gerade Cruikshanks Titel sind Panoramen in einem erweiterten Sinne, die als Bildergeschichten eher an Comics erinnern – inwiefern sie im Kontext anderer narrativer Panoramen zu verstehen sind. Ein bemerkenswertes Beispiel dafür, dass die Tradition der satirischen Leporellos in England, und insbesondere Cruikshanks Kriegslepirellos zu Beginn des 20. Jahrhunderts, fortsetzt und Joe Saccos Thematisierung des 1. Weltkriegs in Gestalt eines Leporellos vorausgeht, ist *Ye Berlyn Tapestry* (London ca. 1915, Abb. 38) des englischen Illustrators John Hassall: Es zeigt Momente der deutschen Invasion in Belgien als ein an architektonische Fassadengestaltung erinnernder Bilderfries, der sich in gestalterischer Hinsicht explizit an dem berühmten Teppich von Bayeux orientiert.⁹⁵

Militaria im Allgemeinen und entsprechende Leporellos im Speziellen entstanden dabei auch mit Blick auf ein kindliches Publikum: Um 1820 erschien in Frankreich das Leporello *Alphabet et Syllabaire des Batailles de Napoléon* als militärisches Kinderbuch im Stile einer ABC-Fibel,⁹⁶ gefolgt von der um 1850 bei Dupin in Paris publizierten ABC-Fibel mit militärischen Uniformen, die unter dem Buchstaben E auch die „Enfants de troupe“

⁹⁵ Vgl. das von der Bodleian Library herausgegebene Faksimile: *Ye Berlyn Tapestry. When Germany Invaded Belgium. John Hassall's Satirical First World War Panorama*. Oxford 2014.

⁹⁶ 2014 hat sich die Ausstellung *Das Kinderbuch erklärt den Krieg*, einer Kooperation zwischen der Staatsbibliothek Berlin und dem Bilderbuchmuseum Burg Wissem in Troisdorf, dieser Thematik gewidmet: <<http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/kinder-und-jugendbuecher/sammlungen/online-ausstellungen/das-kinderbuch-erklaert-den-krieg/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

zeigt (Abb. 39a–b). Ein kuriozes Beispiel ist in diesem Zusammenhang das letzte Buch des Bilderbuchkünstlers Lothar Meggendorfer, dessen Leporellos in diesem Band noch ausführlicher vorgestellt werden. *Die große Parade* (Berlin, Leipzig 1917) zeigt die panoramatische Aufstellung des Heeres, wobei die an den unteren Seiten der zwölf Segmente entlanglaufenden, die Bildebene kommentierenden Verse die verschiedenen Truppenteile vorstellen: „So Kinder, so jetzt kommt mal her, / Dies ist das deutsche Militär. / Brust raus, Bauch rein und kerzengrade, / So zeigt sich’s hier bei der Parade.“⁹⁷

Das Leporello als Kinderbuch

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts etablierten sich Leporellos als eine beliebte Spielform des Kinderbuchs – sowohl im Sinne eines didaktischen Instruments als auch für trickreich angelegte Bilderzählungen.⁹⁸ Als instruktive Kinderbücher wurden sie, mit Blick auf die Reihung der Segmente als papierarchitektonischer Bildergalerie, für Alphabetbücher verwendet.⁹⁹ Ein bemerkenswert frühes Beispiel ist ein bereits 1760 erschienenes Tialphabet, bei dem jedem Buchstaben ein Tier zugeordnet ist, dessen Name mit dem jeweiligen Buchstaben anfängt.¹⁰⁰ Verschiedene Publikationen führen

⁹⁷ Lothar Meggendorfer: *Die große Parade*. Leipzig, Berlin 1917, erstes Segment.

⁹⁸ Neben den im Folgenden vorgestellten Beispielen ist unter anderem die Serie der ‚Prang’s Christmas Stocking Library‘ zu nennen, die aus den sechs Leporellos *A Visit from St. Nicholas*, *Hans the Swapper*, *Dame Duck’s Lecture*, *Who Stole the Bird’s Nest*, *In the Forest* und *A Farm Yard Story* bestand (alle: Boston: L. Prang & Co. 1864–65).

⁹⁹ Wie Panoramen und Chronologien gab es auch ABC-Bücher in Form von Buchrollen. Hierzu gehört beispielsweise das 1886 patentierte *The Alphabetical Toy Panorama*, Foley & Williams Manufacturing Co., Chicago. Die Tradition von ABC-Büchern und Schaufibeln in Form von Leporellos kann an dieser Stelle nur anhand einiger früher Beispiele angedeutet werden. Sie setzt sich über den Verlauf des 20. Jahrhunderts bis heute fort und impliziert auch Künstlerbuchprojekte, die mitunter das Leporello mit Gestaltungselementen und Effekten von Pop-Up-Büchern kombinieren und sich eher an eine erwachsene Leserschaft richten: Hierzu gehören beispielsweise Borje Svenssons *Letters* (1982) oder Ron Kings *White Alphabet* (1984).

¹⁰⁰ Dieses ABC-Leporello, von dem weder ein Autor noch ein Verleger oder Verlagsort bekannt sind, wird in der Forschungsliteratur verschiedentlich angesprochen, vermutlich zuerst in dem Eintrag „Fibel“ aus dem Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Dort wird darauf verwiesen, dass es sich in der Sammlung des Instituts für Jugendbuchforschung der

diese Tradition im Verlauf des 19. Jahrhunderts fort. Ein *Vergnügliches Bilder-ABC* (Süddeutschland oder Österreich um 1815) illustriert die Buchstaben durch ein anthropomorphes Figurenalphabet und gibt zudem die eigentlichen Buchstaben, fast wie in einem Schreibmeisterbuch, in sieben unterschiedlichen Schriftarten als Majuskeln und Minuskeln wieder.¹⁰¹ Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch das wohl um 1838 in Österreich erschienene *Bildergeschenk für kleine Kinder* (Wien ca. 1838),¹⁰² ein *Alphabet des Animaux* (Paris: Bernardin-Béchet, o. J.),¹⁰³ das zuvor schon erwähnte *Green's Alphabetical Panorama* (London: Darton and Co., ca. 1850) oder H. Jannins *Alphabet des Métamorphoses* (Paris: Saussine, ca. 1860).¹⁰⁴ In gewisser Weise kann man solche gefalteten Buchstabengalerien auch als Bildergalerien verstehen.¹⁰⁵

Lothar Meggendorfer (1847–1925) ist als Maler, Zeichner, Illustrator und Kinderbuchautor allen bekannt, die sich einmal mit Movable Books und Spielbilderbüchern beschäftigt haben, also mit Büchern, die mit beweglichen Teilen und animierbaren Bildern ausgestattet sind. Nach dem Kunststudium an der königlichen Akademie in München machte Meggendorfer sich zunächst als Zeichner und Karikaturist einen Namen, begann dann aber mit der Gestaltung aufwendiger Bücher, die sich vor allen Dingen an ein kindliches Publikum richteten, aber darüber hinaus auch heute noch jeden begeistern,

Universität in Frankfurt am Main befinde, wo ein solches Buch zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung allerdings nicht bekannt war.

¹⁰¹ Zudem sind die Buchstaben durchnummeriert, wobei auch die Ziffern in unterschiedlichen Typen wiedergegeben sind. Vgl. das Faksimile: *Vergnügliches Bilder-ABC*, mit einem Geleitwort von Dietmar Debes. Leipzig 1979. Zu anthropomorphen Figurenalphabeten vgl. auch ders.: *Das Figurenalphabet*. München 1968; Jacques Damase: *Alphabets anthropomorphes et alphabets à personnages*. Paris 1983; Hugues Demeude: *Alphabets animés*. Paris 1996; Joseph Kiermeier-Debre, Fritz Franz Vogel: *Menschenalphabete*. Marburg 2001.

¹⁰² Vgl. hierzu Hildegard Krahés Nachwort zu dem Nachdruck von: Lothar Meggendorfer: *Vor dem Thore*. Esslingen, München, Wien 1992.

¹⁰³ Bibliothèque municipale de Toulouse, Res. D XIX 1041: <http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?a=d&d=ark:/74899/B315556101_RD19_001041#.WDbsIVd4LUr> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

¹⁰⁴ Bibliothèque municipale de Toulouse, Res. D XIX 1040: <http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?a=d&d=ark:/74899/B315556101_RD19_001040#.WDbsZYd4LUP> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

¹⁰⁵ Weitere Beispiele sind: *Alphabet image, ou premières études de l'enfance* (Paris ca. 1825–1834); *Uncle John's Panorama: Charley's Picture Alphabet* (Philadelphia: C. G. Henderson, 1854) und *Uncle John's Panorama: New Pictorial Alphabet* (Philadelphia: C. G. Henderson & Company, 1854).

der Gefallen an außergewöhnlichen Buchobjekten findet. Unter seinen gut 150 Publikationen sind neben Büchern mit komplexen Ziehanimationen, Klappbilderbüchern und Verwandlungsbüchern, Pop-Up- und Aufstellbüchern, die Meggendorfer zu einem der produktivsten und innovativsten ‚paper engineers‘ dieser Zeit gemacht haben, auch 26 Leporellos zu finden.¹⁰⁶ Anhand von *Von Früh bis Spät* (Esslingen 1888, vgl. Abb. S. 161) und *Vor dem Thore* (Esslingen 1893, vgl. Abb. S. 162) sollen exemplarisch zwei konzeptuelle Modelle narrativer Strategien gezeigt werden, die auf unterschiedliche Weise auf die spezifische Gestalt des Leporellos Bezug nehmen. In *Vor dem Thore* nutzt Meggendorfer den gefalteten Buchraum, um eine geographisch-räumliche Ausdehnung zu simulieren. Gezeigt wird auf den acht horizontalen Segmenten über eine Länge von gut 230 cm gleichsam – und scheinbar gleichzeitig – ‚alles‘, was das städtische Leben ausmacht. Die Bildebene in den oberen $\frac{3}{4}$ jedes Segments wird im unteren Teil durch je zwei vierzeilige Reime ergänzt. Ausschnitthaft greifen die Verse in den Bildern dargestellte Ereignisse auf, ohne das Geschehen jedoch erschöpfend zu beschreiben. Diese literarische Lenkung des Blicks, die in einem ostentativ kontingenten Bezug zu der Bildebene steht, akzentuiert, dass hier noch viel mehr zu entdecken ist, als der Text anspricht. Es stellt sich also keine konsistente Geschichte im engeren Sinne ein, die über die Faltungen hinweg von Segment zu Segment verfolgt wird, vielmehr geht es darum, dass der eigene Blick alternative Beobachtungen anstellen und diese narrativ verknüpfend aus dem Geschehen herausfiltern kann. Was zunächst den Anschein einer kohärenten Bildwelt erweckt, weist bei näherer Betrachtung Brüche auf: Manche der Segmente gehen zwar über die Faltungen hinaus ineinander über (S. 1–2), an manchen Knicken sind jedoch auch regelrechte Schnitte versteckt, die sich angesichts der Komplexität des städtischen Chaos nicht auf den ersten Blick zu erkennen geben. Besonders trickreich ist dieses Spiel mit Kontinuität und Sequenzialität da, wo perspektivisch ange-

¹⁰⁶ Zu den Leporellos von Lothar Meggendorfer vgl. ausführlicher Sebastian Schmidlers Beitrag zu diesem Band. Zum Werk Meggendorfers vgl.: Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher. Katalog zur Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchener Stadtmuseum 11. Dezember 1980–28. Februar 1981; The Genius of Lothar Meggendorfer. New York 1985; Hildegard Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt. München 1983; Lothar Meggendorfer – Annotiertes Werkverzeichnis, Bücher und verwandte Druckwerke, Spiele, Modellierbogen. Bearbeitet von Georg Friedrich und Reinhilde von Katzenheim. Berlin, Wien, Zürich 2012; Otto Brunken, Bettina Hurrelmann, Maria Michels-Kohlhage, Gisela Wilkending (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur von 1850 bis 1900. Stuttgart 2008, Sp. 187–192.

legte Blickrichtungen über die Faltungen hinaus einen Zusammenhang der Segmente nur suggerieren: So führt vom 5. bis weit und tief in den Bildraum des 6. Segments ein Geländer hinein. Auf dem 7. Segment wird diese Achse zwar gespiegelt aufgegriffen und ein zentralperspektivischer Aufbau angedeutet, gleichzeitig gehen die Bildflächen an der Faltung zwischen 6. und 7. Segment nicht (mehr) ineinander über. Da Meggendorfer gerade in seinen *Movable Books* ein Perfektionist und Virtuose in der Gestaltung von täuschend echten Animationseffekten war, kann ein reflektierter Umgang im Einsatz solcher Brüche in der Illusion im Sinne einer wahrnehmungskritischen Ebene angenommen werden, wie man sie von den ‚philosophical toys‘ dieser Zeit kennt: Was den Anschein einer synchronen oder simultanen panoramatischen Darstellung des städtischen Lebens erweckt, täuscht das Auge und ist bei näherer Betrachtung das Ergebnis einer Montage aus heterogenen Perspektiven.¹⁰⁷ Bemerkenswert an diesem Buch ist sowohl, dass die Simultaneität als spezifische Qualität des modernen Lebens bereits in den Kinderbüchern des ausgehenden 19. Jahrhunderts thematisiert wird, als auch, dass Meggendorfer mit dem *Leporello* eine Buchform einsetzt, die diese in einer besonders augenfälligen Art und Weise darzustellen erlaubt.

Von Früh bis Spät zeigt auf einem in diesem Fall tatsächlich fortlaufenden Bild die Häuserfassaden entlang eines Straßenzugs, vor denen sich Bewohner, Besucher und Passanten begegnen. Anfangs löscht der Hausmeister die Laterne, dann werden Milch und Brot ausgeliefert, die Straße wird gefegt, der Postbote kommt, der Tisch wird für das Mittagessen gedeckt, Leute gehen ins Café und anschließend spazieren, es wird zu Abend gegessen und danach die Zeitung gelesen. Und gegen Ende wird die Laterne wieder angezündet. Der Fokus liegt hier also auf der Visualisierung einer Zeitspanne. Das Format versinnbildlicht die Dauer eines Tages, der sich gleichsam räumlich in die Länge erstreckt: Zieht man von den 24 Stunden eine Nachtruhe von 6 Stunden ab, entsprechen die 18 Segmente dieses *Leporellos* dem Tagewerk. Dass es sich eben nicht um eine in zeitlicher Hinsicht simultane Darstellung, sondern um eine chronologische Abfolge von Ereignissen handelt, erschließt sich erst durch die die Bildebene kommentierenden Reime im

¹⁰⁷ Zum Begriff des ‚philosophical toy‘ vgl. u. a. Nicholas J. Wade: *Perception and Illusion. Historical Perspectives*. New York, 2005; ders.: *Philosophical Instruments and Toys. Optical Devices Extending the Art of Seeing*, in: *Journal of the History of the Neurosciences*, Vol. 13, Iss. 4 (2004), S. 102–124; Iwan Rhys Morus: ‚Seeing and Believing‘, in: *Isis* (2006), S. 101–110.

unteren Teil. Dass das zeitliche Nacheinander in ein simultanes räumliches Nebeneinander übertragen wird, zeigt, wie artifiziell dieses Bild ist, auch wenn es zunächst ganz ‚natürlich‘ wirkt. Auch hier ist das Leporello als Buchform geradezu konstitutiv und ein konzeptueller Bestandteil des Werks. Wie sich Meggendorfer die Lektüre solcher und ähnlicher Buchobjekte vorstellte, hat er in mehreren Zeichnungen festgehalten: Sie sollten aufgestellt und im Herumgehen erfahren werden – oder um die Betrachter herum aufgebaut werden (Abb. 40–41).¹⁰⁸ Die installative räumliche Inszenierung, die dazu einlädt, in die diegetische Welt des Buches einzutreten, unterscheidet sich signifikant von literarischen Konventionen des rezipierenden Umgangs mit Büchern – von der intimen stillen Lektüre genauso wie von dem mit Kinderbüchern konnotierten geselligen Vorlesen. *Lothar Meggendorfers internationaler Circus* (Esslingen, München 1887, vgl. Abb. S. 157) und *Im Stadtpark* (München 1887, vgl. Abb. S. 158) waren nicht nur Leporellos im engeren Sinne, sondern auch Aufstellbücher, die eher aufgebaut und betrachtet als in den Händen gehalten werden sollten: Das Zirkusbuch ist ein ziehharmonika-artig zusammengefaltetes Kulissenbuch, das durch Pop-down-Elemente eine halbe Zirkusmanege mit zahlreichen Artisten zeigt. Bei *Im Stadtpark* sind die Segmente des Leporellos wie die Schichten eines Guckkastens ausgestanzt. Da die Segmente zudem mit einem Stoffband miteinander verbunden sind, kann dieses Buch flexibel aufgestellt werden, sodass auch Durchblicke möglich sind.

Bis weit ins 20. Jahrhundert haben viele bekannte Autoren und Illustratoren neben gebundenen Büchern auch Leporellos entwickelt, sodass sie heute noch eine beliebte (Spiel-) Form des Kinderbuchs sind. Mitunter warteten Leporellos für Kinder dabei nicht nur mit der Disposition auf, sie entfalten zu können, sondern erlaubten auch andere spielerische Strategien der Interaktion. Raphael Tucks *In Fairy Land – with Father Tuck* (London ca. 1903, Abb. 42) steht in der Tradition sogenannter Slot Books oder Einsteckalben, bei denen lose Figuren in verschiedene Einschnitte eingesteckt und nach Belieben auch umarrangiert werden können.¹⁰⁹ Florence Sampsons *The Cir-*

¹⁰⁸ Vgl. hierzu beispielsweise die entsprechenden Zeichnungen auf dem Nachdruck von: The City Park. A Reproduction of an Antique Stand-up Book by Lothar Meggendorfer. New York 1981. Ähnlich angelegt wie dieses Buch ist *Im Zoologischen Garten*, vgl. Haining: *Movable Books*, S. 103–109, das von Haining irrtümlicherweise Meggendorfer zugeschrieben wird.

¹⁰⁹ Vgl. auch die Abbildungen in Haining: *Movable Books*, S. 86–89. Dies gilt beispielsweise auch für Raphael Tuck: *Days in Catland – with Louis Wain*. London ca. 1905; *Father*

cus Parade (Buffalo, NY, 1920), „a twenty-four foot panorama poster to cut-out, paste and color [...]“ weist im Untertitel explizit auf die unterschiedlichen von Kindern auszuführenden Gestaltungsmöglichkeiten hin. Bei manchem bekannten Kinderbuchtitel ist durch die Editionsgeschichte und folgende Auflagen in anderen Buchformaten in Vergessenheit geraten, dass sie ursprünglich als entfaltbare Bücher konzipiert und publiziert wurden. Das gilt beispielsweise für Beatrix Potters *The Story of Miss Moppet* und *The Story of a Fierce Bad Rabbit* (beide: London 1906, Abb. 43).¹¹⁰

Tucks Railway Express Panorama – with movable pictures. London ca. 1920; Crossing the Channel Panorama – with movable pictures. London ca. 1920. Vgl. auch Blair und Margaret Whitton: *Collector's Guide to Raphael Tuck & Sons. Paper Dolls, Paper Toys, Children's Books*. Cumberland, MD 1991. Solche Einsteckalben kannte man bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert: Das 1818 in Paris erschienene *Le Jeu des fables, ou Fables de Lafontaine mises en action; avec figures coloriées et découpées, dessinées et gravées par Lambert* (Paris, chez l'Auteur, rue du Jardinot, 11) ist eines der frühesten Beispiele.

¹¹⁰ Vgl. auch die Abbildungen in Haining: *Movable Books*, S. 118–123. Zu den ‚Wiederholungstätern‘ in Sachen Leporello gehören der ungarische Illustrator Williy Pogany: *Hiawatha*. London ca. 1914; *The children at the pole*. New York 1914; *Robinson Crusoe*, New York 1914; *The three bears*. New York 1914; und Elsa Dittmann, die 1927 die Serie Eldibi-Bücher für den Wiener Verlag Carl Konegen gestaltete: *Der rote Vollfaden*; *Zwerg Nase*; *Die Spielzeugschachtel*; *Gans, kleb an*; *Der bunte Garten*; *Die Vogelhochzeit* (alle Wien 1927). Andere Leporellos, die in späteren Auflagen oder Reprints mitunter als gebundene Bücher publiziert wurden sind: Else Wenz-Vietor: *Prinzessin Tulpe*. Leipzig ca. 1920; Ernst Kutzer, Adolf Holst: *Wichteltheater*. Leipzig ca. 1925; dies.: *Der Puppenzwerg – Ein Märchen*. Leipzig 1925; dies.: *Die Ferienreise – Ein lustiges Bilderbuch*. Nürnberg ca. 1910; Adolf Holst: *Hochzeit im Walde*. Leipzig ca. 1930; Else Wenz-Vietor, Adolf Holst: *Tschingtsching Bum-bum! Nur immer rein o Publikum!* Leipzig 1930. Einige Kinderbücher bezogen sich auf Lieder als Vorlagen: Josef Danilowatz: *Auf der schwäb'sche Eisebahne*. Mainz 1926; Fritz Lometsch, Wilhelm Hey: *Weisst du wieviel Sternlein stehen. Ein Kinderlied von der Liebe Gottes*. Berlin 1947; *Ein Hirtenliedlein*. Hg. von Loheland, Schule f. Gymnastik, Landbau u. Handwerk. Fulda 1926. Als einflussreich hat sich die im Stalling Verlag erschienene Serie der Nürnberger Bilderbücher erwiesen, in der zahlreiche Leporellos erschienen: Ellen Beck: *Vom Büblein, das überall mitgenommen hat sein wollen*. Oldenburg 1925; Hilde Eisgruber: *Weihnachtslied [nach Matthias Claudius]*. Oldenburg 1926; Karl Hobrecker: *Rundfunk-Struwelpeter. Zeichnungen nach H. Hoffmann von M. Avierinos*. Oldenburg 1926; Willi Harwerth: *Niemand kommt nach Hause*. Oldenburg 1926; Gottfried Eisenhut, Robert Reinick: *Das Dorf*. Oldenburg 1926; Else Wenz-Vietor: *Nürnberger Puppenstubenspielbuch*. Oldenburg 1925; Sulamith Wülfig: *Das bucklige Männlein*. Oldenburg 1926; Elsa Eisgruber: *Das Männlein in der Gans von Friedrich Rückert*. Oldenburg 1926; Friedrich Wilhelm Kleukens: *Das Wettlaufen zwischen dem Hasen und Swinegel in Bildern erzählt*. Oldenburg 1926; Paula Jordan: *Schlaraffenland*. Oldenburg 1926; Emma Scharff: *Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt [Text von Friedrich Rückert]*. Offenbach am Main 1950. Der russische konstruktivistische Maler Wladimir Lebedev, der als wichtiger Erneuerer insbesondere der Kinderbuchgraphik gilt, übernahm 1925 zusammen mit dem Schriftsteller Samuel

Eric Carle, der vor allem mit seiner Raupe Nimmersatt in die Buchgeschichte eingegangen ist, brachte in den frühen 70er Jahren die beiden Leporellos *A very long tale* und *The very long train* heraus (beide: New York 1972, Abb. 44–45). Das erste zeigt eine sich über die gesamte Länge des Leporellos am unteren Rand erstreckende Schlange, über der auf jedem Segment ein anderes Tier dargestellt ist. Trick- und anspielungsreich ist dieses Leporello insofern, als die Hinterteile der auf den folgenden Segmenten dargestellten Tiere bereits auf dem vorliegenden zu sehen sind, sodass von den Betrachtern zu erraten ist, zu welchem Tier der jeweilige Schwanz gehört. Der ‚Schwanz‘ der Schlange verbindet die einzelnen Segmente miteinander, wie er das Ratspiel als eine Art Erzählung motivisch zusammenhält. Dabei mag die Homophonie von ‚tail‘ und ‚tale‘ als Anspielung auf das bereits von Lewis Carroll in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) typographisch gekonnt umgesetzte Wortspiel zu verstehen sein, bei dem die von einer Maus erzählte Geschichte in Form eines sich kringelnden (Mäuse-) Schwänzchens gezeigt wird. Vor diesem Hintergrund ist es sicher kein Zufall, dass ausgerechnet eine kleine Maus als Protagonistin zwischen den Faltungen agiert. Carles zweites Leporello greift mit der Eisenbahn ein Motiv auf, das an die Tradition panoramatischer Leporellos von Eisenbahnstrecken erinnert, aber auch in zahlreichen (Kinderbuch-) Leporellos eingesetzt wurde.¹¹¹

Marschak die künstlerische Leitung des russischen Kinderbuchverlags *Degtis*. Die beiden entwickelten gemeinsam verschiedene Leporellos wie u. a. *Le Caniche* (1928), vgl. hierzu Thomas Christ: Wladimir Lebedew und die russische Avantgarde. Basel 2004, S. 59ff. und S. 96–102.

¹¹¹ In dieser Tradition steht letztlich auch Sonia Delaunays und Blaise Cendrars' Malerbuch-Leporello *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), vgl. hierzu den Beitrag von Ulrich Ernst. Zum Motiv der Eisenbahn und der Darstellung von Fahrstrecken in Form von Leporellos vgl.: Konrad Grob: Panorama della Strada-Ferrata delli Appennini Bologna, Pistoja, Firenze. Bologna 1864; Carl Ritter von Ghega: Atlas pittoresque du chemin de fer du Semmering. Wien 1854; Thomas Onwhyn: A Railway Adventure that Mr. Larkin Encountered with the Lady of Capt'n. Coleraine. Showing the Power of Platonic Love. London ca. 1841; Pawel Jakowlewitsch Piasezki: Panorama der Eisenbahnmagistrale, quer durch Sibirien und die Mandschurei bis Wladiwostock (um 1900), ein Moving Panorama der Transsibirischen Eisenbahn (siehe den Katalog: Sehnsucht, 248f.); Olga Brodsky: Gute Reise! Eine lustige Fahrt. Mainz 1929; A. und R. Mühlhaus: Eisenbahnfahrt nach Kinderland. Rendsburg 1947; Albrecht von Bodecker: Ausflug mit der Eisenbahn [Text von Christian Morgenstern]. Leipzig 1982; Malgorzata Gurowska, Joanna Ruszczyk, Julian Tuwim: Lokomotywa / Ideolo. Warschau 2013; Golden Cosmos (Doris Freigofas, Daniel Dolz): Locomotion. A History of Locomotives. London 2017.

Die Leporellos *Quand le ciel est bleu la mer est bleue aussi* und *Snake* des japanischen Buchgestalters Katsumi Komagata (beide: Paris 1995, Abb. 46) basieren nicht auf horizontalen Papierstreifen, sondern auf einer quadratischen Grundform, die in 16 Quadrate eingeteilt und diesen folgend wie eine Spirale so eingeschnitten ist, dass sich beim Entfalten verschiedene Richtungswechsel einstellen.¹¹² Zu den visuell bemerkenswertesten und mit Blick auf die Bandbreite gestalterischer Stilmittel vielschichtigsten Leporellos gehört Květa Pacovskás *Couleurs du jour* (Paris 2010, Abb. 47), das sich beim Entfalten in eine 8 Meter lange Buchskulptur verwandelt, bei der sich zwischen den Faltungen Pop-Up-Elemente aufstellen, Ausstanzungen auf den Flächen der Segmente Durch- und Ausblicke erlauben und sich die Differenz zwischen Vorder- und Rückseiten in einem effektvollen Spiel aus Formen und Farben auflöst.¹¹³

Leporellos als buchkünstlerische Projekte im 19. Jahrhundert

Es ist also bereits für das 19. Jahrhundert eine enorme Bandbreite unterschiedlicher Inhalte und Funktionen zu konstatieren, die von Panoramen, Chronologien, Darstellungen von Umzügen und (gesellschafts-) politischen Ereignissen über Adaptionen und Illustrationen literarischer Stoffe bis hin zu Kinderbüchern reicht.

Zahlreiche Beispiele belegen, dass Leporellos in diesem historischen Kontext eine regelrechte Blütezeit erfuhren und sich auch als Form ‚autonomer‘ buchkünstlerischer Projekte zu etablieren begannen. Guillaume-Sulpice Chevallier veröffentlichte unter dem Pseudonym Paul Gavarni *Étrennes des 1825. Récréations Diabolicofantasmagoriques* (Paris 1825, Abb. 48a–b), das im Titel auf fantasmagorische Projektionen mit der Laterna Magica Bezug nimmt.¹¹⁴ Der Umschlag zeigt einen Schausteller, der eine mobile Laterna Magica auf dem Rücken trägt. Das Motiv des Projektionsap-

¹¹² Von Komagatas *Después la lluvia!* war zuvor schon im Zusammenhang mit Leporellos, die die biblische Geschichte um die Arche Noahs thematisieren, die Rede.

¹¹³ Dieses ist nicht das einzige Leporello Pacovskás, vgl.: Květa Pacovská. Werkkatalog. Zürich 1993; Květa Pacovská – Maximum Kontrast. Richtenberg 2008. Zu den publizierten Leporellos Pacovskás gehören auch: Berlinmix. Berlin: Haus am Lützowplatz, 1993; *Après le pont noir*. Paris 2016.

¹¹⁴ Vgl. hierzu Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni: *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*. Paris 2009, S. 186f.

parates und das über dem Haupt des Vorführers schwebende Phantasiewesen weisen auf das sich auf den Segmenten des Leporellos kaleidoskopisch entfaltende Durcheinander von grotesken menschlichen und phantastischen Figuren voraus, die sich über die Faltungen hinweg tummeln, ohne dass dabei eine narrative Entwicklung zwischen den beiden Enden des Leporellos ersichtlich würde. Während sich die Thematisierung der Laterna Magica und der mit ihren Aufführungen verbundenen beliebten gesellschaftlichen Spektakel immer wieder auch in literarischen Werken nachweisen lässt, stellt die Verknüpfung zwischen dem Projektionsapparat als technischem Bildmedium und der Buchkunst eine bemerkenswerte Kuriosität dar: Die Form des Leporellos erlaubt es sowohl, den Fluss ephemerer Bilder, die auf scheinbar magische Weise erscheinen und wieder verschwinden, durch die sukzessive Entfaltung nachzuvollziehen, als gleichzeitig auch die Bilderfolge im vollständig entfalteten Zustand simultan zu betrachten.¹¹⁵ Dabei mögen die Motive, wie man sie gerade aus phantasmagorischen, also aus ‚unheimlichen‘, Projektionen kennt, auch als Referenz an die Diablerien in illuminierten mittelalterlichen Manuskripten zu verstehen sein.

Besonders verbreitet waren Leporellos im Kontext satirischer Publikationen in England. Anfang der 1840er Jahre erschienen zwei Leporellos von Samuel Edward Maberly, die unter dem Autorenpseudonym „Aliquis“ in London veröffentlicht wurden. Beide sind Adaptionen bekannter Nursery Rhymes, richten sich jedoch an eine erwachsene Leserschaft. *The Story of the old woman who was tossed up in a basket* (London 1844, Abb. 49) zeigt eine mit einem Besen bewaffnete Dame, die sich in einem Korb sitzend Richtung Himmel katapultieren lässt, um ganz oben das Firmament zu putzen. Der Flugrichtung entsprechend ist dieses Leporello vertikal angelegt.¹¹⁶

¹¹⁵ Zur Thematisierung der Laterna Magica in literarischen Werken vgl. beispielsweise: Friedrich Kittler: Die Laterna Magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien, in: Ernst Behler, Manfred Frank, Jochen Hörisch, Günter Osterle (Hg.): Athenäum. Jahrbuch für Romantik 4 (1994). Paderborn, München, Wien, Zürich 1994, S. 219–237; Thomas Fehner-Smarsly: Suggestive Projektionen. Laterna Magica, Diorama und ihre Effekte in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Werner Nekes, Bodo von Dewitz (Hg.): Ich sehe was, was du nicht siehst. Sehmaschinen und Bilderwelten. Göttingen 2002, S. 146–158; Monika Schmitz-Emans: Die Laterna Magica der Erzählung. Zur Semantik eines Bilderzeugungsverfahrens und seiner poetologischen Funktion, in: Monatshefte, Vol. 102, Nr. 3 (2010), S. 300–325.

¹¹⁶ Vgl. hierzu auch Hannah Field: The Story Unfolds. Intertwined Space and Time in the Victorian Children's Panorama, in: Maria Sachiko Cecire u. a. (Hg.): Space and Place in Children's Literature. 1789 to the Present. Farnham, Surrey, England, und Burlington, VT,

Ein begleitender Text auf der Innenseite des Buchumschlags erläutert jedes der zehn Segmente. Während sich dieses Leporello als Kommentar auf traditionelle Rollenklischees beziehen mag, ist *Pictorial Humpty Dumpty* (London 1843, Abb. 50) deutlich expliziter politisch zu verstehen und mit einem eminent gesellschaftskritischen Subtext aufgeladen: Aus dem Kinderreim wird eine Kritik an den Kollateralschäden politischen Günstlingstums und der Vetternwirtschaft. In gestalterischer Hinsicht unterscheidet es sich von dem ersten nicht nur durch seine horizontale Ausrichtung, sondern auch hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Bild: Der Text ist hier nicht von der Bildebene getrennt, sondern verläuft innerhalb des Bildfeldes am oberen Rand des Leporellos.

Unter den Autoren, die sich besonders intensiv mit Leporellos beschäftigt haben, waren der englische Karikaturist und Illustrator George Cruikshank (1792–1878) und sein zuvor bereits erwähnter Neffe Percy Cruikshank. George Cruikshank gehörte, wie William Hogarth, zu den anerkanntesten Zeichnern, Chronisten und Karikaturisten seiner Zeit und ist nicht nur mit seinen politischen Karikaturen, sondern auch mit Illustrationen literarischer Werke bekannt geworden – darunter Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1831), Miguel de Cervantes' *Don Quichote* (1833) und Charles Dickens' *Oliver Twist* (1837). *A Comic Alphabet* (London 1836, Abb. 51) zitiert die Gattung der ABC-Bücher und Kinderfibeln, die in dieser Zeit verschiedentlich als Leporellos publiziert wurden. Den Buchstaben des Alphabets sind hier Schlagworte zugeordnet, die von spöttischen Karikaturen kritikwürdiger menschlicher Eigenschaften respektive sozialer Typen illustriert werden – und sich dergestalt zu einem gesellschaftlichen ‚Panorama‘ dieser Zeit vervollständigen.¹¹⁷ Wohl um 1845 veröffentlichte Ackermann Cruik-

2015, S. 165–192; sowie dies.: *The Magic of Finger and Thumb. Early Movable Books For Children*, in: Carolyne Larrington, Diane Purkiss (Hg.): *Magical Tales. Myth, Legend and Enchantment in Children's Books*. Oxford 2013, S. 152–176.

¹¹⁷ The Arts Council of Great Britain hat Faksimiles von *The Tooth-Ache* (London 1975) und *A Comic Alphabet* (London 1989) publiziert. Zu George Cruikshank vgl. Ursula Bode, Marianne Müseler, Jürgen Schultze (Hg.): *George Cruikshank. 1792–1878. Karikaturen zur englischen und europäischen Politik und Gesellschaft im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1983; John Buchanan-Brown: *The Book Illustrations of George Cruikshank*. Newton Abbot 1980; Mary Dorothy George: *Hogarth to Cruikshank. Social Change in Graphic Satire*. London 1967; Albert Mayer Cohn: *George Cruikshank. A Catalogue Raisonné of the Work Executed During the Years 1806–1877*. London 1924; Robert L. Patten: *George Cruikshank's Life, Times, and Art*. 2 Bände. London 1992; Christina Schenk: *George Cruikshanks Karikatur im Wandel der Bildmedien*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1992. Wenige Jahre zuvor war mit

shanks *Comic Multiplication*. 1849 folgte *The Tooth-Ache* (Abb. 52). Der Text stammt von dem Autor und Satiriker Horace Mayhew (1816–72), der den *Comic Almanac* herausgab und mit William Makepeace Thackeray und anderen zu den Herausgebern des renommierten Satiremagazins *Punch* gehörte, für das auch John Tenniel, der Illustrator von Lewis Carrolls *Alice-Büchern*, arbeitete. Die Zeichnungen und die Realisation der Vorlage als Leporello besorgte Cruikshank. In Form einer Bildergeschichte mit begleitendem Text, die an einen frühen Comic erinnert, handelt es von einem Mann, der seine Zahnschmerzen ignoriert und viel zu spät den Arzt aufsucht – als könne er durch die erfolgreiche Verdrängung der Symptome das Unaufhaltsame verhindern. Horace Mayhew und Percy Cruikshank widmeten mit *Guy Faux – A Squib* (London ca. 1849, Abb. 53) der historischen Figur des Guy Fawkes ein spöttisches Denkmal in Form eines Leporellos. Fawkes war als Sprengmeister an der sogenannten Gunpowder-Verschwörung beteiligt, deren Mitglieder vor dem Hintergrund der Unterdrückung der englischen Katholiken am 5. November 1605 einen Anschlag auf den englischen König und das Parlament geplant hatten. Wenig später illustrierte Percy Cruikshank mit *Cowper's Diverting History of John Gilpin* (London ca. 1850, Abb. 54) das beliebte Gedicht William Cowpers.¹¹⁸ Watts Phillips, der unter anderen bei George Cruikshank das Handwerk der Illustration erlernte und zusammen mit dem Präraffaeliten William Holman Hunt Malerei studierte, legte mit *An accomodation bill* (London, ca. 1850, Abb. 55) einen lakonischen Kommentar in Form eines Erfahrungsberichts vor, der davon handelt, wie man von einem Freund eine Leihgabe zurückfordert.¹¹⁹ Alfred Henry Forrester, der als Zeichner ebenfalls für *Punch* tätig war, thematisierte in dem unter seinem Pseudonym Alfred Crowquill erschienenen *A goodnatured hint about California* (London 1849, Abb. 56) die Geschichte eines Aus-

Langage des fleurs du histoires morales. Par Duru (Paris ca. 1830) in Frankreich ein ‚positives‘ und moralisierendes Pendant zu Cruikshanks satirisch-kritischer Perspektive erschienen.

¹¹⁸ Vgl. auch die Abbildungen in Haining: *Movable Books*, S. 24ff. Es folgten die schon erwähnten Leporellos *The comic history of the russian war. Poetically and pictorially described by Percy Cruikshank* (London 1857); *Panorama of the Franco-Prussian war* (F. Platts: 1871); *The Little Peoples Panorama. Whittington & his Cat* (London ca. 1850); auch das Leporello *A Day at the Derby* (London ca. 1835) wurde Percy Cruikshank zugeschrieben.

¹¹⁹ Weitere Leporellos von Watts Phillips sind: *A Case in Bankruptcy*. London ca. 1858; und: *The Model Republic, Or, Cato Potts in Paris*. London ca. 1848.

wanderers, der dem Ruf des Goldrauschs nach Kalifornien folgt.¹²⁰ In besonderer Weise verdienen auch die Leporellos des Karikaturisten Thomas Onwhyn Erwähnung, von denen neben *A New Matrimonial Ladder* (London 1850–60, nach einem Text von Edward Concanen, Abb. 57) hier aufgrund der ungewöhnlichen Art der Text- und Bildkombination auch *Etiquette Illustrated. Or, Hints on how to conduct oneself in the best society by an X.M.C.* (London 1849, Abb. 58) hervorgehoben sei.¹²¹

Das Leporello als Künstlerbuch im 20. Jahrhundert

Im Kontext des Malerbuches als einem der Tradition der bibliophilen Editions-kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahestehenden Phänomen der klassischen Moderne ist das Leporello noch eine vergleichsweise

¹²⁰ Neben den Leporellos, die zuvor schon im Zusammenhang der Thematisierung der Weltausstellung in London Erwähnung gefunden haben, vgl. Anm. 82, sind weitere Beispiele im Kontext der englischen Satire: H. W. Bunbury: *Lumps of pudding; etch'd by W. Heath*. London 1811; George Moutard Woodward: *The Lilliputian Museum or Exhibition of Pygmy Revels*. London ca. 1820; Isaac Robert Cruikshank, Charles Mathews: *Proteus the 2nd, alias Metamorphosis ad libitum, or, An old friend with a new face*. London 1822; William Heath (zugeschrieben): *A Trip to Town*. London 1823; ders.: *The Book of Etiquette*. London: ca. 1830; Michael Egerton (E. M. Esq.): *Matrimonial ladder. Or Such things are...* London 1825; C. J. Grant: *A political alphabet*. London ca. 1837; ders.: *The Victoria gallery of men & their follies: a royal pictorial satire*. London 1838; John Leech: *Coming home: a comic panorama*. London 1851; George Augustus Sala: *Grand Procession Against Papal Agression*. London 1850; ders.: *Hail, Rain, Steam and Speed*. London 1850; ders.: „No Popery“, *A Protestant Roland for a Popish Oliver*. London 1850; J. B. Rowbotham: *The comic astronomy, or, Moonshine for sunstruck people*. London 1850; *Humorous Sea-Side Sketches*. London: Read & Co, ca. 1855; Catherine Mary Webber: *Geology – Familiarly Illustrated by C. M. W.* London 1859; [Quiz]: *Our Rifle Volunteers; Sixteen Subjects Sketched by „Quiz“*. London 1860; und das unter dem gleichen Pseudonym erschienene: *Cupid's Panorama of Love, Courtship & Matrimony*. London ca. 1855; F. R. Stock: *My Name is Norval. Travested by F. R. S.* London ca. 1863.

¹²¹ Weitere Leporellos von Onwhyn sind: *A Railway Adventure that Mr. Larkin Encountered with the Lady of Capt. Coleraine. Showing the Power of Platonic Love*. London ca. 1841; (mit Edward Concanen): *A New Matrimonial Ladder*. London ca. 1849–60; *Etiquette Illustrated, or, Hints on how to conduct oneself in the best society / by X. M. C.* London 1849; *Mr Perry Winks Submarine Adventures. A Dream at Sea. A Yarn Spun by T. Onwhyn*. London ca. 1850; *Nothing to Wear*. London 1858; *Mrs Claude Crinoline*. London 1858; *Cupid and Crinoline*. London ca. 1858.

seltene Erscheinung.¹²² Gleichwohl ist hier mit *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* (Paris 1913, vgl. Abb. S. 198f.), einer Kollaboration zwischen dem Dichter Blaise Cendrars und der Malerin Sonia Delaunay, eines der schönsten, in konzeptioneller und mit Blick auf die Verbindung von Text und Bild, von Malerei und Literatur, auch in formaler Hinsicht radikalsten Buchobjekte dieser Zeit entstanden.¹²³ In der russischen Buchkunst ist an El Lissitzkys als Leporello gestalteten, auf 234 cm entfaltbaren Katalog des Sowjetischen Pavillons auf der Internationalen Presseausstellung in Köln von 1928 zu denken (Abb. S. 247).¹²⁴ Ein hinsichtlich seiner Machart und in seiner Eigenschaft als Stoffbuch bemerkenswertes Beispiel ist *La Plus Vieille Histoire du Monde* von Françoise Seignobosc (Paris 1931), das im Stil der naiven Malerei die christliche Schöpfungsgeschichte erzählt.¹²⁵ Der amerikanische, dem Surrealismus nahestehende Künstler Joseph Cornell griff die Form des Leporellos für verschiedene Originalbücher auf: *Panorama* (um 1934) und *Objet fenêtre* (1937).¹²⁶ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch das 1953 von Fernand Léger als Leporello gestaltete Gedicht *Liberté* des französischen Surrealisten Paul Éluard (Abb. S. 222).¹²⁷ Die Tradition des in handwerklicher Hinsicht aufwendig produzierten bibliophilen Malerbuchs in kleinen Auflagen oder sogar als unikatäres Originalbuch setzt sich bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts fort – parallel zur Entwicklung des Künstlerbuchs als „democratic multiple“.¹²⁸

¹²² Als ‚eigenständige‘ oder alternative Buchform hat das Leporello auch im Kontext des Künstlerbuchs bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren. Zu den wenigen Ausnahmen zählt das Kapitel „Variations on the Accordion“ in: Renée Riese Hubert, Judd D. Hubert: *The Cutting Edge of Reading. Artists’ Books*. New York 1999, S. 97–122. Vgl. auch das Kapitel „Plis, Pages et Pliage. Dans l’écartement levé par le doigt“, in: Leszek Brogowski: *Éditer l’art. Le livre d’artiste et l’histoire du livre*. Chatou 2010, S. 213–239.

¹²³ Vgl. hierzu ausführlicher den Aufsatz von Ulrich Ernst.

¹²⁴ Vgl. den Beitrag von Viola Hildebrand-Schat.

¹²⁵ Vgl. Barbara Bader: *American Picturebooks from Noah’s Ark to the Beast Within*. London 1976, S. 52; Olivier Piffault (Hg.): *Babar, Harry Potter & Cie. Livres d’enfants d’hier et d’aujourd’hui*. Paris 2008, S. 179.

¹²⁶ Vgl. die Abbildungen und Werkkommentare in Sarah Lea, Lynda Roscoe Hartigan (Hg.): *Joseph Cornell – Wanderlust*. London 2015, S. 94–97 und S. 106f.

¹²⁷ Vgl. den Beitrag von Susanne Gramatzki.

¹²⁸ Vgl. hierzu das Kapitel „The Artist’s Book as a Democratic Multiple“ in Johanna Drucker: *The Century of Artists’ Books*. New York 2004, S. 69–92. Zu den Leporellos, die nicht in dieser Tradition des „democratic multiple“, sondern eher in der des Malerbuches stehen, gehören unter anderem auch: David Hockney: *Six Fairy Tales*. London: St. Petersburg Press, 1969/70; Antoni Tàpies: *Anular*. Paris: Éditions R. L. D., 1981 (vgl. hierzu auch Guillermo

In diesem Kontext entstand beispielsweise Andy Warhols Unikat-Leporello *Marilyn Monroe* (1968), für das er den Druck eines seiner ikonischen Portraits der Schauspielerin in 38 gleichgroße Rechtecke zerschnitt und als abstrakte Bildfolge aneinander montierte, deren Farb- und Formenspiel kaum mehr Rückschlüsse auf die Quelle zulässt.¹²⁹

Nachdem das Falten als künstlerische Praxis bereits in den Kursen am Bauhaus eine Rolle spielte – wobei es hier vor allem um die Verbindung von Ästhetik und Materialökonomie ging –, etablierte es sich in der bildenden Kunst seit den 1960er Jahren.¹³⁰ In Richard Serras Textarbeit *Word List*

Solana, Antoni Mari: *Tàpies. Escriptura material*. Llibres. Barcelona 2003, S. 66f., darin auch das Leporello, das der Künstler für das Publikationsformat *Derrière le miroir* (Nr. 180) von Maeght entwickelte); John Cage, Lois Long: *Mud Book*. New York, London: Callaway Editions & David Grob Editions, 1983; A. R. Penck: *I am A. R. Penck*. Amsterdam: Edition Aschenbach, 1989; ders.: *Das Blaue Huhn*. Amsterdam: Edition Aschenbach, 1990; William Kentridge: *Portage*. White River, Mpumalanga, South Africa: The Artists' Press, 2000; Marcel Dzama: *Lonesome Creatures of a worried World*. Paris: Christophe Daviet-Thery, 2004; Raymond Pettibon: *Untitled (Justly felt and brilliantly said)*. Zürich, New York: Edition der Zeitschrift Parkett, 1996. Die brasilianische Künstlerin Lygia Clark entwickelte zu Beginn der 1980er Jahre eine Serie von *Livro-Obras* (1983), die sich je einem Buchstaben des Alphabets widmen und somit die Tradition der gefalteten Kinderfibeln aufgreifen. 2009 brachte die Münchener Edition Schellmann auf Initiative des Verlegers zwei Serien mit Künstler-Leporellos unter dem Serientitel *Forty are better than One* heraus. Während die Serie A mit den Nachlässen verstorbener (zeitgenössischer) Künstler entwickelt wurde, erarbeiteten für die Serie B noch lebende Künstlerpersönlichkeiten wie John Baldessari, Lothar Baumgarten, Bernd und Hilla Becher, Daniel Buren, Christo, Hanne Darboven, Liam Gillick, Peter Halley, Candida Höfer, Terence Koh, Joseph Kosuth, Robert Longo, Vera Lutter, Gerhard Merz, Sarah Morris, Paul Morrison, Tony Oursler, Robin Rhode, Thomas Ruff, Thomas Scheibitz, Santiago Sierra, Luc Tuymans und Rachel Whiteread Arbeiten. Zum Teil sind Leporello-Arbeiten zeitgenössischer Künstler auch als Inserts in Zeitschriften publiziert worden. Zwei Beispiele hierfür sind Sigmar Polkes *Desastres und andere bare Wunder I* (in der Kunstzeitschrift Parkett Nr. 2, Zürich 1984) und Brice Mardens *Etching for Parkett* (in der Kunstzeitschrift Parkett Nr. 7, Zürich 1985).

¹²⁹ Das Leporello war Bestandteil von Warhols *Time Capsule 55*, vgl. Matt Wrbcian: *Hold Close Our Fallen Star*. Warhol's Marilyn-Monroe-Maquette, in: Nina Schleif (Hg.): *Reading Andy Warhol*. Ostfildern 2013, S. 187–201; sowie: *Andy Warhol – 365 Takes*. By the Staff of The Andy Warhol Museum. New York 2004, S. 248f. Zu Warhols *Time Capsules* vgl. auch Udo Kittelmann (Hg.): *Andy Warhol's Time Capsule 21*. Köln 2003; sowie: *Andy Warhol: Time Capsules 1968–1973*. Mit einer Einführung von Thomas Sokolowski. S. l.: Arena Editions: 2004.

¹³⁰ Zur Praxis des Faltens am Bauhaus vgl.: Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe: *Bauhaus 1919–1933*. New York 2009, S. 41–44; Michael Siebenbrodt: *Der Vorkurs am Bauhaus und seine Bedeutung für die Ausbildung von Formgestaltern und Architekten*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26 Jahrgang, Heft 4/5 (1979), S. 355–358.

(1967–68), einer Liste mit den Infinitiven von 84 Verben als (potenziell) künstlerischen Verfahren, die sich vor allem auf die Manipulation von Materialien beziehen, stehen nach „to roll“ gleich an zweiter und dritter Stelle „to crease“ und „to fold“, im weiteren Verlauf gefolgt von anderen Verben, die weitere Facetten oder Stile des Faltens ansprechen, wie „to crumble“, und solchen, die fast zwangsläufig Falten produzieren, wie „to wrap“, „to twist“, „to bend“ oder „to curve“. Serra differenziert hier also ein breites Spektrum unterschiedlicher Arten des Faltens. Entsprechend sind in der Kunst dieser Zeit sehr unterschiedliche Falt(ung)en zu beobachten: Zu denken ist an die klappbaren Metallsulpturen von Hélio Oiticica und Lygia Clark, an die gequetschten Skulpturen John Chamberlains, an Simon Hantaïs Leinwände mit farbigen Abdrücken von gefalteten Stoffen, die Praxis des „wrappings“ im Werk des Bildhauers Christo, die gefalteten Papierarbeiten von Sol Le Witt und Dorothea Rockwell oder die ‚Crumbblagen‘ Jiří Kolářs.

Mit Blick auf das Leporello als gefalteter Buchform stellt sicher auch die Rezeption fernöstlichen Gedankenguts, asiatischer Philosophien und Glaubensrichtungen, vor allem des Zen-Buddhismus, sowie asiatischer Ästhetiken in der okzidentalen, vor allem aber in der amerikanischen Kunst seit den 1960er Jahren, einen wichtigen kulturhistorischen und kunstgeschichtlichen Kontext dar. Dies gilt natürlich insbesondere für Künstler mit einem entsprechenden kulturellen Hintergrund, die es zu dieser Zeit nach Amerika oder Europa gezogen hat, wie auch für Künstler, die zeitweise in Asien lebten. Zu den aus dem asiatischen Kulturraum stammenden bildenden Künstlern dieser Zeit, die mit gefalteten Büchern noch deutlich vertrauter gewesen sein dürften als Künstler aus anderen Kulturräumen, gehören der in der englischen Kunst der Nachkriegszeit sehr präsente chinesische Maler und Dichter Li Yuan-chia und die in Deutschland lebende, mit der Fluxus-Bewegung eng verbundene Takako Saito.¹³¹ Die beiden Leporellos mit dem Titel *Painting until it becomes marble* (1961) von Yoko Ono können mit ihrem energischen, mit Tusche über die Struktur der Faltungen hinweg aufgetragenen Pinselstrich als Reflexion über die Tradition asiatischer Kalligraphie verstanden werden (Abb. 59). Gleichzeitig sind sie als Teil ihrer *Instruction*

¹³¹ Vgl. beispielsweise die Abbildung von Li Yuan-chias *Folding Scroll* (1963) in: Guy Brett (Hg.): *Force Fields. Phases of the Kinetic*. Barcelona 2000, S. 168f.; sowie weitere Arbeiten auf folgender Website: <<http://www.lycfoundation.org/portfolio-item/folding-scrolls/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

Paintings mit einer Handlungsanweisung versehen, die ebenfalls den Titel *Painting until it becomes marble* trägt und die als solche auch auf andere ‚Vorlagen‘ übertragbar ist:

Cut out and hang a painting, design, a photograph, or a writing (printed or otherwise), that you like. Let visitors cut out their favourite parts and take them. For example, if the visitor likes red, let him take all the red parts. Ask many visitors to cut out their favorite parts until the whole thing is gone. Also, instead of cutting the parts out, you may ask them to paint black ink over them. In case of the writing, you ask the visitor to cut out his favourite letter or word. 1961 Summer.¹³²

In ganz anderer Weise implizieren die Leporellos von James Lee Byars, der ab 1958 für einige Jahre in Japan lebte, eine performative Qualität, indem sie nicht nur skulpturale Buchobjekte sind, sondern in an Rituale erinnernden Aufführungen entfaltet wurden (vgl. Abb. S. 342ff.).¹³³ Zu seinen Leporellos, von denen die meisten Anfang der 1960er Jahre entstanden, gehören unter anderem *Untitled (The Accordion Scroll / The Perfect Painting)* (1962), *1000 Foot Chinese Paper* (1963) oder *The Mile Long Paper Walk* (1962–64), wobei letzteres mit einer Länge von 152 Metern als ‚performative object‘ eine geradezu monumentale Dimension entfaltet. Im Werk des russischen Künstlers Ilya Kabakov spielen Leporellos eine zentrale Rolle als installative (Buch-) Form, wie auch das in ausstellungsarchitektonischer Hinsicht verwandte Pendant des Wandschirms.¹³⁴

¹³² Yoko Ono: Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings. New York 2000, unpaginiert. Die erste Ausgabe des Buches erschien 1964 in Tokio. Yoko Ono hat zwei Fassungen dieses Leporellos gemacht, vgl. die Abbildungen in: Klaus Biesenbach, Christoph Cherix (Hg.): Yoko Ono – One Woman Show, 1961–1972. New York 2015, S. 66f.; und in: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hg.): Yoko Ono. Half-a-wind show. München 2013; sowie den Katalog: Fluxus! ‚Antikunst‘ ist auch Kunst. Köln 2012; zu dem Exemplar in der Sammlung Sohm an der Staatsgalerie in Stuttgart vgl. die folgende URL: <<https://swbexpo.bsz-bw.de/pdf/sgs?id=E619B52F75064D8D90CBD6F71CE6D97C&pos=1>> (letzter Zugriff am 19.1.2018). Der als Auflagenobjekt mit verschiedenen Multiples 2012 herausgegebenen *Dream Black Box* ist die Reproduktion eines vergleichbaren Leporellos beigegeben.

¹³³ Zu den Leporellos von James Lee Byars vgl. unter anderen James Elliot: *The Perfect Thought. Works by James Lee Byars*. Berkeley 1990; und den Beitrag von Klaus Ottmann im vorliegenden Band. Auch zahlreiche der Künstlerbriefe und Briefobjekte Byars’ weisen eine Leporello-Form auf, vgl. hierzu unter anderem: James Lee Byars. Briefe an Joseph Beuys. Hg. von der Stiftung Museum Schloss Moyland. Ostfildern-Ruit 2000.

¹³⁴ Vgl. hierzu, sowie zum Leporello in der russischen Buchkunst, den Beitrag von Viola Hildebrand-Schat. Zum Motiv des Wandschirms und zu Wandschirmen bildender Künstler

Verschiedentlich sind seit den 1960er Jahren Leporellos in der Tradition des Malerbuchs als Dialoge zwischen bildenden Künstlern und Schriftstellern, respektive literarischen Werken, entstanden: beispielsweise von Kiki Smith¹³⁵ und Richard Tuttle;¹³⁶ darüber hinaus auch im Sinne von illustrierten Ausgaben literarischer Vorlagen, wie die von John Baldessari gestaltete Fassung von Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (San Francisco 1988).¹³⁷ Hinzu kommen Leporellos von Künstlern, die auch mit literarischen Werken in Erscheinung getreten sind. In diesem Zusammenhang nimmt die aus dem Libanon stammende Malerin und Dichterin Etel Adnan eine wichtige Position ein, die sich in dem Essay *The Unfolding of An Artist's Book* (1998) auch zu ihrer Arbeit mit diesem spezifischen Buchformat geäußert hat (Abb. S. 539ff.).¹³⁸

Die Geschichtsschreibungen des Künstlerbuches als in höheren Auflagen produziertes Multiple setzen meist in den frühen 1960er Jahren vor dem Hintergrund von Concept Art und Minimalismus mit einschlägigen Publikationen von Sol LeWitt, Lawrence Weiner oder Ed Ruscha ein. Ruschas *Every Building on the Sunset Strip* (1966) war dabei nicht das erste als Künstlerbuch verlegte Leporello. Bereits 1961 erschien *L'altelana* des italienischen Designers und Buchgestalters Enzo Mari im Verlag Danese (Abb. 60). Die Holzschnitte basieren auf einem Set von Tierfiguren Maris, mit

vgl. Michael Komanecky, Virginia Fabbri Butera: *The Folding Image. Screens by Western Artists of the 19th and 20th Centuries*. New Haven, CONN 1984.

¹³⁵ Mit der Dichterin Helen Adam publizierte Kiki Smith *I love my love* (San Francisco: Arion Press, 1995), das sich auf den Mythos um Medusa bezieht, mit Leslie Scalapino *The Animal is in the World Like Water in Water* (New York: Granare Buks, 2010). Zudem entwickelte Smith auch eigene Leporellos wie *The fourth Day: Destruction of Birds* (New York: Pace Wildenstein, 1997), *Tidal* (New York: LeRoy Neiman Center for Print Studies, 1991) und *Companion* (New York: LeRoy Neiman Center for Print Studies, 2002). Einige dieser Arbeiten sind abgebildet in: Wendy Weitman (Hg.): *Kiki Smith. Prints, Books & Things*. New York, London 2003.

¹³⁶ Weitere Leporellos von Richard Tuttle sind die Malerbücher *Hiddenness* (New York 1987, mit Gedichten von Mei-Mei Berssenbrugge); *Early Auden* (San Francisco 1991, mit Gedichten von W. H. Auden) und die Künstlerbücher *I Thought I was Going on a Trip But I Was Only Going Down Stairs* (Toronto 1997) und *Color as Language* (New York 2004, mit einem Gedicht von Thomas McEvilley).

¹³⁷ Zu Inszenierungen literarischer Vorlagen in Form von Leporellos vgl. den Beitrag von Christiane Dahms.

¹³⁸ Etel Adnan: *The Unfolding of An Artist's Book*, in: *Discourse. A Journal of Theoretical Studies in Media & Culture* (Winter & Spring 1998). Zu Adnans Leporellos vgl. auch den Beitrag von Jean Frémon und den Abdruck des Textes in dessen Anhang.

deren Abdrucken er hier eine Parabel als Bildergeschichte über die Störung von Gleichgewicht und den Ausgleich durch Balance erzählt. Indem abwechselnd auf der linken und der rechten Seite der Wippe ein Tier hinzukommt, kippt diese von Segment zu Segment zunächst abwechselnd von der einen auf die andere Seite – bis zu dem Punkt, wo die Tiere so dicht beieinander gedrängt sind, dass das eng verschlungene Knäuel ein Gleichgewicht entstehen lässt.¹³⁹ Kaum jemand hat sich so intensiv und konsequent mit der Form des Leporellos beschäftigt wie die Schweizer Künstlerin Warja Lavater, die wohl 200 solcher Bücher entwickelte, die in kleineren und größeren Auflagen unter anderem von der für die Graphik des 20. Jahrhunderts und vor allem der klassischen Moderne bekannten Edition Maeght in Paris verlegt wurden (Abb. S. 382ff.).¹⁴⁰ Bekannt wurde Lavater mit dem Leporello zu dem Schweizer Nationalmythos um *Wilhelm Tell* (1962), das parallel von der Basler Basilius Presse und in Amerika von dem Junior Council des Museums of Modern Art in New York veröffentlicht wurde.¹⁴¹ Auch hier handelt es sich um eine Bildergeschichte, in Form einer ‚Übersetzung‘ der (Text-) Vorlage in abstrakte Zeichen und Symbole, die, abgesehen von der voranstehenden Legende, die diese als Protagonisten oder für die Handlung notwendige Requisiten erklärt, ohne Worte auskommt.¹⁴²

¹³⁹ Vgl. Sandra L. Beckett: *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. New York, London 2012, S. 65f.

¹⁴⁰ Zu Warja Lavater vgl. den Beitrag von Carol Ribí; sowie Beckett: *Crossover Picturebooks*, S. 39–46 und S. 64–73.

¹⁴¹ Aufgrund des Erfolgs veröffentlichten beide Institutionen bereits 1964 einen Nachdruck, einen weiteren legte die Edition Heuwinkel 1991 vor.

¹⁴² Weitere als Multiple produzierte Leporellos der 1960er und 70er, bis in die frühen 1980er Jahre hinein, sind: Ben Patterson: *Methods & Processes*. Paris: Selbstverlag 1962; Antonio Frasconi: *Sunday in Monterey*. New York 1964; ders.: *Kaleidoscope in Woodcuts*. New York 1968; Paul Sharits: *Open the door – an incision*. Indiana University, Bloomington 1966; Lucio Fontana: *Concetto Spaziale*. Venedig: Edizioni del Cavallino, Mailand: Sergio Tosi Stampatore, 1966; Pol Burry: *Milano*. Venedig 1967; Robert Morris: *Continuous Project Altered Daily*. New York 1970; Dennis Oppenheim: *Flower Arrangement for Bruce Nauman*. New York 1970; Niki de Saint-Phalle: *My Love, Where Shall We Make Love?* Malmö 1971; Annette Messager: *Mes Approches*. Hamburg: Hossmann, 1973; John Baldessari: *Fable: A Sentence of Thirteen Parts (with Twelve Alternate Verbs) Ending in Fable* (Hamburg 1977); Hans Eijkelboom: *Identity*. Amsterdam: Selbstverlag, 1977; Günter Brus: *Das Aulicht*. Berlin: Fey Verlag 1977; Helen Douglas, Telfer Stokes: *Clinkscale*. Yarrow, GB, 1977; Maurizio Nannucci: *Sessanta verdi naturali: da una indagine/identificazione del colore in natura effettuata nel periodo luglio 1973/ottobre 1974*. Florenz 1977; ders.: *Up Above The Wor(l)d / A World Guide For Aliens*. Florenz 1981; ders.: *NOMOREEXCUSES* (S. 1. 2016); Dorothy Iannone: *Follow Me*. Berlin 1978; Channa Horwitz: 8. Gedruckt von Edward Hamilton, June

Zu den Künstlern, die sich seit den 1960er Jahren in ihrem (buch-) künstlerischen Werk wiederholt dem Leporello gewidmet haben, gehören neben Peter Downsbrough, Bernard Villers und Hamish Fulton (Abb. S. 269ff.)¹⁴³ auch Ian Hamilton Finlay (Abb. S. 302ff.)¹⁴⁴ und Horst Janssen (Abb. S. 412ff.)¹⁴⁵. Dass nicht nur Künstler aus Asien, sondern auch aus Südamerika, wo gefaltete Bücher bereits von den präkolumbianischen Hochkulturen bekannt sind, diese Buchform aufgreifen, wird nicht überraschen. Zu den bemerkenswerten Beispielen gehören hier der *Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Control* (San Francisco 2000, Abb. S. 562) mit einem Text von Guillermo Gómez-Peña und Illustrationen von Enrique Chagoya, an dem auch die Buchkünstlerin Felicia Rice beteiligt war. Verschiedene Leporellos reflektieren auf beeindruckende Weise aktuelles Zeitgeschehen: So thematisieren *Migrant* von José Manuel Mateo und Javier Martínez Pedro (New York 2014, Abb. S. 563)¹⁴⁶ und Eroyn Franklins *Detained* (Seattle: Selbstverlag, 2011, Abb. S. 564) Erfahrungen von Flucht und Migration – und *Tsunami* von Joydeb und Moyna Chitrakar (Chennai, Indien, 2009, Abb. 61) die Naturkatastrophe, die vor einigen Jahren große Teile Südostasiens verwüstete.¹⁴⁷

Waynes Studio. Los Angeles 1979; Richard Long: *A Walk Past Standing Stones*. London 1980; Michael Buthe: *The Last Empire*. Kassel 1980; Robert Filliou: *Standard-Book / Livre-Etalon*. S. I. (Edition Dieter Rot) 1982.

¹⁴³ Vgl. den Beitrag von Anne Mœglin-Delcroix.

¹⁴⁴ Vgl. den Beitrag von Stephen Bann.

¹⁴⁵ Vgl. den Beitrag von Monika Schmitz-Emans.

¹⁴⁶ Vgl. den Beitrag von Stephen Perkins.

¹⁴⁷ Verschiedentlich sind dem Leporello (Buchkunst-) Ausstellungen gewidmet worden: *Art of the Fold. Accordion Publications*, Lawton Gallery, University of Wisconsin, Green Bay, 8.10.–29.10.2009; *Künstler-Leporellos (2005–2010)*, Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln, 21.1.–12.3.2012; *Open Books. 16 Artists and the Chinese Folding Book*, BayArt Gallery, Cardiff Bay, GB, 13.4.–10.5.2013; *ZigZag – An Exhibition of 60 Artists' Statements on Harmonika Books*, Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, 13.6.–26.6.2013; *Leporello. Das künstlerische Faltbuch*, Stadtbibliothek Reutlingen, 26.1.–9.4.2016; *Leporello!* Galerie Druck & Buch, Wien, 10.10.–4.11.2016; *Fold. Artists' Accordion Books*, Villa Terrace Decorative Arts Museum, Milwaukee, Wisconsin, 1.3.–3.6.2018. Das Kalamazoo Book Arts Center (Kalamazoo, MI) richtet jährlich eine Ausstellung mit Einreichungen von illustrierten Leporellos aus.

Leporellos zeitgenössischer Illustratoren

Der reflektierte und reflexive Umgang mit der Form des Buches, in dem sich das Bewusstsein von der Materialität des Buches – sowohl von konventionellen als auch von ungewöhnlichen Formaten – niederschlägt, wie ihn unter anderen Ulises Carrión in seinen Schriften seit der Mitte der 1970er Jahre als ein zentrales Charakteristikum für Künstlerbücher herausgearbeitet hat, ist dabei kein Alleinstellungsmerkmal von Büchern bildender Künstler.¹⁴⁸ Nachdem künstlerische Strategien des Umgangs mit der Struktur des gebundenen Buches wie auch interaktiv-spielerische Aneignungen von Büchern bereits ein wesentliches Merkmal der Movable Books und Spielbilderbücher des 19. Jahrhunderts waren, ist in den letzten Dekaden erneut ein verstärktes Bewusstsein für Fragen der Materialität des Buches in von zeitgenössischen Illustratoren vorgelegten Publikationen zu beobachten – die weit mehr sind als dekorativ illustrierte Kinderbücher. In diesem Zusammenhang hat auch die Form des Leporellos erneut Aufmerksamkeit erfahren. Dass es sich dabei mitunter um primär für Kinder konzipierte Bücher handelt, schließt eine bemerkenswerte Originalität im Umgang mit der gefalteten Struktur nicht aus. Viele dieser Leporellos sind vor dem Hintergrund sehr unterschiedlicher Kontexte und hinsichtlich verschiedener Fragestellungen interessant.

Zu den preisgekrönten Beispielen gehören *Diapason* von Laëtitia Devernay (Genf 2010, Abb. S. 576ff.), das sich der Musik als Thema widmet und gleich mehrfach international ausgezeichnet wurde, und Emma Giulianis *Voir le jour* (Paris 2013), prämiert mit der ‚Mention Graphique, Opera Prima‘ der Buchmesse in Bologna 2014.¹⁴⁹ Anders Nilsen widmet sich in *Rage of Poseidon* (Montreal 2013, Abb. 62) dem Fortleben von im engeren und im weiteren Sinne mythologischen Figuren: Neben Poseidon, der ein trauriges Dasein in einem Freizeitbad fristet, verfolgt Nilsen unter anderem die Schicksale von Isaak, Leda und dem Schwan, Prometheus sowie von Jesus

¹⁴⁸ Vgl. Ulises Carrión: *Quant aux livres*, On Books. Genf 2008.

¹⁴⁹ Zu *Diapason* vgl. den Beitrag von Melanie Unseld. Auch die Leporellos *Książę w cukier-ni* (Breslau 2013, engl.: *Prince in a Pastry Shop*. Breslau 2014, Abb. S. 510) von Marek Bieńczyk und Joanna Concejo; *Lokomotywa / IDEOLO* von Małgorzata Gurowska und Joanna Ruszczyk (mit einem Gedicht von Julian Tuwim, Posen 2015, Abb. S. 509) und *The History of the Brave Czech Nation and a few insignificant world events* (Prag 2005, Abb. 23) von Lucie Seifertová sind teils mehrfach ausgezeichnet worden. Zu den beiden zuerst genannten vgl. den Beitrag von Katarzyna Bazarnik.

und Aphrodite. François Olislaeger legte mit *Marcel Duchamp – un petit jeu entre moi et je* (Arles 2014) die Comic-Leporello-Biographie eines der einflussreichsten bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts vor. Stefano Faravelli publizierte eine Serie mit Reiseskizzenbüchern in Form von Leporellos: *Jennè, Cairo, Delhi, Istanbul* und *Tokyo* führten (alle: Almería 2011). Eine besondere Rolle spielte in den letzten Jahren der Dialog mit asiatischen Kulturen: Benjamin Lacombe illustriert in *Madame Butterfly* (Paris 2016) Giacomo Puccinis Oper (1904), die bekanntlich in Japan spielt, als Leporello. *Corbeau noir, cygne blanc* von Qu Lan und Isabelle Genlis (Arles 2016) ist aus einer Kollaboration zwischen einer asiatischen Illustratorin und einer französischen Autorin entstanden. Und *Le petit chaperon chinois* von Marie Sellier und Catherine Louis zeigt mit Scherenschnitt-Illustrationen eine ‚Chinoiserie‘ des Rotkäppchen-Märchens (Arles 2010, Abb. 63). Der Einsatz des Laserschnitts erlaubte in den letzten Jahren, dass Scherenschnitte als Medium der Buchillustration nicht nur als schwarze Flächen gedruckt wurden, sondern auch als mitunter filigrane Ausschnitte Eingang in Bücher fanden. In diesem Zusammenhang ist das Scherenschnitt-Leporello *Bestiaire Africain* (Nîmes 2013) von Hassan Musa zu erwähnen, der zuvor bereits mit *Application Zébra* (Nîmes 2012) ein Leporello publizierte, in dem er auf höchst virtuose Weise eine figurative Bildwelt aus kalligraphischen Schriftzügen entwickelt, die sowohl von arabischen als auch von europäischen Elementen geprägt ist.

Zu den Leporellos, die sich durch die originelle Koordination von Text, Bild und narrativer Struktur auszeichnen, gehören Clautilde Perrins *Au même instant, sur la terre...* (Paris 2011, Abb. 64), das einen simultanen ‚Querschnitt‘ durch die Zeitzonen rund um den Globus zeigt,¹⁵⁰ Tobias Krejtschis doppelseitiges Leporello *Wurzelwärts und Wipfelwärts* (Wuppertal 2012), das auch ins Chinesische übersetzt wurde, Frédéric Laurents Wendebuch-Leporello *Fipopus / Gropopus* (Le Puy-en-Velay 2012) oder Cléa Dieudonnés *La mégalo-pole: une histoire à lire à la verticale* (Paris 2016), auch wenn das zuletztgenannte nicht die charakteristische Zick-Zack-, sondern eine Wickelfaltung aufweist.¹⁵¹

¹⁵⁰ Darin ist dieses Buch dem zuvor angeführten *Von früh bis spät* von Lothar Meggendorfer vergleichbar.

¹⁵¹ Dass in den letzten Jahren zunehmend anspruchsvolle illustrierte Leporellos herausgebracht wurden, ist dabei nicht nur talentierten Illustratoren und Graphikern, sondern auch ambitionierten Verlegern zu verdanken. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammen-

Das Leporello als literarisches Dispositiv

Als eine Form des Buches, die eine ganz andere materielle Struktur als der Kodex aufweist, bietet das Leporello andere Möglichkeiten der Darstellung von Inhalten im Allgemeinen, von Texten im Speziellen oder von literarischen Werken – sozusagen im ganz Speziellen. Mit seiner Disposition, punktuell oder vollständig entfaltet werden zu können, bietet es zudem eine Geste der Aneignung und der Betrachtung, mit der der Kodex nicht aufwarten kann. Wie anhand der vorgestellten Beispiele deutlich geworden ist, sind Leporellos immer wieder auch für panoramatisch angelegte Erzählungen verwendet worden. Gerade viele der als Kinderbücher konzipierten Leporellos weisen eine narrative Anlage auf. Dabei ist zu konstatieren, dass es sich oft um illustrierte Texte handelt oder um Bildergeschichten, die mit wenigen oder sogar ohne Worte auskommen. Im 20. Jahrhundert sind Leporellos wiederholt in einem literarischen Kontext aufgegriffen worden. Grundsätzlich zu unterscheiden sind dabei von Künstlern und Gestaltern inszenierte literarische Vorlagen, Kollaborationen zwischen Schriftstellern und Illustratoren, von Literaten selbst als Leporellos gestaltete Texte sowie von (vorwiegend) bildenden Künstlern entwickelte textbasierte Leporellos.¹⁵²

Im Folgenden seien drei Beispiele zeitgenössischer literarischer Leporellos vorgestellt. Anne Carsons Leporello *Nox* (New York 2010, Abb. 65) ist die photomechanische Reproduktion eines allem Anschein nach ursprünglich persönlichen Albums, das die Autorin nach dem Tod ihres Bruders angelegt hat. „When my brother died I made an epitaph for him in the form of a book. This is a replica of it, as close as we could get it.“¹⁵³ Was die auffallend gute Qualität der Reproduktion angeht, ist dieser Anspruch sicher eingelöst. *Nox* erinnert an ein Scrapbook, eine gerade im angelsächsischen und angloamerikanischen Raum bereits im 19. Jahrhundert beliebte und weit verbreitete

hang die Nobrow Press (London), Les Trois Ourses (Paris), die Scherenschnitt-Leporellos der Edition Lirabelle (Nîmes), die Edition Grandir (Nîmes), die von Ackenbush (Plaisians, Frankreich) verlegte Serie *Derrière la vitre*, die *Accordéons* von Esperluète Editions (Noville-sur-Mehaigne, Belgien), Coracle Press (Tipperary, Irland, hier vor allem die *Blue Fox Collection*) und Le Dernier Cri (Marseille).

¹⁵² Vgl. diesbezüglich die Aufsätze von Ulrich Ernst und Anne Thurmann-Jaes sowie den Beitrag über Leporellos in der experimentellen Literatur. Zur Inszenierung literarischer Vorlagen vgl. den Beitrag von Christiane Dahms.

¹⁵³ Anne Carson: *Nox*. New York 2010, Klappentext.

Form des privaten Sammelalbums, die eng mit individuellen Praxen der Aufzeichnung und Erinnerung verknüpft ist – und im Sinne der Selbstreflexion mit autobiographischen Diskursen.¹⁵⁴ Eingangs ist auf einem eingeklebten Zettel ein lateinischer Text zu lesen, dessen Buchstaben sich durch die Einwirkung von Wasser aufzulösen begonnen haben. Es handelt sich um das Carmen Nr. 101 *Trauer an des Bruders Grab* des römischen Dichters Gaius Valerius Catullus.¹⁵⁵ Über den Verlauf des Leporellos wird dieser Text Wort für Wort ‚dekonstruiert‘, indem Ausdrücke von digitalen Abschriften der Einträge aus einem lateinisch-englischen Wörterbuch eingefügt sind. Auf den ersten Blick erinnern sie an Photokopien und erwecken den Anschein, Zitate und authentische Zeugnisse zu sein. Erst eine genaue Lektüre zeigt, dass die Autorin die Texte nicht einfach übernommen, sondern sich auch durch Eingriffe dichterisch angeeignet hat. Gleichwohl stellt sich der Eindruck ein, als wolle sie mit Hilfe phonetischer Umschriften, grammatikalischer Klassifizierungen, Begriffsdefinitionen und exemplarischer Beispielsätze, wie sie für solche Einträge charakteristisch sind, nicht nur hinter den Sinn der lateinischen Zeilen kommen, sondern auch die eigene Trauer um den erlittenen Verlust verstehen. Während die Zettel mit diesen Einträgen stets auf die linken Buchseiten geklebt wurden – nicht auf jede, aber wenn, dann verso –, verläuft parallel eine zweite Textebene auf vielen Recto-Seiten, die aus durchnummerierten kurzen Texten besteht. Hier berichtet Carson von ihrem Bruder, ihrer gemeinsamen Kindheit, seinem konfliktreichen Lebensweg und ihrem nicht ungetrübten Verhältnis. Manchmal stehen diese beiden Textebenen auf einer Doppelseite einander gegenüber – oft aber auch nicht. Dazwischen integriert Carson zahlreiche Photographien: Manche als liebevoll aufbewahrte Dokumente des früheren Familienlebens, andere

¹⁵⁴ Jessica Helfand: *Scrapbooks. An American History*. New Haven, London 2008. Auch zahlreiche Schriftsteller führten oder unterhielten solche Scrapbooks – darunter Anne Sexton und Hilda Doolittle. Mark Twain, der dies ebenfalls tat, sei deshalb besonders erwähnt, weil er 1872 sogar das Patent für ein von ihm entwickeltes Modell beantragte, bei dem auf den Seiten angebrachte Klebestreifen den Einsatz von Klebstoff überflüssig machten. Zum Album als Medium der Aufzeichnung und Sammlung vgl. Anke Kramer, Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Göttingen 2013.

¹⁵⁵ Peter Stothard: Anne Carson Nox, in: *London Times: The Times Literary Supplement* vom 18. Juni 2010, S. 11; Françoise Palleau-Papin: Nox. Anne Carson's Scrapbook Elegy, 2014: <<https://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/hal-00996806/document>> (letzter Zugriff am 19.1.2018); Kiene Brillenburg Wurth: Re-Vision as Remediation. Hypermediacy and Translation in Anne Carson's *Nox*, in: *Image (&) Narrative*, Vol. 14, No. 4 (2013), S. 22–33.

zerrissen oder stark beschnitten, manche überschrieben oder mit Texten ergänzt oder mit Skizzen und Kommentaren versehen. Hinzu kommen Fragmente von Briefen, Umschläge und Briefmarken, Papierfetzen und Schnipsel mit Notizen, vereinzelt handschriftliche Einträge, mit einem Stift geschrieben oder in das Papier gekratzt, sowie zeichnerische Elemente.

Klappt man die Segmente des Leporellos um, als würde man die Seiten eines Buches blättern, könnte man meinen, ein Faksimile in den Händen zu halten, wie man es von seltenen und kostbaren Büchern kennt. Die eingeklebten Texte zeichnen sich durch das Papier auf der folgenden Seite ab: schemenhaft und nicht mehr lesbar, aber doch noch sichtbar – fast wie bei einem alten Palimpsest. Die Schatten der Texte überlagern sich mit denen der eingeklebten Photographien. Farben hinterlassen Partikel auf den gegenüberliegenden Seiten und eingekratzte graphische Elemente drücken sich auf die folgenden Seiten durch.¹⁵⁶ Nimmt man das Werk ‚auseinander‘, entfaltet sich ein ‚stream of memories‘, der sich über fast 25 Meter erstreckt. Angesichts der Länge, die im Grunde verhindert, das Buch in Gänze auszubreiten und in diesem Zustand zu lesen, weil man durch die notwendige Distanz die Details nicht mehr erkennen könnte, scheint *Nox* darauf angelegt zu sein, partiell entfaltet und immer wieder umgeschichtet zu werden. Was die Doppelseiten im Buch räumlich trennen, lässt sich durch die gefaltete Struktur in gänzlich unerwarteter Weise zusammenfügen.¹⁵⁷

Die tschechische Schriftstellerin Heda Margolius Kovaly hat in ihren Memoiren davon berichtet, dass sich Erinnerungen wie ein ‚accordion book‘ entfalten können – wenn man ihnen Zeit und Raum lässt:

¹⁵⁶ Wie gut die Qualität des Drucks ist, zeigt sich auch daran, dass die Bindung in der Falz des Albums in den *tiefen* Knicken des Leporellos noch deutlich zu erkennen ist. ‚Berührend‘ ist das Werk vor diesem Hintergrund nicht zuletzt auch deshalb, weil die Spuren der Berührung durch Carson in der photomechanischen Wiedergabe bis in feinste Details erhalten geblieben sind: zarte Druckspuren in den Seiten, Zerknitterungen der eingeklebten Ausschnitte, Kanten von Rissen und Schnitten, die Schatten werfen, etc.

¹⁵⁷ Besonders interessant ist daran auch der folgende verblüffende Effekt: Was sich beim Blättern durch die vergangene(n) Seite(n) noch einmal abzeichnet und was sich auf den kommenden Seiten bereits ankündigt, tritt im entfalteten Zustand nebeneinander: Indem die Recto-Seiten neben den Verso-Seiten zu stehen kommen, löst sich der ‚indexikalische Verweischarakter‘ zwischen Vorder- und Rückseite(n) auf. Erinnerung und Ahnung, so könnte man sagen, greifen gleichsam ineinander – und bilden eine weitere, die Text- und Bildebene(n) ergänzende Dimension.

I carry the past inside me like an accordion, like a book of picture postcards that people bring home as souvenirs from foreign cities, small and neat. But all it takes is to lift one corner of the top card for an endless snake to escape, zigzag joined to zigzag, the sign of the viper, and instantly all the pictures line up before my eyes. They linger, sharpen, and a moment of that distant past gets wedged into the works of my inner time clock. It stops, skips a beat, and loses part of the irreplaceable, irretrievable present.¹⁵⁸

Mehr noch als dass es als Souvenir mit Ansichten von besuchten Städten Erinnerungen auszulösen vermag, ist ihr das Leporello mit seiner spezifischen Struktur geradezu eine Allegorie für das Gedächtnis. Die Bezeichnung Leporello, wie sie in vielen Sprachen für gefaltete Publikationen geläufig ist, knüpft durch die Bezugnahme auf den Diener Don Giovannis an Praxen des Notierens und Auflistens, an Diskurse über die Vergegenwärtigung von Vergangenen und Vergessenem und somit der Erinnerung an – wobei vor allem auch Fragen nach der Materialisierung und Organisation der Darstellung von Erinnertem virulent werden. Vor diesem Hintergrund plausibilisiert sich nicht nur, dass sich Leporellos als Medien des Andenkens von Reisen etabliert haben, sondern es erweist sich auch die Entscheidung, für die Publikation von *Nox* auf dieses ungewöhnliche Buchformat zurückzugreifen, als in künstlerischer Hinsicht konsequent.

Die Verarbeitung von Trauer über einen verstorbenen Angehörigen und damit ausgelöste Prozesse des Erinnerns sind auch das Thema des Leporellos *Correspondences: A poem and portraits* (New York 2013, Abb. 66a–b), das aus einer Kollaboration zwischen der Dichterin Anne Michaels und der Künstlerin Bernice Eisenstein hervorgegangen ist.¹⁵⁹ Die eine Seite des Le-

¹⁵⁸ Heda Margolius Kovaly: *Under a Cruel Star. A Life in Prague 1941–1968*, in: Omer Bartov (Hg.): *The Holocaust. Origins, Implementation, Aftermath. Re-writing Histories*. London 2000, S. 219–232, hier S. 221.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu auch das folgende Interview: S. Solecki, A. Michaels: *A Conversation about Anne Michaels' Correspondences*, in: *Canadian Poetry*, Vol. 74 (Januar 2014), S. 60–67; Dan Smith: *Reading Correspondences Through the Virtual Feminist Museum*, in: *Comics Forum* (12. August 2015): <<https://comicsforum.org/2015/08/12/reading-correspondences-through-the-virtual-feminist-museum-by-dan-smith/#more-4214>>; sowie die folgenden Rezensionen: Kate Kellaway: *Correspondences* by Anne Michaels – Review, in: *The Guardian*, 22. Dezember 2013: <<https://www.theguardian.com/books/2013/dec/22/anne-michaels-correspondences-poetry-review>> Angela Hickman: Book Review. *Correspondences* by Anne Michaels and Bernice Eisenstein, in: *National Post*, 22. November 2013: <<http://nationalpost.com/entertainment/books/book-reviews/book-review-correspondences-by-anne-michaels-and-bernice-eisenstein>>; zu der Nominierung auf die *Canadian Shortlist* des Griffin Trust for

porellos wartet mit einem Langgedicht von Michaels auf – einer gut 700 Zeilen umfassenden Elegie auf ihren verstorbenen Vater Isaiah Michaels. Die andere zeigt Portraits von Dichtern, Schriftstellern, Intellektuellen, politischen Aktivisten und Musikern – darunter Paul Celan, Nelly Sachs, Jean Améry, Bruno Schulz, Joseph Schmidt und Albert Einstein – und erinnert damit an die Traditionslinie des Leporellos als einer gefalteten Bildergalerie, wie man sie aus dem 19. Jahrhundert kennt. Nicht alle, aber viele der Portraitierten entstammten, wie auch die Autorin und die Illustratorin, jüdischen Familien. Den Bildern sind kurze Zitate gegenübergestellt. In einem Werkkommentar auf einem der abschließenden Segmente heißt es:

Most of the individuals portrayed in these pages are accompanied by their own words. Sometimes an individual's words are brought together from more than one source. On occasion, the words of another writer become the voice for the individual portrayed. The pages unfold in a myriad of arrangements, and voices speak not only from the singularity of their souls but one to another, embracing all that has been placed beneath and inside. A layered kinship is formed, a touch across the pages.¹⁶⁰

Sam Winstons *A Dictionary Story* (London 2006, Abb. 67) erschien zunächst als bibliophiles Künstlerbuch in einer limitierten Auflage, wenige Jahre danach durch ein Projekt auf der Crowdfunding-Plattform Kickstarter in einer größeren Auflage und 2014 schließlich als Buchhandelsausgabe. Mit Blick auf die materielle Ausstattung unterscheiden sich die drei Ausgaben zwar, die Form des Leporellos und die eigenwillige typographische Gestaltung sind jedoch beibehalten worden.¹⁶¹ Die Geschichte handelt von einem Wörterbuch, dessen Wörter sich verselbstständigen und sich neue Nachbarn als die durch die alphabetische Reihenfolge vorgegebenen suchen. Der Text ist dabei typographisch so arrangiert, dass die einzelnen Worte der Geschichte (meist) vertikal links der Faltungen verlaufen – und auf der entsprechen-

Excellence in Poetry vgl: <<http://www.griffinpoetryprize.com/awards-and-poets/shortlists/2014-shortlist/anne-michaels/>> (letzter Zugriff auf die hier genannten Quellen am 19.1.2018).

¹⁶⁰ Anne Michaels, Bernice Eisenstein: *Correspondences. A Poem and Portraits*. New York 2013, unpaginiert. Die ersten und letzten Segmente enthalten zudem Kurzbiographien der portraitierten Persönlichkeiten.

¹⁶¹ Die erste Ausgabe besteht aus einem in eine Box eingelegten Leporello, bei der zweiten ist das Leporello zwischen Buchdeckel geklebt und in der dritten ist dieses in drei Teile separiert, die in eine mit dem Titel bedruckte Plastikhülle eingelegt sind.

den Höhe rechts der Faltung ‚erklärt‘ werden, wie es für ein Wörterbuch typisch ist.¹⁶² Diese, die Falten umspielende, axiale Anordnung wird allerdings wiederholt aufgebrochen, sodass sich die Wörter, teils aufgelöst bis in die Buchstaben, über die Segmente verteilen: „Dictionary Story is a re-imagined version of the dictionary as concrete poem.“¹⁶³

Spezifika des Leporellos als Buchform – Ein Resümee

Unabhängig vom historischen Alter und der kulturellen Herkunft besteht der Reiz des Leporellos als Buchform darin, dass es seine diskrete Form im Entfalten gleichsam auflösen kann. Aus dem gefalteten Stapel, der (noch) an den Buchcorpus eines gebundenen Kodex erinnern mag, wird eine – je nach Länge – kaum noch in den Händen zu haltende, mäandernde, durch Knicke und Faltungen expandierende und sich um ein Vielfaches verlängernde Papierbahn. Mitunter würde man sich ein adäquates Lesemöbel wünschen, denn in vielen Fällen reicht nicht mal ein konventioneller Tisch, um sie vollständig auszufalten.¹⁶⁴ Anne Carsons *Nox* (New York 2010) ist dabei mit 25 Metern Länge sicher eines der eindrucksvollsten unter den publizierten Leporellos. Während dem Blättern eines Buches beim Lesen, vor allem dem automatisierten und habituellen Umblättern, meist wenig Beachtung geschenkt wird, konfrontiert das Leporello die Leser mit der Herausforderung entscheiden zu müssen, wie sie es anschauen möchten. Das Entfalten impliziert dabei einen Moment der Überraschung, der Konfrontation mit etwas Unerwartetem, das die Aufmerksamkeit für die Objekthaftigkeit des Buches und die Bezogenheit des Inhalts auf diese spezifische materielle Form und ihre Struktur zu steigern vermag.¹⁶⁵ Die eine Möglichkeit der Aneignung

¹⁶² So wird beispielsweise „Once“ mit „one time and no more“ erläutert, „there“ mit „introducing a sentence“, „was“ mit „an objective existence“, „a“ mit „particular instance“ und „time“ mit „a period when something occurs“. Dabei zitieren diese einleitenden Worte natürlich die Eröffnungsformel zahlreicher Märchen.

¹⁶³ So Chris McCabes Werkkommentar auf der Website von Sam Winston: <<http://www.samwinston.com/editions/dictionary-story-book/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

¹⁶⁴ Zu Lesemöbeln vgl. Eva-Maria Hanebutt-Benz: Die Kunst des Lesens. Lesemöbel und Leseverhalten vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Museum Kunsthandwerk Frankfurt am Main 1985.

¹⁶⁵ Zur Bedeutung des Blätterns als einer Kulturtechnik der Aneignung von schriftlichen Aufzeichnungen, zu literarischen Inszenierungen des Blätterns und zu Reflexionen über das

besteht also darin, sich auf die Struktur und das Spiel der Knicke und Faltungen einzulassen, die ein ständiges ‚Umfalten‘ erlauben: Die Disposition, manche Segmente als Folge, andere ‚en détail‘ betrachten zu können, mag dabei auf materieller Ebene an kursorische und statarische, an blätternde und verweilende Lektüremodelle erinnern, wie man sie im Zusammenhang von Lesedidaktiken und lesediätetischen Schriften zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu entwickeln begann.¹⁶⁶ Eine andere Möglichkeit besteht darin, sie installativ aufzustellen, sodass die Betrachter an ihnen vorbei und um sie herum gehen können. Darüber hinaus ist es bei der Lektüre eines Leporellos nahezu unumgänglich, dass es nach der Entfaltung wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden muss: Was bei einem gebundenen Buch, das man lediglich zuklappt und umdreht, kaum der Erwähnung wert ist, bedarf im Falle eines Leporellos viel mehr Fingerspitzengefühl und Aufmerksamkeit. Auch dies stärkt das Bewusstsein der Betrachter für die Artifizialität dieser Buchform.

Das Format des Leporellos scheint dabei in besonderer Art und Weise dazu geeignet zu sein, Fragen nach dem Verhältnis von Zeitlichkeit und Räumlichkeit zu stellen – und zwar sowohl auf der Ebene der Darstellung als auch auf der der Rezeption. Dies wird vor allen Dingen dann virulent, wenn es sich nicht (nur) um typologische Reihungen oder Ansammlungen einzelner und formal weitgehend unabhängiger Motive handelt, sondern die Segmente auf der Ebene der Darstellung ostentativ als miteinander verbunden gezeigt werden – wie es beispielsweise bei narrativ angelegten Leporellos der Fall ist. Gerade hier weist die Entfaltung nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Dimension auf: Sie entfalten sich gleichsam in der Zeit, wie die erzählte Zeit gefaltet wird. Oft werden dabei im Verlauf der Faltungen räumliche und zeitliche Expansionen koordiniert und greifen so weit ineinander, dass man sie kaum noch trennscharf zu differenzieren vermag – wie auch Effekte des Zusammenspiels von Kontinuität und Sequenzialität, von Statik und Bewegung, in vielen Leporellos zu beobachten sind. Fast immer handelt es sich dabei um intermediale Erzählungen, also um Text-Bild-Kombinationen, oder um reine Bildergeschichten – wie insgesamt festzuhalten ist, dass die meisten Leporellos kein der Seite eines gedruckten

Blättern vgl. Jürgen Gunia, Iris Hermann (Hg.): *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nicht-linearer Lektüre*. St. Ingbert 2002; und Schulz: *Poetiken des Blätterns*.

¹⁶⁶ Vgl. hierzu unter anderen: Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 207–213.

Buchs vergleichbares Layout aufweisen. Meist sind Texte und Bilder, oder Texte als Bilder, auf den Segmenten – und mitunter über die Faltungen hinweg – spatial kompositorisch organisiert. Die Faltungen können dabei sowohl trennende Akzente markieren, die sich als ‚Schnitte‘ im Geschehen widerspiegeln, wie auch zur Gestaltung fließender Übergänge dienen. Auf inhaltlicher Ebene ist dabei eine grundsätzliche Spannung zwischen panoramatischer Übersicht in der Gesamtschau und der Sequenzialität der Segmente zu konstatieren. Die Entwicklung von Ausgangssituation, Konflikt und Lösung, wie sie sich als Abfolge in vielen Erzählungen findet, folgt hier nicht auf einer vertikal gestapelten Achse aus gebundenen Seiten als Papierschichten primär nacheinander respektive untereinander, sondern horizontal oder vertikal nebeneinander. Anfang und Ende der Handlung stehen sich daher an den beiden Seiten gleichsam gegenüber. Diese Anordnung betont einerseits die Linearität der Erzählung – die wie auf einem Zeitstrahl abläuft –, gleichzeitig und indem Figuren bei illustrierten Geschichten wiederholt auftreten (müssen), sequenzialisiert sie den Fluss der Erzählung in eine Folge statischer Bilder oder Momente.

Leporellos greifen auf ein materielles Dispositiv zurück, dessen mediale Beschaffenheit und Struktur andere Formen der Darstellung im Allgemeinen und des Erzählens im Speziellen erlaubt – und somit auch andere Lektüreerfahrungen als der Kodex ermöglicht. Inwiefern die Struktur des Leporellos auf einer inhaltlichen Ebene reflektiert, aufgegriffen oder thematisiert wird, wie sich diese beispielsweise für die Darstellung von Entwicklungen und Handlungsverläufe nutzen lässt, und welche Stilmittel und Effekte sie ermöglicht, davon legen die in diesem Band versammelten Beiträge Zeugnis ab.

Abbildungen

Abb. 1: Thomas Charles Wageman: *Mr. Fitzwilliam as Leporello* (1829).

Abb. 2: H. Fores:
Scene from Don Giovanni as performed at the King's Theatre [...] (1820).

Abb. 3: *Leporello recounting the railway loves of Don John*,
Karikatur aus dem englischen Satiremagazin Punch (1849).

Abb. 4: Mehrlingsband aus fünf zusammengebundenen Werken,
8 x 5 x 3,5 cm (1736–38).

Abb. 5: Faltbuch mit Almanach aus dem 15. Jahrhundert,
Wellcome Library, London: MS 8932.

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

Abb. 6a–b: Robert Sayer: *Harlequin Skeleton* (1772).

Abb. 7: Giovanni Battista Piranesi:
*Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide di Marmo Composta di Grossi
Macigni ove si Veggono Scolpite le Due Guerre Daciche Fatte da Traiano
[...], (1774/1779).*

Abb. 8: *Canones et carmina sacra quae „Sticher“ dicuntur [...]*, (14. Jahrhundert), Universitätsbibliothek Leiden: SCA 38 B.

Abb. 9: Almanach aus Worcestershire (ca. 1398), Bodleian Libraries der University of Oxford: MS. Rawl. D.939.

Abb. 10: Leporello mit Kalender (1513),
Königliche Bibliothek Kopenhagen: MS NKS_901.

Abb. 11: Sog. *Wiener Musterbuch* eines unbekannten Meisters
(Böhmen, 1410–20, Faksimile).

Abb. 12a–b: Miniaturleporello (2,3 x 1,6 cm) mit kalligraphiertem großen und kleinen Alphabet (verm. Niederlande, 18. Jahrhundert).

Abb. 13a–b: Miniaturleporcello (1,4 x 1,6 cm) mit dem Text des Gebets *Vater Unser* (Niederlande, ca. 1700).

Abb. 14a–b: Eadweard Muybridge:
Panorama of San Francisco from California Street Hill (1878).

Abb. 15: Ed Ruscha:
Every Building on the Sunset Strip (1966).

Abb. 16: Yoshikazu Suzuki, Shohachi Kimura:
Ginza Kaiwai. Ginza Haccho (1954).

Abb. 17: Èlie Haguenthal: *Le champ de foire* (ca. 1850).

Abb. 18a–c: Benjamin Roubauds dreiteiliger Zyklus
Grand chemin de la postérité (ca. 1842).

Abb. 18d: Benjamin Roubaud: *Grand chemin de la postérité* (ca. 1842).

Abb. 19a–b: Susan Maria Ffarington: *The 104th Psalm* (ca. 1860–70).

Abb. 20a–c: Percy Cruikshank:
Panorama of the Franco-Prussian war (1871, Details).

Abb. 21: Nicolas Lenglet du Fresnoy:
Tables chronologiques de l'histoire universelle (1729).

Abb. 22: Jacques Barbeu-Dubourg:
Chronologie universelle (1753).

Abb. 23: Sebastian C. Adams: *Synchronological Chart* (1871).

Abb. 24a–b: Lucie Seifertová: *The History of the Brave Czech Nation and a few insignificant world events* (Prag 2005).

Abb. 25: Robert van Audenaerde: *Pompaе Funebres habitae in Funere Christinae Alexandrae Reginae suecice* (1689).

Abb. 26: *Panoramic Coronation Procession from Drawings Taken on the Spot* (London: E. Elliot, ca. 1838).

Abb. 27: S. W. Fores: *Correct Representation of the State Procession on the Occasion of the August Ceremony of Her Majesty's Coronation (1838).*

Abb. 28: Karl Jauslin:
Murtenschlachtfeier: Historischer Zug, 22. Juni 1876 (1876).

Abb. 29: Richard Doyle:
An overland journey to the great exhibition (ca. 1852).

Abb. 30: Èlie Haguenthal: *La Chasse impériale* (ca. 1850, Faksimile).

Abb. 31: Carl Johann S. Bauer: *Die Erde im Kleinen* (Nürnberg ca. 1830).

Abb. 32: *Die deutschen Kaiser im Römer zu Frankfurt a. M. und Kaiser Wilhelm I.* (Leipzig 1890).

Abb. 33a–b: Alfred Crowquill (d. i. Alfred Henry Forrester):
Comic History of the Kings and Queens of England (ca. 1850, Details).

Abb. 34a–b: *Costumi della corte pontificia* (1846).

Abb. 35: Hermann Schuhmacher:
Bilder-Atlas der Frühlingsblumen (Ravensburg ca. 1910).

Abb. 36: G. Krickel und R. Knötel:
Das deutsche Reichsheer (ca. 1888).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

Abb. 37a–c: Percy Cruikshank:
The Comic History of the Russian War (1857, Details).

Abb. 38: John Hassall: *Ye Berlyn Tapestry* (London ca. 1915).

Abb. 39a–b: Französisches Alphabet-Leporello mit militärischen Uniformen (ca. 1850, Details).

Abb. 40: Lothar Meggendorfer: *Aus der Kinderstube* (undatiert).

Abb. 41: Zeichnung von Lothar Meggendorfer (undatiert).

Abb. 42: Raphael Tuck: *In Fairy Land – with Father Tuck* (ca. 1900).

Abb. 43: Beatrix Potter: *The Story of Miss Moppet* (1906).

Abb. 44: Eric Carle: *A very long tale* (1972, deutsche Ausgabe).

Abb. 45: Eric Carle: *The very long Train* (1972, finnische Ausgabe).

Abb. 46: Katsumi Komagata:
Quand le ciel est bleu la mer est bleue aussi (1995).

Abb. 47: Květa Pacovská: *Couleurs du jour* (2010).

Abb. 48a–b: Paul Gavarni (d. i. Guillaume-Sulpice Chevallier):
Étrennes des 1825. Récréations Diabolicofantasmagoriques (1825).

Abb. 49: Aliquis (d. i. verm. Samuel Edward Maberly):
Story of the of the old woman who was tossed up in a basket (1844).

Abb. 50: Aliquis (d. i. verm. Samuel Edward Maberly):
Pictorial Humpty Dumpty (1843).

Abb. 51: George Cruikshank: *A Comic Alphabet* (1836, Faksimile).

Abb. 52: George Cruikshank: *The Tooth-Ache* (1849, Faksimile).

Abb. 53: Horace Mayhew, Percy Cruikshank:
Guy Faux – A Squib (ca. 1849).

Abb. 54: Percy Cruikshank:
Cowper's Diverting History of John Gilpin (1850).

Abb. 55: Watts Phillips: *An Accommodation Bill* (ca. 1850).

Abb. 56: Alfred Crowquill (d. i. Alfred Henry Forrester):
A goodnatured hint about California (1849).

Abb. 57: Thomas Onwhyn, Edward Concanen:
A New Matrimonial Ladder (1850–60).

Abb. 58: Thomas Onwhyn: *Etiquette Illustrated. Or, Hints on how to conduct oneself in the best society by an X.M.C.* (1849).

Abb. 59: Yoko Ono: *Painting until it becomes marble* (1961).

Abb. 60: Enzo Mari: *L'altelana* (1961).

Abb. 61: Moyna und Joydeb Chitrakar: *Tsunami* (2009).

Abb. 62: Anders Nilsen: *Rage of Poseidon* (2013).

Abb. 63: Catherine Louis, Marie Sellier:
Le petit chaperon chinois (2010).

Abb. 64: Clotilde Perrin: *Au même instant, sur la terre...* (2011).

Abb. 65: Anne Carson: *Nox* (2010).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

Abb. 66a–b: Anne Michaels, Bernice Eisenstein:
Correspondences. A Poem and Portraits (2013).

Abb. 67: Sam Winston: *A Dictionary Story* (2006, Details).

Die Leporellos im Werk des Münchner Bilderbuchkünstlers Lothar Meggendorfer

SEBASTIAN SCHMIDELER

Wer sich mit der Geschichte des beweglichen Bilderbuchs im 19. Jahrhundert auch nur ein wenig näher befasst, wird rasch bemerken, was für eine immense Bedeutung der Name des vielseitig begabten Münchner Bilderbuchkünstlers Lothar Meggendorfer für diese Gattung der älteren Kinderliteratur hat. Diese besondere Stellung Meggendorfers steht im engen Zusammenhang mit seiner kunstgewerblich und buchmarktstrategisch geschickten Selbstinszenierung als „Maler, Zeichner, Karikaturist und Illustrator“.¹ In geradezu artistischer Rollenvielfalt profilierte sich Meggendorfer unter anderem als Zeichner der *Münchener Bilderbogen* und als Illustrator und Karikaturist der *Meggendorfer-Blätter*. Er war gleichermaßen präsent in der Illustrationskunst für Erwachsene wie exponiert auf dem Feld des Bilderbuchs für Kinder.

Meggendorfer wird innerhalb der illustrationshistorischen Forschung heute von einschlägig ausgewiesenen Kennern des Kinderbuchs im 19. Jahrhundert als „der bedeutendste deutsche Kinderbuchkünstler der Vorjugendstilzeit“ angesehen.² Er gilt überdies als „Vollender des beweglichen Bilderbuches“³ und als „der erfindungsreichste Künstler des Spielbilderbuches“.⁴ Noch 2008 wird Meggendorfer als „ein künstlerisches Multitalent“ und als kunstbegabter „Buchmechaniker“ charakterisiert,⁵ der eine „Erfolgskarriere

¹ Hans Ries: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum. 1871–1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Osnabrück 1992, hier S. 709.

² Ebd.

³ Hans Ries: Art. Lothar Meggendorfer, in: NDB 16 (1990), S. 611–612, hier S. 611.

⁴ Heinz Wegehaupt: Lothar Meggendorfer (1847–1925), in: ders.: Robinson und Struwwelpeter. Bücher für Kinder aus fünf Jahrhunderten. Berlin 1992, S. 143–144, hier S. 143.

⁵ Bettina Hurrelmann: Bilderbücher und Bildergeschichten, in: Otto Brunken, Bettina Hurrelmann, Maria Michels-Kohlhage et al. (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850 bis 1900. Stuttgart, Weimar 2008, Sp. 146–202, hier Sp. 186.

als künstlerischer „Bilderbuchbastler“ vorweisen konnte.⁶ Aus medienhistorischer Perspektive wird seine Innovationsfreude an der Gestaltung neuartiger Bildstrukturen betont, die auch kinematografische Effekte in den Illustrationen aufgreift:

Unter seinen Händen wurde das Bilderbuch zum manipulativen visuellen Spielwerk als Luxusprodukt fürs bürgerliche Kinderzimmer. An Meggendorfer kann man sehen, wie sich kurz vor dem Auftreten des Films das Interesse an optischer Illusion auch im Bilderbuch geltend macht, und zwar mit Hilfe von Techniken, die es erlauben, im Rahmen einer ästhetisch und für sich wenig innovativen Illustrationskunst die Grenzen des Bildes zu erweitern.⁷

In der Hochphase seiner Rezeption, um 1900, waren Meggendorfers Bilderbücher „wohl fast jedem bürgerlichen Kind in Deutschland eine vertraute Sache“.⁸ Der bedeutende nordamerikanische Illustrator Maurice Sendak, der die Werke des Münchner Bilderbuchkünstlers selbst sammelte und seinen Namen in den USA in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekannt machte, kennzeichnete Meggendorfer als „ein Genie, das sich eines gewaltigen Erfolges bediente. [...] Er war ein Bestseller! Jene kniffligen, kunstvollen und wenig haltbaren Bücher wurden größtenteils um die Jahrhundertwende herum herausgegeben, und sie gingen weg wie die sprichwörtlichen warmen Semmeln. Die Auflagenhöhen waren ziemlich hoch.“⁹ Hans Ries gibt die Auflagenhöhe der Bilderbücher Meggendorfers mit durchschnittlich 30.000 Exemplaren an,¹⁰ Hildegard Krahé geht von „20.000 bis 30.000“ Exemplaren aus, die jedoch heute größtenteils „zerspielt und [...] verschollen“ sind.¹¹

⁶ Ebd., Sp. 187.

⁷ Ebd., Sp. 186.

⁸ Helmut Herbst: Die Bilderbücher Lothar Meggendorfers im Verlag J. F. Schreiber in Esslingen. Zur Produktions- und Wirkungsgeschichte, in: Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1980, S. 29–42, hier S. 36.

⁹ Maurice Sendak: Lothar Meggendorfer – eine Würdigung, in: Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher, S. 4–16, hier S. 10.

¹⁰ Ries: Lothar Meggendorfer, S. 612.

¹¹ Hildegard Krahé: Art. Lothar Meggendorfer, in: Klaus Doderer (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2. Weinheim, Basel 1984, S. 459–460, hier S. 460. Aus der inzwischen relativen Seltenheit der Titel resultieren ihre auf dem gegenwärtigen Antiquariatsmarkt vergleichsweise hohen Preise. Zuletzt gelangte mit der Sammlung des Esslinger Zahnarztes Stefan Breitschwerdt ein stattliches Konvolut von Meggendorfers Zimelien auf

Meggendorfers außerordentlicher Erfolg und seine einzigartige Stellung innerhalb der Bilderbuchproduktion im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert werden ebenso in einer bemerkenswerten internationalen Rezeption seines buchkünstlerischen Werks deutlich. Übersetzungen seiner Bücher sind für „Frankreich, Belgien, England und Amerika [...], Rußland, Ungarn, Spanien und die Tschechoslowakei“ nachweisbar,¹² „aber auch schwedische [...] und spanische Ausgaben“ sind produziert worden.¹³ Deshalb gilt: „Wie kein anderer Bilderbuchkünstler der Zeit war Meggendorfer international bekannt.“¹⁴ Maurice Sendak kommt daher zu der angesichts dieser stupenden Leistungen wenig überraschenden Einsicht: „Meggendorfer hat das visuelle Vergnügen der Kinder in einer Weise erweitert, die vermutlich nicht mehr nachgeahmt werden kann. Sein Werk ist einzigartig.“¹⁵ Für Hildegard Krahé, die Meggendorfers Werk in mühevoller Kleinarbeit bibliografisch erschloss, zahlreiche Reprints seiner Bilderbücher mit Nachworten begleitete und in vielen Aufsätzen und Katalogen über den Münchner Künstler publizierte, stand fest, dass Meggendorfers Schaffen „die eigentliche Blütezeit für das bewegliche Bilderbuch“ repräsentierte.¹⁶

Differenziert man Meggendorfers außerordentlich vielfältige Arbeiten in diesem Bereich der ‚Movable Books‘ bilderbuchtypologisch,¹⁷ deren stattliche Anzahl sich auf nicht weniger als „einhundertfünfzig Einzeltitel“ allein

den Antiquariatsmarkt. Vgl. den Katalog von Winfried Geisenheyner: *Bilderbücher für Kinder, Schule und Haus* des Verlages J. F. Schreiber in Esslingen. Sammlung Dr. Stefan Breitschwerdt, Esslingen, mit einer Einleitung von Dr. Sebastian Schmideler. Bielefeld. Katalog 83. Münster 2014.

¹² Hildegard Krahé: Biographisches, in: Lothar Meggendorfers *Lebende Bilderbücher*, S. 18–28, hier S. 28.

¹³ Herbst: *Die Bilderbücher Lothar Meggendorfers*, S. 36.

¹⁴ Hurrelmann: *Bilderbücher und Bildergeschichten*, S. 191.

¹⁵ Sendak: *Lothar Meggendorfer – eine Würdigung*, S. 16.

¹⁶ Hildegard Krahé: *Spielbilderbücher. Ein Kaleidoskop verwandelbarer und beweglicher Kinderbilderbücher*, in: Hans Maier (Hg.): *Historische Aspekte zur Jugendliteratur*. Stuttgart 1974, S. 86–91, hier S. 88.

¹⁷ Zur Bibliografie von Lothar Meggendorfers Werk vgl. Hildegard Krahé: *Meggendorfer-Bibliographie*, in: *Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie* 70 (1978), S. 1–36; dies.: *Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis der Exponate*, in: *Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher*, S. 49–83; dies.: *Lothar Meggendorfer*, S. 460; vgl. ebenso Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 710–717.

an „beweglichen Bilderbüchern“ beläuft,¹⁸ so fällt auf, dass er sowohl panoramatische Aufstellbücher, Klappbücher als auch Ziehbilderbücher, Drehbilderbücher sowie Jalousiebilderbücher erfolgreich auf den Buchmarkt gebracht hat.¹⁹ Zu seinem facettenreichen bilderbuchkünstlerischem Schaffen, das „67 Bilderbücher, [...], 3 Aufstellbilderbücher [...], 31 Ziehbilderbücher, zahlreiche Klapp- und andere Verwandlungsbilderbücher sowie etliche Vorlagen für Spiele“ umfasst,²⁰ zählen rund zwei Dutzend Leporellos.

Die Leporellos im Werk von Lothar Meggendorfer

Definiert man unter einem Leporello ein Bilderbuch, „das auf Grund harmonikaartiger Falzung auseinandergezogen und wieder im Zick-Zack zusammengefasst werden kann“, ergibt sich eine eng gefasste Typologie dieser Gattung des beweglichen Bilderbuchs.²¹ Zwar steht auch hier nicht infrage, dass es „sowohl horizontales als auch vertikales Aufklappen gibt“ und dass ein Leporello „auseinandergezogen und aufgestellt werden kann“.²² Entspricht diese Definition der idealtypischen Form eines Leporellos, gibt es jedoch gerade im Werk von Lothar Meggendorfer zahlreiche Sonderformen, die von Spezialisten wie Hildegard Krahé zurecht zu den Leporellos gezählt werden, obgleich sie eben dieses charakteristische Merkmal der gattungskonstituierenden Zick-Zack-Faltung nicht erfüllen, weil sie wie beispielsweise Meggendorfers *Internationaler Circus* (1887) anders gefaltet sind und dem Typus des kulissenhaften, also dreidimensionalen Aufstellbilderbuchs

¹⁸ Hans Gärtner: Art. Lothar Meggendorfer, in: Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Lose-BI.-Slg. 14. Erg.-Lfg. (2002), S. 1–10, hier S. 8.

¹⁹ Eine sehr differenzierte und plausible Übersicht über die bilderbuchtypologischen Erscheinungsformen von diesen Spiel- und Verwandlungsbilderbüchern gibt der kenntnisreiche Göttinger Bilderbuchsammler Bodo Kayser. Vgl. ders.: Technik und Innenleben von Spiel- und Verwandlungsbüchern, in: Wolfgang Wangerin (Hg.): Der rote Wunderschirm. Kinderbücher der Sammlung Seifert von der Frühaufklärung bis zum Nationalsozialismus. Göttingen 2011, S. 144–146.

²⁰ Krahé: Art. Lothar Meggendorfer, S. 460. Diese Angaben sind von Krahé im Zuge der Erweiterung ihrer bibliografischen Arbeit noch spezifiziert und aktualisiert worden.

²¹ Klaus Doderer: Art. Leporello, in: ders. (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2, S. 344.

²² Ebd.

mit 3D-Szenarien zum Herunterklappen verpflichtet sind (Abb. 1).²³ Dieser Widerspruch in der Definition und in der Auffassung der Gattung ergibt sich primär aus der missverständlichen Namensgebung des Bilderbuchtyps, der auf den Namen einer Figur in Mozarts Oper *Don Giovanni* zurückzuführen ist. Daher stellte bereits Hildegard Krahé fest: „Jenes Namensverzeichnis der Geliebten Don Giovannis, das sein Diener Leporello im Zickzack gefaltet bei sich trug, um die Überlänge der Liste zu demonstrieren, hatte jedenfalls noch nichts mit dem Spielbilderbuch für Kleinkinder in seiner Urform gemein.“²⁴ Plausibler ist es daher zumindest im Fall des Werks von Lothar Meggendorfer, die zu spezifizierenden Leporellos eher mit dem Begriff ‚Panorama‘ zu bezeichnen, wie er auch „in den angelsächsischen Ländern“ bis heute gebräuchlich ist,²⁵ denn in diesem Sinn hat der Münchner Künstler seine bisweilen äußerst raffiniert konzipierten Leporellos als panoramatische Aufstellbilderbücher mit teilweise dreidimensionalen Kulissenelementen aufgefasst.

Legt man solch einen weit gefassten Begriff zugrunde, kann man Hildegard Krahé folgen, die in Bezug auf den Anteil der Leporellos im künstlerischen Gesamtwerk Meggendorfers konstatierte: „Sein umfangreiches Werk enthält allein 21 Bilderbücher in Leporellofaltung, die durch drei weitere mit zusätzlich aufklappbaren Teilen ergänzt werden.“²⁶ An anderer Stelle kommt Krahé zu einer anderen Zählung: „Sein umfangreiches Werk enthält allein dreiundzwanzig Bilderbücher in Leporellofaltung, die durch vier weitere Alben mit räumlicher Wirkung ergänzt werden.“²⁷ Bei diesen drei bzw. vier Bilderbüchern handelt es sich im engeren Sinn, exakt definiert, um dreidimensionale Aufstellbücher, die einen „auffaltbaren Karton“ enthalten, der entfaltet „ein panoramaartiges Szenarium“ zeigt, also ein Scheinpanorama bildet.²⁸ Die Kölner Kinderbuchforscherin und Literaturdidaktikerin Bettina

²³ Detaillierte bibliografische Angaben von Meggendorfers Leporellos sind der Auflistung am Ende dieses Beitrags zu entnehmen.

²⁴ Hildegard Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt. München 1983, S. 72.

²⁵ Ebd.

²⁶ Hildegard Krahé: Nachwort, in: Lothar Meggendorfer: Vor dem Thore. Ein Bilderbuch. Lizenzausgabe des Reprints Esslingen: Schreiber o. J., Wien o. J., unpaginiert. Diese Angaben auch nachgewiesen in Krahé: Art. Lothar Meggendorfer, S. 460.

²⁷ Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 72.

²⁸ Gärtner: Art. Lothar Meggendorfer, S. 4. Nur auf der Basis einer derartigen Begriffsbestimmung ist die Zuordnung von Christian A. Bachmann, der auch 2016 noch Krahés Auffassung folgt und Meggendorfers Aufstellbilderbuch *Internationaler Circus* zu den „Leporello-

Hurrelmann betrachtet diese Bilderbücher daher auch logischerweise als eine „Weiterentwicklung der einfachen Leporellos“ als „Aufstell- und Kulissenbilderbücher“.²⁹ Aktuell können 26 Bilderbücher Meggendorfers mit Leporellostruktur nach Auswertung der Sekundärliteratur nachgewiesen werden.³⁰

Zum Herstellungsprozess und zur gestalterischen Ästhetik der Leporellos

Um sich von den Besonderheiten der Leporellos im bilderbuchkünstlerischen Werk von Lothar Meggendorfer ein Bild machen zu können, ist es notwendig, den Herstellungsprozess dieser Bilderbücher zu berücksichtigen, um darauf basierend Rückschlüsse auf die Ästhetik dieser Bände ziehen zu können. Die meisten der Leporellos von Lothar Meggendorfer erschienen in zwei bedeutenden süddeutschen Verlagen: „Braun & Schneider brachte bis zum Jahre 1888 neun Titel, und von 1886 an kamen bei Schreiber in Esslingen insgesamt 16 Titel heraus“, die der Leporelloform zugerechnet werden können.³¹ Der Münchner Verlag Braun & Schneider verdankte seinen enormen Erfolg der für das 19. Jahrhundert typischen Hochdruck-Bildtechnik des Holzschnitts³² sowie dem Hochdruckverfahren der Strichätzung.³³ Braun & Schneider galt als ein typischer „Holzschnitt-Verlag“.³⁴ Der Esslinger Verlag von Jakob Ferdinand Schreiber³⁵ verdankte seinen Siegeszug dem von dem Münchner Alois Senefelder erfundenen Flachdruckverfahren des Stein-

Büchern“ zählt, zu legitimieren. Vgl. ders.: Raum – Zeit – Performanz. Aspekte einer Ästhetik beweglicher Bücher am Beispiel von Werken Lothar Meggendorfers, in: ders., Laura Emans, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen. Berlin 2016, S. 125–146, hier S. 127.

²⁹ Hurrelmann: Bilderbücher und Bildergeschichten, S. 188.

³⁰ Vgl. das Verzeichnis am Schluss dieses Beitrags.

³¹ Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 72.

³² Ries: Illustration und Illustratoren, S. 206–229.

³³ Ebd., S. 229–239.

³⁴ Ebd., S. 225.

³⁵ Zur Verlagsgeschichte und zum Verlagsprofil vgl. zuletzt Sebastian Schmideler: Die Bilderfabrik – Der Verlag J. F. Schreiber in Esslingen, in: Jattie Enklar, Hans Ester, Evelyne Tax (Hg.): Studien über Kinder- und Jugendliteratur im europäischen Austausch von 1800 bis heute. Würzburg 2016, S. 285–303.

drucks, der Lithografie.³⁶ Neben den Vorteil der freien künstlerischen Entfaltung des Zeichners, den das Steindruckverfahren zuließ, trat die eigentliche Innovation, dass die Belastbarkeit des Steins es im Gegensatz zu anderen Reproduktionsverfahren gestattete, im Prinzip beliebig viele preiswert herzustellende und absatzstarke hohe Auflagenzahlen garantierende Abzüge herstellen zu können: „Durch die Möglichkeit des Umdrucks mittels Lithografie sind jetzt hohe Auflagen von nur einem Original möglich, was eine wesentliche Verbilligung der Illustration bedeutet.“³⁷ Für den Holzstich ist bezeichnend, dass dieses Verfahren insofern popularisierend wirkte, als die Spezifika dieser Reproduktionstechnik „für die Schlichtheit der Form und mühelose Anschaulichkeit der Bildgestaltung als Tugend galten“.³⁸ Bei dem „auf Metallätzung basierendem Hochdruckverfahren“ der Strichätzung³⁹ ist charakteristisch: „Je lebendiger und fesselnder eine Zeichnung hinsichtlich der Schwarz-Weiß-Kontraste aufgebaut ist, desto ergiebiger und befriedigender ist die buchkünstlerische Wirkung einer Strichätzungsreproduktion.“⁴⁰ Alle diese popularisierenden Reproduktionsverfahren hatten wiederum einschneidende Konsequenzen für die ästhetische Einschätzung und künstlerische Bewertung der auf diese Weise hergestellten Produkte. Durch die fabrikmäßige Fertigung von Illustrationen im Verfahren des Holzstichs, des Steindrucks und der Strichätzung und ihre massenhafte Verbreitung in hohen Auflagenzahlen wurden diese Bilderbücher zu typischen Produkten eines Industrie- und Massenzeitalters, wie der Medienhistoriker Werner Faulstich die historische Phase der Medienentwicklung zwischen 1830 und 1900 zutreffend bezeichnet hat.⁴¹ Dadurch konnten die durch diese und ähnliche massenhaft verbreiteten Verfahren gefertigten Bilderbücher das enorme Bedürfnis der „Sehsucht“ und des „Bildhungers“ der Kinder des 19. Jahrhunderts befriedigen.⁴² Im Zusammenhang mit der Herstellung von Meggendorfers Leporellos sind diese Bilderbücher daher nicht nur als Kunstwerke zu betrachten, sondern auch als Ware und als Produkte für die Nachfrage

³⁶ Zur Spezifik des Reproduktionsverfahrens der Lithografie vgl. ausführlich Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 195–201.

³⁷ Ute Liebert: *Geschichte der Stuttgarter Kinder- und Jugendbuchverlage im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1984, S. 8.

³⁸ Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 218.

³⁹ Ebd., S. 230.

⁴⁰ Ebd., S. 235.

⁴¹ Werner Faulstich: *Mediengeschichte*. 2 Bde. Göttingen 2007, hier Bd. 2, S. 59–107.

⁴² Diese treffenden Bezeichnungen stammen von Faulstich, ebd., S. 83.

eines großen und bedeutsamen Buchmarkts für Kinder zu bewerten. Zwischen 1850 und 1900 konkurrierten innerhalb der Grenzen des deutschen Kaiserreichs insgesamt nicht weniger als rund 800 Verlage auf dem Kinder- und Jugendbuchmarkt.⁴³ Sowohl der Verlag Braun & Schneider als auch die Firma J. F. Schreiber in Esslingen hatten innerhalb dieses umkämpften Marktes mit ihren Bilderbüchern eine sowohl in ökonomischer als auch ästhetischer Hinsicht führende Position inne.

Mit dem technischen Wandel des Buchmarkts einher ging ein verändertes Rollenverständnis und ein gewandeltes Berufsbild des ausübenden Künstlers, der die Vorlagen fertigte. Für den Prozess der Modernisierung ist es ein bemerkenswertes Charakteristikum, dass akademische Maler und professionell ausgebildete Künstler wie Ludwig Richter sich den kunstgewerblichen Zwecken der Buchgrafik unterwarfen, wie der Oldenburger Bilderbuchforscher Jens Thiele plausibilisiert hat: „Die Grafik, speziell die Buchgrafik, entwickelte sich vor allem im 19. Jahrhundert [...] zu einem Arbeitsbereich für Künstler, der ihnen den Broterwerb sicherte. Der Künstler ließ sich neben seiner Haupttätigkeit als Maler aus wirtschaftlichen Gründen auf die Grafik ein“.⁴⁴ Zur Wirkungszeit Meggendorfers war dieser Prozess bereits weit vorangeschritten. Die grafische Arbeit für das Kinderbuch war längst zu einem professionellen Produktionsbereich für Künstler avanciert. So ist es zu erklären, dass Lothar Meggendorfer, der ein Studium an der königlichen Kunstakademie in München absolviert hatte,⁴⁵ aus Gründen der Sicherung seines Lebensunterhalts zum Bilderbuchkünstler im Auftrag des Buchhandels wurde. Für seine Arbeitsleistung wurde Meggendorfer mit den marktüblichen Honoraren entlohnt.⁴⁶

⁴³ Vgl. Klaus-Ulrich Pech: Der ökonomisch-technische Prozess und die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur, in: Brunken, Hurrelmann, Michels-Kohlhage et al. (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur, Sp. 15–23, hier Sp. 18.

⁴⁴ Jens Thiele: Wurzelkinder und Honigpumpe. Zum Verhältnis von Kunstmoderne und Bilderbuch, in: Hans-Heino Ewers, Maria Lypp, Ulrich Nassen (Hg.): Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen der Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinheim, München 1990, S. 141–174, hier S. 146.

⁴⁵ Vgl. Ries: Art. Lothar Meggendorfer, S. 611: Meggendorfer besuchte „seit 1862 die Münchener Kunstakademie und studierte bei Alexander Wagner, Wilhelm v. Diez (Malklasse) und Alexander Strähuber (Holzschnitt). Sein Studium finanzierte er durch Unterricht im Zitherspiel.“

⁴⁶ Die Meggendorfer gezahlten Honorare des Verlags von J. F. Schreiber sind bekannt und beliefen sich zwischen 500 und 2500 Mark. Vgl. Herbst: Die Bilderbücher Lothar Meggendorfers, S. 40–42.

Umgekehrt versuchte Lothar Meggendorfer, trotz des von ökonomischem Wettbewerb geprägten massenmedialen Gebrauchswerts des Bilderbuchs gerade in seinen Zieh-, Dreh- und Bewegungsbilderbüchern ebenso wie speziell in den dreidimensionalen Kulissen- bzw. Aufstellbilderbüchern in Leporelloform wie *Internationaler Circus* (1887, Abb. 1), *Im Stadtpark* (1887, Abb. 2) oder *Das Puppenhaus* (1889, Abb. 3) diesen relativ großen Verlust an künstlerischer Originalität beziehungsweise Autonomie durch neue Gestaltungsmöglichkeiten als Innovationswert auszugleichen. Dies hatte allerdings zur Folge, dass Meggendorfers Bilderbücher wegen der vergleichsweise aufwendigen Gestaltung zu besonders teuren Produkten des Bilderbuchmarkts wurden.⁴⁷ Dieses „Absatzhindernis“ wiederum führte dazu, dass diese Bilderbücher als Luxusgut angesehen wurden. Sie waren in der Anschaffung kostenintensive grafische Produkte, „die nur von wohlhabenden Familien erworben wurden. [...] Auch vom Autor wird in verschiedenen Vorworten eine pflegliche Behandlung angemahnt“.⁴⁸

Meggendorfers Leporellos sind unverkennbar der illustrationsspezifischen Ästhetik beider Verlagshäuser verpflichtet, für die er hauptsächlich arbeitete. Sie tragen neben der individuellen Handschrift des Künstlers auch den drucktechnischen Ansprüchen der Hersteller Rechnung. Der Verlag Braun & Schneider in München war besonders bekannt durch seine *Münchener Bilderbogen*: populäre Einblattdrucke, zu denen bedeutende Illustratoren wie Wilhelm Busch, Moritz von Schwind, Franz von Pocci oder Eduard Ille die Vorlagen schufen. Auch Meggendorfer gehörte zu den Mitarbeitern.⁴⁹ Diese Bilderbogen erschienen zwar auch als nicht kolorierte Ausgaben, waren aber vor allem geschätzt für ihre farbigen Fassungen. Der Verlag ließ die Farben von Koloristen auftragen und die Bilder von Hand illuminieren.⁵⁰ Sie zeichneten sich durch sehr charakteristische, zarte, wasserfarbenartige, zumeist großflächig aufgetragene Pastelltöne aus, die ein Erkennungs-

⁴⁷ Vgl. Herbst: Die Bilderbücher Lothar Meggendorfers, S. 38–39. Der *Internationale Circus* kostete beispielsweise 6 Mark – für diese Summe „hätte eine Koloristin bei J. F. Schreiber beinahe ihren gesamten Wochenlohn aufwenden“ müssen (ebd., S. 39).

⁴⁸ Hurrelmann: Bilderbücher und Bildergeschichten, S. 191.

⁴⁹ Zu Meggendorfer als Schöpfer und Zeichner von insgesamt 64 Münchener Bilderbogen vgl. die Werkübersicht von Ries: Illustration und Illustratoren, S. 715–717.

⁵⁰ Zur Technik und Ästhetik der Kolorierung und des als Handwerk betriebenen Farbauftrags vgl. ausführlich ebd., S. 258–279. Hans Ries legt Wert auf die Feststellung, dass im Verlag Braun & Schneider „vorzüglich auch an der freihändig ausgeführten“ Kolorierung bis in das 20. Jahrhundert festgehalten wurde; ebd., S. 274, vgl. auch ebd., S. 266.

zeichen der Kolorierung von Braun & Schneider darstellten. In Stil und Auffassung, in der Komposition von Meggendorfers Illustrationen zu den Leporellos, die oftmals humoristische Tendenzen erkennen lassen, die auch für zahlreiche *Münchener Bilderbogen* aus dem Verlag typisch waren, sind die Bildszenen des Künstlers unverkennbar von diesem Vorbild geprägt. Seine frühen, im Verfahren der kolorierten Strichätzung hergestellten Leporellos *Im Sommer* (1883)⁵¹ und *Auf dem Lande* (1885, Abb. 4)⁵² sind in der Stilkonzeption und im großflächig, pastellartig zarten Farbauftrag des Schablonenkolorits mit Wasserfarben den typischen Qualitätsansprüchen des Verlags Braun & Schneider und insbesondere der Ästhetik der humoristischen *Münchener Bilderbogen* verpflichtet. Sie sind insofern charakteristisch für ein spezifisches Kolorit, das sich durch „zurückhaltende Kolorierung mit nur wenigen und leisen Farbtönen“ auszeichnet.⁵³

Kunsterzieherisch gesinnte Reformpädagogen wie der Hamburger Lehrer Hermann Leopold Köster sahen in dieser Konzentration auf die zart tuschierten Farbflächen eine kindgemäße und der Ästhetik des Kolorits äußerst angemessene Form der Illustrierung:

Bei Meggendorfer [...] gehört die Farbe notwendig zum Bild [...]: lichte, harmonisch gestimmte und doch kräftige Töne, meist als Lokalfarben ohne Schattengebung. Für Kinder bedeutet die Farbe ohne Frage eine ganz bedeutende Steigerung des Genusses, auch für das kleine Kind. Man muß nur einmal beobachtet haben, mit welchem Jauchzen kleine Kinder Bilder in leuchtenden Farben betrachten. Die Leuchtkraft der Farben ist bei Meggendorfer nicht sehr groß. Aber darin trifft er das Richtige, daß er auf subtile Farbenabstimmung, auf die genaue Beobachtung der Tonwerte des in den Raum gestellten Gegenstandes verzichtet und die Farben in Flächen gibt. Das ist sowohl für das Kind als auch für die Reproduktionstechnik das Gemäße: das Kind will sich an der ungebrochenen Kraft der Farben erfreuen, und der Künstler muß auf die Reproduktionsmöglichkeiten Rücksicht nehmen.⁵⁴

⁵¹ Der Befund wurde anhand des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München Signatur Res/4 81.11748 erhoben.

⁵² Der Befund wurde anhand des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München Signatur Res/4 81.11749 erhoben.

⁵³ Ries: Illustration und Illustratoren, S. 261.

⁵⁴ Hermann Leopold Köster: Geschichte der deutschen Jugendliteratur in Monographien. 2. unveränderter Nachdruck der 4. Aufl. v. 1927. München-Pullach, Berlin 1971, S. 33.

Diese Beobachtungen Kösters sind primär auf die im Verfahren der Strichätzung hergestellten kolorierten Leporellos bezogen, die im Verlag Braun & Schneider erschienen sind.⁵⁵ Bei der Herstellung der Leporellos für den Esslinger Verlag Schreiber handelt es sich meistens um Chromotypien.⁵⁶ Dieses Verfahren bediente sich der „Verwendung einer Tonplatte“.⁵⁷ Für den Druckvorgang wurden überwiegend eine „Zeichnungsplatte als Strichätzung in Schwarz“ sowie „Farbplatten“ verwendet.⁵⁸ Mit dieser „konsequenten Verwendung von Tonplatten verfügt die Chromotypie im Kinderbuch über eine ihrer wirkungsvollsten Möglichkeiten“; Lothar Meggendorfer gilt in der Verwendung dieses Reproduktionsverfahrens als einer derjenigen, der „auch im chromotypischen Tonplatteneinsatz neuartige Lösungen anzubieten hat“, wie der Illustrationshistoriker Hans Ries betont.⁵⁹

Einige der Bilderbücher von Meggendorfer für den Verlag von Schreiber in Esslingen⁶⁰ sind hingegen als Ölfarbendrucke und Farbdruckbilder, mithin als Chromolithografien, gefertigt,⁶¹ wie beispielsweise das Leporello *Von früh bis spät* (1888, Abb. 5).⁶² Sie bilden eine Weiterentwicklung des lithografischen Verfahrens, das seine Hochphase in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts erlebte, als auch Meggendorfers Bilderbücher besonders populär waren.⁶³ Dieses damals hochmoderne mehrfarbige Flachdruckverfahren wurde im Bereich des Kinder- und Jugendbuchs vor allem mit acht bis zehn Farbplatten durchgeführt.⁶⁴

⁵⁵ Vgl. Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 274, Anm. 4: „Es handelt sich bei der Wiedergabe der Zeichnung zumeist um Strichätzungen“.

⁵⁶ Vgl. z. B. die Angaben zu Meggendorfers *Internationaler Circus* (1887) in Brunken, Hurrelmann, Michels-Kohlhage et al. (Hg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur*, Sp.1328-1329, Nr. 606. Geisenheyner: *Sammlung Breitschwerdt*, S. 47–48, Nr. 123 weist die Illustrationen als „farblithografische Tafeln“ aus.

⁵⁷ Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 326.

⁵⁸ Ebd., S. 327.

⁵⁹ Ebd., S. 351.

⁶⁰ So Meggendorfers *Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend* in der Ausgabe von 1889.

⁶¹ Vgl. auch Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 274 Anm. 4: „Viele der nicht bei Braun & Schneider erschienenen Titel Meggendorfers sind dagegen in chromolithographischem oder chromotypischem Farbendruck ausgeführt.“

⁶² Vgl. Geisenheyner: *Sammlung Breitschwerdt*, S. 52–53, Nr. 136 mit Verweis auf die Zuordnung der Drucktechnik der Chromolithografie durch Hildegard Krahé.

⁶³ Vgl. hierzu Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 279–311.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 279.

Meggendorfer hatte mit der Esslinger Offizin Schreiber eine erstklassige Firma an der Hand. Besonders die Chromolithografien wurden als „von hervorragender Qualität“ geachtet.⁶⁵ Die Wertschätzung der Verlagszeugnisse der Firma Schreiber hing mit der Professionalität des Herstellungsprozesses eng zusammen: „Die technische Präzision, mit der im württembergischen Betrieb gedruckt wurde, erlaubte keine Verschiebung der Farbdruckplatten, was bei den Konkurrenzfirmen des Öfteren auftrat und Farbdrucke von minderer Qualität hervorbrachte“.⁶⁶ Den Verlockungen der gestalterischen Möglichkeiten des Farbendrucks, mit einem opulenten Farbauftrag zu imponieren, hat Meggendorfer gleichwohl als professionell ausgebildeter und um ästhetische Qualität der Wirkung bedachter Maler und Zeichner unbeeindruckt widerstanden. Auch in den für die Esslinger Firma geschaffenen Leporellos dominieren „schlicht konzipierte, flächenfarbig behandelte Bilderbücher“.⁶⁷

Zur Funktionalität: Belehrung und Unterhaltung in Bild und Text – Das Leporello als Sonderform des Anschauungsbilderbuchs

Betrachtet man die jüngsten Versuche, die beweglichen Bilderbücher von Lothar Meggendorfer an sogenannte rezente kultur- und medienwissenschaftliche Theorien einer papier- beziehungsweise materialbasierten Argumentation anzuknüpfen und in Konfrontation zur traditionellen Kodexform des Buchs zu sehen,⁶⁸ geht innerhalb dieser metadiskursiven Betrachtungsweise ein wenig der Sinn und der nach wie vor notwendige Blick für die konkrete Funktionalität dieser Leporellos verloren. Eine Vielzahl von Meggendorfers Leporellos sind nicht voraussetzungslos entstanden, sondern haben ursprünglich eine bestimmbare Funktion innerhalb des Bilderbuchmarkts vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg gehabt,

⁶⁵ Ebd., S. 275.

⁶⁶ Kurt Pflüger, Helmut Herbst: *Schreibers Kindertheater. Eine Monographie*. Pinneberg 1986, S. 184–190, hier S. 192.

⁶⁷ Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 296.

⁶⁸ Besonders deutlich in Bachmann: *Raum – Zeit – Performanz*, S. 126: „Falten, Schneiden, Kleben“ sind für die Ästhetik des Buchs „womöglich [...] relevanter als die Codexform. Man wird demnach ganz grundsätzlich überlegen müssen, inwiefern bewegliche Bücher als Gattung und als Einzelwerke historisch und medienästhetisch zwischen Papier und Codex gleichsam ‚auf Spannung miteinander verklebt‘ sind“.

für die sie auch deutlich erkennbar konzipiert worden sind. Im Sinn der Kontextualisierung und Rekonstruktion der grafikhistorischen Bedeutung dieser Leporellos sollte genau diese Funktion bei allem Verständnis für innovative Fragestellungen zu einer Theorie der materialen Kulturwissenschaft wieder deutlicher in die Diskussion eingebracht werden.

Leporellos wie *Vor dem Thore* (1893, Abb. 6–7), *Im Sommer* (1883), *Im Winter* (1883), *In Großpapa's Garten* (1889) oder *Von früh bis spät* (1888, Abb. 5) haben ebenso wie Meggendorfers *Das Paradies* (1895) und *Die Arche Noah* (1903) eine konkrete Aufgabe in der bürgerlichen Kinderstube der Kaiserzeit gehabt. Einige von ihnen, wie *Das Paradies* und *Die Arche Noah*, tragen den Sinn und den Zweck ihrer Aufgabe als Bildungsmittel bereits im Untertitel; sie geben sich unverhohlen als „ein lehrreiches Bilderbuch“ zu erkennen. Sie bilden damit allerdings keine Ausnahme. So verspielt, humoristisch und mit leichter Linie gezeichnet diese Bilderbücher auf den ersten Blick wirken, so scheinbar zufällig Meggendorfer durch abwechslungsreiche Blickfänge das Auge der kindlichen Betrachter seiner Leporellos zu bannen beabsichtigte, so wenig geschah dies ohne einen bestimmten Hintersinn. Diese Bilderbücher dienten der sogenannten Anschauungsbildung. Mit dem Aufkommen der Realienpädagogik im 17. Jahrhundert⁶⁹ entstanden spezielle für den Bildungszweck bestimmte Bilderbücher wie der *Orbis sensualium pictus* (Nürnberg 1658) des Jan Amos Comenius.⁷⁰ Hier wurde Kindern die sichtbare Welt systematisch und in enzyklopädischer Form in didaktischer Anordnung gezeigt.⁷¹ Aus diesen Vorläufern entwickelte sich im 18. und 19. Jahrhundert eine differenzierte Realienpädagogik. Anschaulichkeit wurde zu einem wesentlichen Begriff der Wahrnehmung und der Erziehung. Der Schweizer Pädagoge Johann Heinrich Pestalozzi popularisierte diese Erziehungskonzeption als ein Grundprinzip des Unterrichts für Kin-

⁶⁹ Vgl. einführend Wilhelm Kühlmann: Pädagogische Konzeptionen, in: Notker Hammerstein (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. 1: 15. bis 17. Jahrhundert. Von der Renaissance und der Reformation bis zum Ende der Glaubenskämpfe. München 1996, S. 153–196.

⁷⁰ Vgl. im allgemeinen Überblick Carola Pohlmann: Anschaulich und bildhaft. Enzyklopädisches Wissen für Kinder, in: Wangerin (Hg.): Der rote Wunderschirm, S. 261–266.

⁷¹ Vgl. zur Einführung Doris Lemmermöhle: Johann Amos Comenius *Orbis sensualium pictus* (1658), in: Christoph Bräuer, Wolfgang Wangerin (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen 2013, S. 13–24.

der.⁷² Realienpädagogische Bilderbücher, die sich aus der Notwendigkeit des Aufschwungs dieser Erziehungsmethode entwickelten, waren belehrende, Wissen vermittelnde Literatur für Kinder. Sie standen oftmals in der direkten Tradition des *Orbis pictus* von Comenius. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde die Wissensvermittlung in der Kinderliteratur sowohl für kleine Kinder und für Leseanfänger als auch für fortgeschrittene Zöglinge mit wachsendem intellektuellen Anspruch vorrangig über derartige realienkundliche illustrierte Literatur betrieben. Es entstand ein regelrechter Markt für diese Art der Bilderbücher, der durch die massenmedialen Distributionsmechanismen der Lithografien und der großen Nachfrage nach Angeboten anschaulicher Wissensvermittlung Auftrieb erhielt. Einer der marktführenden Verlage für derartige Produkte war der Verlag von Jakob Ferdinand Schreiber in Esslingen.⁷³ Der Aufbau der Anschauungsbilderbücher folgte einem stufendidaktischen Prinzip. Die gegenständliche Strategie der Bilder stellte die Dinge den Kindern sinnlich vor Augen: vom Konkreten zum Abstrakten, vom Naheliegenden zum Ferneren und vom Einfachen zum Schwierigen.

Lothar Meggendorfers Leporellos haben trotz ihrer unbezweifelbar unterhaltenden Anteile und den Schauwert des Abwechslungsreichen vordergründig die Aufgabe, als belehrende Anschauungsbilderbücher zu wirken und die Wissensvermittlung auf neuartige Weise in einem Aufstellbilderbuch zu präsentieren. Sie sind daher in einer damals innovativen Form Aktualisierungen und Neuerungen des seit dem 17. Jahrhundert sich entwickelnden realienkundlichen Bilderbuchs, als die sie primär angesehen werden müssen. Meggendorfer hatte bei seinen Leporellos offensichtlich kleinere Kinder vor Augen, die sich noch am Anfang des Erziehungsprozesses durch Anschauung befinden. Daher ist der Anteil der Gegenstände, Personen, Tiere und Genres, die sich dem näheren Gesichtskreis und dem unmittelbaren Erfahrungshorizont kleinerer Kinder thematisch zuordnen lassen, besonders groß. Diese Leporellos sind ja für die Elementarbildung gedacht gewesen

⁷² Paul Viktor Schmidt: Geschichte des Anschauungsunterrichtes, in: C. Kehr (Hg.): Geschichte der Methodik des Volksschulunterrichtes. Bd. 2. Gotha 1879, S. 256–327, hier S. 179, konstatiert in Bezug auf Pestalozzis Bedeutung für die Popularisierung des Anschauungsunterrichtes im 19. Jahrhundert: „Seitdem Pestalozzi den Grundsatz, daß aller Unterricht anschaulich sein müsse, zum Formalprinzip des elementaren Unterrichtes erhoben hat, sind die Worte ‚Anschauung‘ und ‚Anschaulichkeit‘ Schlagworte im Kreise derer, welche das wichtige Geschäft der Bildung und Erziehung der Jugend sich zur Aufgabe ihres Lebens gemacht haben.“

⁷³ Vgl. hierzu Schmideler: Die Bilderfabrik, S. 290–297.

und vermitteln die Inhalte des realienpädagogischen Programms auf einer ersten, möglichst konkreten Stufe. Das bunte, konkrete und anschauliche Leben *Vor dem Thore* (1893, Abb. 6–7), *In Großpapa's Garten* (1889), *Im Winter* (1883), *Im Sommer* (1883), *Auf dem Lande* (1885, Abb. 4) etc. liefert daher zentrale und typische thematische Gegenstandsbereiche, die für diese erste Stufe der elementaren Anschauungsbildung charakteristisch waren. Dies soll anhand eines Beispiels aus den Leporellos von Meggendorfer exemplarisch ausgeführt werden.

Meggendorfers *Auf dem Lande* ist thematisch als sommerlicher Ausflug in die grüne Natur inszeniert. Dabei wird die Illustration auf dem vorderen Einbanddeckel des Bilderbuchs auf der ersten Tafel des Leporellos geschickt wiederholt. Dieser Wiedererkennungseffekt unterstreicht bereits die dynamische, auf Bewegung zielende Wirkung des Aufstellbilderbuchs. Stimmungsvoll wird in den dazugehörigen Versen dem kindlichen Betrachter Lust auf das Erleben der Natur beim Spaziergang gemacht: „Wie herrlich ist in Wald und Flur / Im lichten Sommer die Natur! / Es lacht die Welt voll Glanz und Duft / Und würzig weht die Waldesluft.“⁷⁴ Im Leporello werden die kleinen Betrachter zunächst mit Bildern der städtischen Ausflügler unterhalten, die sich in der freien Natur mit nützlichen Tätigkeiten wie dem Sammeln von Früchten verlustieren. Die städtischen Spaziergänger treten im weiteren Verlauf der aktionsreichen Bilder des Leporellos immer mehr zugunsten der gegenständlichen Charakteristika des Wald- und Landlebens in den Hintergrund. Thematisch geordnet werden auf den nächstfolgenden Tafeln nach impliziten Vorgaben realienkundlicher Repräsentativität die wichtigsten Tiere des Waldes vorgestellt (Reh, Hirsch, Eichhörnchen, Wildschwein, Fuchs, Vogel), bevor die Ackerbauern in bewegungsreichen Szenen bei der Arbeit auf dem Feld gezeigt werden. Es folgen Bilder von Dorfkindern in Aktion, die gerade dabei sind, aus dem Wald Holz für ihre Mutter zu bringen.

Aus den verschiedenen sozialen Milieus städtischer und dörflicher Bevölkerung inszeniert Meggendorfer geschickt eine kleine spannungsvolle Lehrstunde in der Ständehierarchie der bürgerlichen Welt des Kaiserreichs. Die Bauern werden konfrontiert mit dem Bild eines vornehmen Bürgerkindes, das mit einem italienischen Windspiel aufs Land gereist ist. Unmissverständlich wird die Szene erläutert, die den Kindern den dichotomisierenden

⁷⁴ Lothar Meggendorfer: *Auf dem Lande*. Ein Bilderbuch. München 1885, unpaginiert.

Kontrast von Armut und Reichtum und von Dorf und Stadt anschaulich vor Augen führt: „Gar stolz, als wär’ er ein Baron, / Ist auch des Herrn Direktors Sohn / Der mit dem Windspiel aus der Stadt / Sich auf das Land begeben hat / Und dort von allen ästimiert, / Gleich einem Pfau herumstolziert.“⁷⁵ Es folgen im weiteren Verlauf des Spaziergangs Bilder vom Weide- und Heide-land mit Ziegen und Pferden, bevor der Mühlbach und der See realienpädagogisch anschaulich dargestellt werden, indem am See die Fischer bei ihrer Arbeit und Wassertiere wie Enten beim Schwimmen zu sehen sind. Nächstfolgend werden Bilder vom Bauernhof gezeigt mit Eseln, Tauben, Hühnern und Hahn, bevor auf dem letzten Bild ein junger Graf mit einem Ziegenzweigespann bei einer Ausfahrt in seiner herrschaftlichen Kutsche zu sehen ist. Die Leporelloform ist also hier als Ambulieren, als ein mit Schaulust betriebener, von Tafel zu Tafel vorwärtsdrängender Ausflug in die wichtigsten Stationen des Landlebens anschaulich vor Augen geführt.⁷⁶ Dieser dynamische Bewegungsdrang, der (nicht nur) diesem Leporello inhärent ist, wird von Meggendorfer dadurch verstärkt, dass er die Leporellostruktur und die Falze zwischen den Tafeln dazu nutzt, um dort wesentliche Szenen inmitten der Knickfalte zu zeigen, sodass der kindliche Betrachter ohne Unterbrechung mit seinem Auge von Szene zu Szene spazieren kann, als befände er sich tatsächlich auf einem Sommerausflug aufs Land. Diese optische Illusion gewinnt in der durch die zahlreichen aktionistischen, szenischen Handlungen und die sichtbare Bewegungsfreude des Leporellos, die in ihrer Friesstruktur⁷⁷ durch das Fortlaufen der Bilderszenen von Bild zu Bild im Wortsinn vorwärts drängt zur nächsten anschaulich dargestellten Begebenheit, wie eine Kamerafahrt beinahe bereits eine protocineastische Dynamik.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Diese ambulierende Form ist eine typische Darstellungsstrategie, besonders in der Kinder- und Jugendliteratur. Die Wissensvermittlung beispielsweise von historischen Zusammenhängen erfolgte im 18. und 19. Jahrhundert auch innerhalb eines ambulierenden Diskurses. Zu mit dieser Strategie konzeptionierten Mittelalterdarstellungen in der Kinderliteratur vom 18. Jahrhundert bis 1945 vgl. Sebastian Schmideler: *Vergegenwärtigte Vergangenheit. Geschichtsbilder des Mittelalters in der Kinder- und Jugendliteratur. Vom 18. Jahrhundert bis 1945.* Würzburg 2012, S. 687–703.

⁷⁷ In Bezug auf das Leporello *Im Winter* (1883) stellt Hildegard Krahé fest: „Bei dem sich über zwölf Steintafeln erstreckenden Bildfries *Im Winter* vermittelt Meggendorfer die Illusion von klarer, frostiger Luft, in der er die einzelnen Figuren wie ausgeschnittene Klebebilder auf den hellen Karton ohne jegliche Hintergrundzeichnung setzt.“ Vgl. dies.: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 72.

Die dazugehörigen Verse erfüllen dabei unterstützende und orientierende Funktionen. Sie erläutern die wichtigsten Zusammenhänge, die zum Verständnis der Details auf den jeweiligen auf Karton aufgezeichneten Bildtafeln notwendig sind.

Genau diesem hier exemplarisch vorgestellten Muster folgen die meisten der Leporellos von Meggendorfer. In den Regeln der Anschauungspädagogik präsentiert Meggendorfer systematisch strukturierte Bilder, die in elementarer Weise das Leben in der Natur und in der Kultur exemplarisch zeigen. Dabei lernen die Kinder Tiere, Landschaften und die verschiedenen Lebensbedingungen kennen, unter denen die Menschen ihrer Arbeit und ihrem Beruf nachgehen. Auch hier folgt Meggendorfer den Vorgaben der Realienpädagogik, die sich zum Ziel gesetzt hat, Berufe und Handwerke für Kinder anschaulich darzustellen. Immer wieder bezieht Meggendorfer die Darstellung der verschiedenen Stände in seine Leporellos mit ein: Arbeiter, Bauern, Kleinbürger, Vertreter des gehobenen Bürgertums und adlige Standespersonen werden in ihrem charakteristischen Auftreten und oft mit leisem Spott Meggendorfers gegenüber dem Adel als gesellschaftliche Ordnung des geschlossenen Weltbilds im deutschen Kaiserreich gezeigt. Die Wiedererkennbarkeit dieser pädagogisch versinnlichenden Darstellungsstrategie kann beispielsweise ein Vergleich mit Meggendorfers Leporello *Im Sommer* (1883) zeigen. Selbstverständlich sind auch humoristische oder rein unterhaltende Szenen in diese Anschauungsbilderbücher in Leporelloform integriert, um die Schaulust der Kinder beim Betrachten der Bilderszenen zu befriedigen und damit auch den pädagogischen Wert dieser Bilderbücher zu erhöhen. In Meggendorfers *Im Sommer* ist am Schluss eine lustige Szenerie dargestellt, die Sommerausflügler in komischen Posen zeigt, wie sie vor einem heftigen Gewitterregenguss flüchten. Mit dieser gegenständlichen Vielfalt in der thematischen Beschränkung auf das Elementare ließen sich ganz konkret beim gemeinsamen Betrachten des Leporellos von Kind und Erwachsenen auch Wortschatzübungen im Benennen der gezeigten Dinge und Lebewesen verknüpfen, die von Meggendorfer in leicht fasslichen und gut zu merkenden thematischen Einheiten gezeigt werden. Auch dieser Prozess ist seit dem *Orbis sensualium pictus* des Comenius ein gängiges und traditionsreiches Prinzip der realienpädagogischen Anschauungsbildung gewesen.

Dennoch lassen die Leporellos bereits einen Erkenntnisfortschritt über die erste Stufe der Elementarbildung hinaus bei der Betrachtung dieser

Wimmelszenen zu. Zwar konkretisiert und systematisiert Meggendorfer die thematisch einheitlich gestalteten Leporellos, indem er sie in Einzelszenen untergliedert, die abschnittsweise betrachtet werden können und zumeist durch begleitende Verse den Aspekt der Wissensvermittlung in kleinen Schritten gleichsam sinnlich veranschaulichen und in Einzelbildern didaktisieren. Da sich aber die Einzelbilder durch die Leporellostruktur, wie dies besonders eindrücklich in dem Spaziergang *Vor dem Thore* (Abb. 6–7) zu sehen ist, zu einem thematischen Gesamtbild zusammenfügen, wird der den Prinzipien der Anschauungsbildung besonders zuträglich Gedanke eines einheitlichen und in der konkreten Anschaulichkeit Vielfalt abbildenden Ganzen deutlich. Dass Meggendorfer hinter dieser scheinbar glatten Umsetzung der realienkundlichen Vorgaben bewusst perspektivische Verschiebungen und Brüche – wie später gezeigt werden wird – in diese Konzeption integriert hat, ist wiederum ein Kennzeichen dafür, dass er sich der vereinheitlichenden Struktur eines Leporellopanoramas aus künstlerischem Eigensinn und aus Bewusstsein für die Dynamik der Leporelloform des Bilderbuchs bewusst entzieht.⁷⁸ Die Leporellostruktur von Meggendorfers Arbeiten bildet dennoch mit Blick auf ihren realienpädagogischen Gebrauchswert – so konkret wie möglich und so thematisch reduziert und in der Auswahl und Beschränkung so abstrakt wie nötig – ein jeweils geschlossenes thematisches Gesamtbild. Es steht im Wortsinn als *pars pro toto* für die sichtbare Welt der anschauungspädagogischen Weiterführung der Ideen von Comenius.

Die Geschlossenheit des Aufstellbilderbuchs und seine panoramatische Struktur können somit auf damals neuartige Weise ein thematisch geschlossenes Weltbild vermitteln. Diese Innovation gelingt mit naheliegenden Einzelszenen, die sich im Leporello zu einem erfassbaren und gewissermaßen durchschaubaren gerundeten Ganzen als Aufstellbilderbuch zusammenfügen lassen, in die Brüche und Verschiebungen gleichwohl in der bildkünstlerischen Konzeption mit integriert sind. Das geschieht nach Maßgabe der Auffassungsgabe der Kleinsten. Das ist Sinn und Zweck dieser Leporellos als Sonderform der Anschauungsbilderbücher, die im Wortsinn Weltbilder für Kinder vermitteln: *Vor dem Thore* (1893), *In Großpapa's Garten* (1889), *Im Winter* (1883), *Im Sommer* (1883), *Auf dem Lande* (1885) etc. Die sichtbare Welt wird im Aufstellbilderbuch in Leporelloform zu einer im übertragenen

⁷⁸ Vgl. hierzu auch den Absatz zum Leporello als Kinderbuch in dem einleitenden Beitrag *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher* von Christoph Benjamin Schulz.

Sinne ‚runden‘ Welt durch Veranschaulichung von elementaren Zusammenhängen, in die Meggendorfer sein Spiel mit Perspektivverschiebungen und innovativen Inszenierungen von Falzen und Brüchen integriert.⁷⁹

Dabei ist bei aller unterhaltenden Absicht der Aspekt der vordergründigen Belehrung als Wissensvermittlung unverkennbar. Das Lernen wird auf der Inhaltsebene der Texte dieser Bilderbücher mit dem traditionellen Streben zum Leistungsethos verbunden, das für brave Kinder die ökonomische Belohnung für ihre Anstrengungen bereithält. In Meggendorfers *Leporello In Großpapa's Garten* heißt es dazu aufschlussreich: „Gute Lehren zu beachten / Sei dein Thun und sei dein Trachten. / So hat's Großpapa gemacht / Hat's zu Haus und Hof gebracht.“⁸⁰

Dass Meggendorfer in derartigen konkreten Kategorien der Anschauungsbildung zu denken verstanden hat, belegt die Tatsache, dass er für den Verlag von J. F. Schreiber in Esslingen auch eines der bekanntesten und im 19. Jahrhundert am längsten und am weitesten verbreiteten Anschauungsbilderbücher neu illustriert hat. Gemeint ist die Neubearbeitung der *Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend* in der Ausgabe von 1889, die der deutschen Kaiserin und Königin Auguste Viktoria gewidmet war.⁸¹

Der einflussreiche Hamburger Reformpädagoge und Kinder- und Jugendliteraturhistoriker und -kritiker Hermann Leopold Köster erkannte als praktisch erfahrener Schulmann ohne Mühe diese sozio-historischen Kontexte von Meggendorfers *Leporellos*. Obwohl Köster als Anhänger der Kunst-erziehungsbewegung, nach deren Auffassung das Kinderbuch primär ein ästhetisch anspruchsvoll gestaltetes Kunstwerk sein sollte, die aus seiner Warte als hausbacken empfundene konventionelle Ästhetik von den meisten von Meggendorfers Arbeiten mehr oder minder entschieden ablehnte, was in der Aussage gipfelte, dass er „nur das wenigste von ihm [...] empfehlen“ könne,⁸² lobt er doch aus dem reichhaltigen Vorrat an Meggendorfers Bilderbüchern gerade die Anschauungsbilderbücher in *Leporello*form.

⁷⁹ Vgl. hierzu ausführlicher den folgenden Absatz „Falttechniken und Rezeptionsweisen“.

⁸⁰ Lothar Meggendorfer: *In Großpapa's Garten*. Esslingen, München 1889, unpaginiert.

⁸¹ Vgl. hierzu den Reprint und insbesondere das Nachwort von Hubert Göbels: Eduard Walther: *Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend*. Ein Bilderbuch enthaltend 30 Bildertafeln in Farbendruck. Neu bearbeitet von Eduard Walther. Nachdruck der Ausgabe von 1889. Dortmund 1980.

⁸² Köster: *Geschichte der deutschen Jugendliteratur*, S. 32.

Köster beurteilt deren didaktische Qualitäten und schildert sehr eingängig, in welchen kunsterzieherischen Kategorien die zeitgenössischen Pädagogen das Konzept der Realienpädagogik bewerteten und mit dem Blick auf die Wahrnehmung des betrachtenden Kindes einschätzten:

Von Meggendorfers Aufstellbilderbüchern sagen uns drei besonders zu: Im Winter, Im Sommer, und Auf dem Lande. In fortlaufender Reihe gliedern sich die Szenen aneinander. Die Zeichnung in großen Zügen und breiten Konturen, nur ganz leicht das Karikaturenhafte streifend; der Vorgang klar und deutlich. Beim Winter ist die ganze Bilderreihe friesartig angeordnet, auf Hintergrund ist ganz verzichtet, so daß jede perspektivische Verkürzung wegfällt. Das ist für die Kleinen ein Gewinn, denn die [sic] wissen noch nichts von Perspektive, die [sic] sehen das Bild als Fläche, perspektivische Verkürzungen sind für sie Verkleinerungen. [...] Beim „Sommer“ und „Auf dem Lande“ ist der Hintergrund unter starker perspektivischer Verkürzung hinzugefügt, so daß die großen Figuren vorn bewirken, daß der Vorgang klar und unmittelbar vom Kinde aufgefaßt werden kann.⁸³

Diese realienpädagogische, aber auch kunsterzieherische Rücksichtnahme der Leporellos auf die Sehgewohnheiten von Kindern war allerdings nicht auf die Themenbereiche Naturkunde, Geschichte und Geografie oder die Darstellung des Alltagslebens in Stadt und Land beschränkt. Die Bilderbücher in Leporelloform *Die Arche Noah* (1903) – „das mit Sicherheit seltenste Bilderbuch von Meggendorfer“⁸⁴ – und *Das Paradies* (1895) erfüllten die Funktion der religiösen Anschauungsbildung. Beide Belege unterstreichen damit einmal mehr, dass versinnlichte Gegenständlichkeit in der Wissen vermittelnden Kinderliteratur ein übergeordnetes, thematisch unabhängiges Prinzip war.

Auch Meggendorfers Aufstellbilderbuch mit Kulissenelementen in Leporelloform *Das Puppenhaus* (1989, Abb. 3) dient diesem Konzept. Die Grundannahmen der Realienkunde werden aber hier auf innovative Weise dreidimensional verräumlicht und verlassen die bisher vorherrschende Zweidimensionalität der Veranschaulichung: Die konkreten Dinge, die dem Kind im Alltag begegnen und die es im Bilderbuch nur in Einzeldarstellungen und in Doppelfoliotafeln zu sehen bekam, werden hier dreidimensional im Zu-

⁸³ Ebd., S. 32–33.

⁸⁴ Geisenhüeyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 42, Nr. 109.

sammenhang nicht nur flächig, sondern auch räumlich dargestellt.⁸⁵ In den verschiedenen Ausgaben des Buchs wurden zudem aktualisierende Modernisierungen der Ästhetik als Konzessionen an den veränderten Geschmack vorgenommen. Ein Eselskarren wird beispielsweise durch ein modernes Automobil ersetzt,⁸⁶ sodass das Leporello ganz nebenbei auch zu einem interessanten kulturhistorischen Dokument des bürgerlichen Lebens um 1900 avanciert:

Das in 5 Bereiche aufgeteilte Bilderbuch [in der dritten Auflage von 1911] zeigt: Hauseingang mit Radfahrer und Automobil (in der ersten Auflage noch ein Eselskarren), Kolonialwarenladen, gute Stube mit Pianoforte, Küche mit zahlreichen Gerätschaften und die Gartenseite. Jeder Raum mit sich entfaltenden Einrichtungsgegenständen und Figuren.⁸⁷

Der Spielzeugcharakter des Puppenhauses dient dazu, auf spielerische Weise und mit den Mitteln eines dreidimensionalen Anschauungsbilderbuchs ein thematisch geschlossenes ‚Bild‘ eines Haushalts darzustellen – mit allem, was in Küche und Wohnstube um 1900 dazu gehört. Die Dreidimensionalität des Leporellos als Kulissen- und Aufstellbilderbuch unterstreicht hierbei insbesondere die Veranschaulichung der Funktionalität der Dinge und Räume: Drinnen und draußen, die öffentlichen Räume (der Kolonialwarenladen) und die privaten Räume (die gute Stube, die Küche) mit ihren verschiedenen Funktionen sowie typischen Gegenständen und Gerätschaften, die durch das Herunterklappen wie in einem Pop-Up-Buch aufgestellt werden können (das Klavier im Wohnzimmer, das Sofa etc.). Das, was die Kinder bis dahin lediglich als vereinzelte Gegenstände aus dem zweidimensionalen Anschauungsbilderbuch in Kodexform zum privaten und öffentlichen Leben in Haus

⁸⁵ In der Tradition des Realienbuchs *Orbis pictus* von Comenius, das in der Anschauungsbildung der Zöglinge mit dem Naheliegenden begann, bildet beispielsweise die von Meggendorfer gestaltete Neubearbeitung der Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend in der Ausgabe von 1889 auf den ersten Tafeln in Tafel Nr. 2 „Die städtische Stube“, in Tafel Nr. 3 „Die Stubengeräte“, in Tafel Nr. 5 „Die städtische Küche“, in Tafel Nr. 6 „Tisch-[,] Küchen- und andere Geräte“ in zusammenhängenden Einzeldarstellungen auf Doppelfoliota-feln ab. Vgl. Walther: Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend, S. 17–35.

⁸⁶ Vgl. auch Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 76: „Der Einkaufskorb, der in der ersten Bildfassung noch leer und unbehelligt neben der Kundin im Kaufmannsladen steht, ist in der veränderten Neuauflage bereits mit Würsten gefüllt, über die sich heimlich und unbe-merkt ein Hund hermacht.“

⁸⁷ Katalogbeschreibung in Geisenheyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 31–32, Nr. 133.

und Hof kennengelernt hatten, wurde ihnen nun als beispielbare Papierarchitektur sinnlich vor Augen gestellt.

Anschauung wurde durch die Kulissenelemente hier zu etwas im Wort-sinn Erfassbaren. Sie ermöglichte den Kindern halb spielerisch, halb belehrend durch die Gesamtschau auf das Puppenhaus ein konkretes, gegenständliches Denken im häuslichen Zusammenhang. Diese Inszenierung im Dreidimensionalen bildete bereits eine nächsthöhere Stufe der elementaren Anschauungsbildung. Dass dabei auf der Inhaltsebene der Wissensvermittlung auch die Erziehung für Rollenmuster zu Geschlechtscharakteren eine Rolle spielte, wird in der Darstellung der häuslichen Gegenstände im Küchenraum deutlich, zumal sich die dritte Auflage dezidiert als eine „Festgabe für brave Mädchen“ an junge Betrachterinnen richtet,⁸⁸ während die erste Ausgabe noch als eine „Festgabe für brave Kinder“ bestimmt war.⁸⁹

Falttechniken und Rezeptionsweisen

Die Konzentration auf die Topografie des Raums und die Chronologie des Erzählens im beweglichen Bilderbuch hat sich innerhalb der rezenten kulturwissenschaftlichen Forschung zuletzt in einer kleinen Studie von Christian A. Bachmann insofern in Bezug auf Meggendorfer als interessant und zielführend erwiesen, als hier erstmals in der wünschenswerten Klarheit zum Ausdruck kam, wie sehr die Inszenierung von Raum und Zeit in Meggendorfers beweglichen Spielbilderbüchern eine spezifische Spielzeugstruktur hat, die ihren eigenen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten folgt, die von der weiteren kulturhistorischen Debatte um den Eigenwert von Meggendorfers Arbeiten allerdings erst noch differenziert herauszuarbeiten sind. Dabei spielt die Einschätzung und Bewertung der Vielfalt der Möglichkeiten der Rezeption dieser Bücher in Überwindung der Kodexstruktur des Buchs für diese Forschungsrichtung eine herausragende Rolle:

Die von Meggendorfer dargestellten Lesesituationen sind einmalige und irreduzible soziale Handlungen, die gleichwohl gewissen Regeln folgen. Man kann sie analog zu Ludwig Wittgensteins ‚Sprachspielen‘ verstehen, nämlich

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 51, Nr. 133.

⁸⁹ Lothar Meggendorfer: Das Puppenhaus. Eine Festgabe für brave Kinder. Esslingen 1889, unpaginiert.

insofern mit ihnen (auch) bestimmte Praktiken erlernt und trainiert werden. Hildegard Krahé hat in Bezug auf Meggendorfers Aufstellbüchern [sic!] vom „Spielraum“ gesprochen, den man in ihnen sehen kann. Mit Blick auf Wittgensteins ‚Sprachspiele‘ kann man sie auch als ‚Raumspiele‘ bezeichnen, wobei zu erwähnen ist, dass sie im gleichen Maße ‚Zeitspiele‘ und ‚Bewegungsspiele‘ sind. Welchen Regeln sie folgen, wird auch bestimmt von den Zeugen.⁹⁰

Dass auch Meggendorfers Leporellos im „Spielraum“ (Krahé) des beweglichen Bilderbuchs als „Raumspiele“, „Zeitspiele“ und „Bewegungsspiele“ (Bachmann) inszeniert worden sind, erscheint mir als eine sehr plausible Beobachtung.

Wenn es um das Sinnpotenzial der Leporellos als Raumspiele geht, fällt auf, dass Meggendorfers Leporellos in ihrer zweidimensionalen Ausführung ein virtuoses Spiel mit den ästhetischen Optionen der Faltung ermöglichen, sodass in diesem Variantenreichtum der Inszenierung des Aufstellbilderbuchs die Vielfalt der Spielarten dieser Buchform deutlich wird. Im Fall der Leporellos für den Verlag von Braun & Schneider überwiegt in Bilderbüchern wie *Auf dem Lande* (1885, Abb. 4), *Im Sommer* oder *Im Winter* (beide 1883) der traditionelle Typus der vertikalen Faltung. Dieser Typus findet sich auch in Leporellos von Meggendorfer für den Verlag von J. F. Schreiber in Esslingen wieder, so beispielsweise in *Vor dem Thore* (1893, Abb. 6–7). In anderen Leporellos für Schreiber wie beispielsweise *Von früh bis spät* (Abb. 5) oder *In Großpapa's Garten* (1889) wiederum liegt durch die Leporelloform im Format 22 x 10,4 cm nach meinem Eindruck möglicherweise eine formatbezogen vergleichsweise unkonventionelle Faltung des Leporellos vor. Beides sind gegenüber der Kodexform der Bücher noch vergleichsweise konventionell wirkende Formen.

Zweifellos raffiniert ist die Leporelloform als Raumspiel in Meggendorfers als Spaziergang inszeniertem Bilderbuch *Im Stadtpark* (1887, Abb. 2) strukturiert, wie Hildegard Krahé sehr überzeugend herausgefunden hat.⁹¹ Es kann als Zickzack, als Spirale, als Rechteck, als Quadrat, als mäandern-des Band oder als Labyrinth in verschiedenen Formationen rezipiert werden. Hier wird das Raumspiel gleichzeitig zum Bewegungsspiel, denn je nach Art

⁹⁰ Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 141–142.

⁹¹ Eine Abbildung des Leporellos findet sich in Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 80–81 sowie in dies.: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis, S. 58.

der Aufstellung entsteht ein neuer Wirkungsraum, in dem die Leporellostruktur ihre spezifischen Blickweisen und Blickwinkel im Wortsinn entfalten kann. *Im Stadtpark* ist daher nicht nur ein Buch, sondern auch raffiniertes Papierspielzeug:

Der Spielzeugcharakter des Buches ist schon durch die äußere Gestaltung erkennbar. Vorder- und Rückseite sind identisch und erinnern durch den baummalereiähnlichen Blütenkranz lebhaft an die Spanschachteln mit hölzernen Spielzeugfiguren zum Aufstellen. Das Buch bietet denn auch gleich mehrere Aufstellmöglichkeiten. Es kann einmal im Zickzack aufgebaut werden, ein anderes Mal spiralförmig und ein drittes Mal im Rechteck. Von dieser Form ausgehend ergeben sich ferner entweder drei geschlossene Quadrate oder auch ein Mäanderband, bestehend aus sechs Parknischen, oder man kann sich ganz nach Belieben ein eigenes Parklabyrinth schaffen. Damit der Park von allen Seiten überschaubar wird, sind die Figuren ausgeschnitten. So bieten die ausgestanzten Einzeltafeln beim Durchwandern mit den Augen zahlreiche Durch- und Einblicke. Dabei fällt der Blick wieder auf so manchen „guten Bekannten“. Am Parkeingang steht ein Bettler, um eine milde Gabe bittend. Die Markthöckerin bietet Spielzeugfiguren feil. Auf dem kleinen See rudert ein Paar im Boot, das von Schwänen begleitet wird. Neben einer Parkbank hockt brav ein Pudel, und das aus so vielen Beiträgen für die „Fliegenden Blätter“ bekannte „Mopperl“ treibt sich auch im Stadtpark herum.⁹²

Ein besonderes Raumspiel bot auch die vorgeschlagene Rezeptionsweise des durch eine Skizze Meggendorfers in der Forschungsliteratur öfter diskutierten Leporello-Albums *Aus der Kinderstube*.⁹³ Die Kinder sollten dabei wie bei einem Panorama in der Mitte Platz nehmen und das Leporello als Rundbild betrachten: Das Kind steht hier buchstäblich im Mittelpunkt. Von dort aus entfalten sich die Blickwinkel und Betrachtungsweisen von *Aus der Kinderstube*. Der Raum, der für Kinder bestimmt ist, soll folglich auch aus der Position des kindlichen Betrachters im Zentrum angeschaut werden (vgl. Abb. S. 108).

⁹² Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 72–73.

⁹³ Vgl. die Abb. in Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 76. Eine Abbildung dieses Vorschlags zum Aufstellen findet sich ebd., S. 76 sowie zuletzt auch in Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 129. Zu diesem Beispiel vgl. auch Ries: Illustration und Illustratoren, S. 711, Nr. 31; vgl. auch Aiga Klotz: Art. Julius Beck, in: dies.: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840–1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache. Band I (A–F). Stuttgart 1990, S. 117, 316/3.

Ein Kulminationspunkt der ungewöhnlichen Perspektivierungen bildet sein *Internationaler Circus* (1887, Abb. 1), der „zu den Glanzstücken unter den Buchkreationen“ des Künstlers zählt.⁹⁴ Die eigentliche Attraktion dieses imposanten Bilderbuchkunstwerks ist nicht nur die dreidimensionale Aufklappform, die sich zu einem Halbkreis entfalten lässt und sechs spektakuläre Zirkusnummern zeigt, die gleichzeitig den Blick auf ein Figurenarsenal von 450 Personen freigeben.⁹⁵ Die staunenswerte Besonderheit ist die exponierte Position, die Meggendorfer dem betrachtenden Kind zuweist: Das Kind sieht sich mit einem Mal mit einem bilderbuchkünstlerischen Feuerwerk an Attraktionen und Wimmel szenen konfrontiert. Der unmittelbare Standpunkt des kindlichen Betrachters vor dieser dreidimensionalen Zirkusarena in Halbkreisform suggeriert, dass all diese Attraktionen, dass die beeindruckende Masse des jubelnden Publikums, dass die Zirkus kapelle einzig und allein nur für die Schaulust der jungen Betrachter inszeniert sind, deren Augen im Augenblick des Betrachtens auf dieses Wunderwerk der Papierkunst fallen. Hier wird auf unnachahmliche Weise durch die raffinierte perspektivische Inszenierung des Leporellos in einer dreidimensionalen Struktur deutlich: Das Kind steht für Lothar Meggendorfer im Mittelpunkt. Diese auf den einzigen Zielpunkt des kindlichen Betrachters in der Mitte der Zirkusarena ausgerichtete Perspektivierung wirkt daher wie eine Summe und ein Credo von Meggendorfers kinderbuchkünstlerischer Arbeit.

Die bisweilen deutlich werdende Neigung zur Verspieltheit Meggendorfers zeigt sich in seinen Leporellos in vielen Details – und auch in dem nicht uneitlen Raffinement: So hat er sich beispielsweise in seinem Bilderbuch *Der Viehmarkt* (1886) selbst porträtiert.⁹⁶

Betrachtet man abschließend die Darstellung der Chronologie der Zeit in Meggendorfers Leporellos, wird deutlich, dass es sich dabei auch um raffinierte Zeitspiele handelt.⁹⁷ Die Dynamik und Beweglichkeit von Meggen-

⁹⁴ Krahé: Biographisches, in: Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher, S. 26. Eine Abbildung findet sich in Krahé: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis, S. 60–61 sowie in Geisenheyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 48. Zu diesem Werk zuletzt auch ausführlich Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 132–136.

⁹⁵ Die Angaben nach Hildegard Krahé: Nachwort, in: Lothar Meggendorfer: Internationaler Circus. Sechs dreidimensionale Stehaufbilder. Verkleinerter Nachdruck. Esslingen, Wien 1998, unpaginiert.

⁹⁶ Vgl. Geisenheyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 37–38, Nr. 98 (mit Abb.), hier S. 37: „Im letzten Bild – beim Einstieg in die Postkutsche – hat sich der Künstler selbst porträtiert.“

⁹⁷ Hierzu zuletzt ausführlich Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 134–140.

dorfers Bildern, ihre ineinanderfließende Struktur, die wie beim Spaziergang *Im Stadtpark* (1887, Abb. 2) oder beim Ambulieren in *Vor dem Thore* (1893, Abb. 6–7), *Auf dem Lande* (1885, Abb. 4) oder *Im Sommer* (1883) einen räumlichen Ablauf simuliert, der auch einen Verlauf in der Zeit imaginiert, imitiert diese friesartige Verlaufsformation der Bilder. Die geschieht, indem der Betrachter beim Schauen mit dem Auge selbst in Bewegung gerät, zumal die Leporellos keine festen Grenzen in den Falzstrukturen erkennen lassen, da die Bilderszenen buchstäblich ineinander übergehen. In den besonders geschickt inszenierten Leporellos wird dieses Spiel mit der Zeit zum Kuriosum. In *Von früh bis spät* (1888, Abb. 5) wird in Einzelszenen, die fließend ineinander übergehen, das ereignisreiche Leben in einer Stadt vom Morgen bis in die Nacht dargestellt, mithin ein Tagesablauf idealtypisch simuliert. Gleichzeitig wird das Geschehen in den Dimensionen der Zeit und des Raums in der Leporellostruktur so erzählt, dass die Falzungen nicht als Grenzen zwischen den Segmenten fungieren, sodass diese ineinander übergehen – und dieses Leporello simultan einen chronologischen Ablauf von ‚Zeit-Räumen‘ zeigt, ohne dass dies auf den ersten Blick auffällt.

Summa summarum lässt sich mit den Worten der Nestorin der Meggendorfer-Forschung in Bezug auf die Bedeutung der Leporellos in seinem bilderbuchkünstlerischen Werk konstatieren: „Für Meggendorfer bot diese Form der beidseitig gebundenen und mithin zusammenhängenden Bildtafeln eine geradezu ideale Möglichkeit der unkonventionellen Bildgestaltung, die seinem jeglicher Norm abholden Wesen so sehr entgegenkam.“⁹⁸

⁹⁸ Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 72.

Anhang:

Leporellos von Lothar Meggendorfer⁹⁹

1. Im Sommer. Ein Bilderbuch. München: Braun & Schneider 1883.
2. Im Winter. München: Braun & Schneider 1883.
3. Große Menagerie. Ein Aufstellbilderbuch. München: Braun & Schneider 1884.
4. Auf dem Lande. Ein Bilderbuch. München: Braun & Schneider 1885.
5. Im Circus. Ein Bilderbuch. München: Braun & Schneider 1885.
6. Aus der Kinderstube. Ein Bilderbuch für brave Kinder. Mit Versen von Julius Beck. Esslingen: Schreiber 1886.¹⁰⁰
7. Der Viehmarkt. Ein Bilderbuch für brave Knaben. Mit Versen von Julius Beck. Esslingen: Schreiber 1886.
8. Die große Wurst. Ein Bilderbuch. München: Braun & Schneider 1886.
9. Im Stadtpark. Ein Bilderbuch zum Aufstellen mit ausgeschnittenen Figuren. München: Braun & Schneider 1887.
10. Internationaler Circus. Plastisches Bilderbuch zum Aufstellen. Esslingen und München: Schreiber 1887.
11. Der Zoologische Garten. Ein Bilderbuch zum Aufstellen. München: Braun & Schneider 1888.
12. In Großpapa's Garten. Ein lustiges Bilderbuch. Esslingen und München: Schreiber 1889.¹⁰¹
13. Von früh bis spät. Ein Bilderbuch zum Aufstellen. Esslingen: Schreiber 1888.
14. Das Puppenhaus. Eine Festgabe für brave Kinder. Aufstellbilderbuch. Esslingen: Schreiber 1889.

⁹⁹ Die Basis dieses Literaturverzeichnis lieferten die Angaben in den einschlägigen Bibliografien von Hildegard Krahé sowie von Ries: Illustration und Illustratoren, S. 709–717.

¹⁰⁰ Vgl. Ries: Illustration und Illustratoren, S. 711, Nr. 31. Ob dieses Buch identisch mit dem Leporello ist, das in der Forschungsliteratur durch eine Skizze Meggendorfers, die ein Kind beim Betrachten eines Leporellos mit dieser Aufschrift zeigt, wiederholt zitiert wurde, konnte von mir nicht durch Autopsie nachgewiesen werden. Eine Abbildung dieser Skizze Meggendorfers ist abgedruckt in Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 76 sowie in Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 129.

¹⁰¹ Die Erstausgabe erschien 1888, die Ausgabe als Leporello auf Leinwand 1889.

15. [Buffalo Bill's Wilder Westen. Ein Bilderbuch zum Aufstellen. Für Kinder. Esslingen und Stuttgart: Schreiber 1891].¹⁰²
16. Auf der Straße. Ein Bilderbuch. Esslingen: Schreiber 1893.
17. Vor dem Thore. Ein Bilderbuch. Esslingen: Schreiber 1893.
18. Vor der Stadt. Ein Bilderbuch. Esslingen: Schreiber 1893.
19. Lustiges Affentheater. Ein Bilderbuch in zwei Teilen. Esslingen: Schreiber [nach 1893].¹⁰³
20. Das Paradies. Ein lehrreiches Bilderbuch. Leporello-Album. Esslingen: Schreiber 1895.
21. Ein neues Leporello-Bilderbuch mit Zeichnungen. Esslingen: Schreiber 1898.
22. Die Arche Noah. Ein lehrreiches Bilderbuch. Mit Versen von Fritz und Emily Krögel. Esslingen: Schreiber 1903.
23. Viel Vergnügen. Ein Klappbilderbuch. München: Haushalter 1903.
24. Die große Parade. Berlin: Anton [1916].
25. Im Zoologischen Garten. Ein Bilderbuch. Esslingen: Schreiber o. J.
26. Leporello-Bilderbuch Nr. 43. Esslingen: Schreiber o. J.¹⁰⁴

¹⁰² Die Zuweisung der Autorschaft Meggendorfers ist bei diesem Titel sehr fraglich. Nicht nachgewiesen bei Krahé: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis und Ries: Illustration und Illustratoren, S. 709–717. Im Katalog von Geisenheyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 16, erfolgt ebenfalls keine Zuschreibung auf Meggendorfer, es wird jedoch auf den Kontext des Erfolgs von Meggendorfers *Internationaler Circus* als Motivationsfaktor für diesen Titel hingewiesen. Die Reproduktion des französischen Verlags Albin Michel von 1991, die unter dem Titel *Buffalo Bill. Le grand show* erschien, weist Lothar Meggendorfer allerdings als Urheber aus.

¹⁰³ Angaben erschlossen aus Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, Nr. 89 und ebd., Nr. 73 (dort im Kapitel zu den Leporellos auch als solches ausgewiesen). Vgl. auch Ries: Illustration und Illustratoren, S. 713, Nr. 84. Datierung nach Krahé: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis, S. 65, Nr. 95.

¹⁰⁴ Nachgewiesen in Krahé: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis, S. 64, Nr. 88.

Abbildungen

Abb. 1: Lothar Meggendorfer: *Internationaler Circus* (1887).

Abb. 2: Lothar Meggendorfer: *Im Stadtpark* (1887).

Abb. 3: Lothar Meggendorfer: *Das Puppenhaus* (1889, Detail).

Abb. 4: Lothar Meggendorfer: *Auf dem Lande* (1885, Detail).

Abb. 5: Lothar Meggendorfer: *Von früh bis spät* (1888).

Abb. 6: Lothar Meggendorfer: *Vor dem Thore* (1893, Detail).

Abb. 7: Lothar Meggendorfer: *Vor dem Thore* (1893).

**Dynamistische Typographie – orphistische Malerei –
bruitistische Musik.
Blaise Cendrars' und Sonia Delaunays
avantgardistisches ‚Livre simultané‘
*La Prose du Transsibérien***

ULRICH ERNST

**Das Künstlerbuch als transepocholes Phänomen –
Die Transsibirische Eisenbahn als Simultanbuch**

Neuerem theoretischem Verständnis nach besteht das Künstlerbuch in einem allgemeinen Sinn als hybride Gattung aus textuellen, ikonischen und bibliomorphen Strukturen, gewinnt in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts im Kontext mit dem Konkretismus ein besonderes Profil, reicht aber mit seinen Vorformen bis in die Antike zurück.¹ Für Letzteres spricht auch die nachweisbar enge Affinität zur Großgattung der Visuellen Poesie, der man den Charakter einer transepochoalen und transkulturellen Konstante attestieren kann,² und der historiographische Ansatz steht zudem im Einklang mit neuen literatur- und kulturwissenschaftlichen Theorieansätzen, die man unter den Paradigmabegriff ‚Longue durée‘ (Fernand Braudel) stellen, der rezenten Leitwissenschaft der ‚Archéologie‘ (Michel Foucault) zuordnen und mit dem zuletzt propagierten Forschungstrend des ‚Diachronic Turn‘³ verknüp-

¹ Ulrich Ernst, Susanne Gramatzki: Das Künstlerbuch als Forschungsobjekt, in: ders., dies. (Hg.): Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der klassischen Moderne bis zur Gegenwart. Berlin 2015, S. 7–29.

² Vgl. Jeremy Adler, Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim 1987, 3. Aufl. 1990, bes. Kap. XVIII: Konkrete Poesie und Malerbuch, S. 277–318.

³ Ulrich Ernst: Diachronic Turn. Zur Rezeption des Publilius Optatianus Porfyrius in der europäischen Literatur von der Spätantike bis zu den Avantgarden, in: Euphorion 111, Heft 3 (2017), S. 343–394.

fen kann. Diese methodische Perspektivik ist auch für die auf vormoderne Ursprünge zurückgehende Form des Leporellos adäquat, die Blaise Cendrars und Sonia Delaunay in origineller Adaptation für ihr 1913 artifiziell komponiertes Buchkonstrukt der *Transsibirischen Eisenbahn* gewählt haben (vgl. Abb. 1).⁴

Einen ersten Zugang zu dem Objektbuch liefert, besonders unter dem Aspekt der Materialität, die Deskription im Katalog des Museum Bellerive in Zürich 1987 zu einer Ausstellung über Sonia Delaunay mit Angaben zu Erscheinungsort, Verlag, Erscheinungsjahr, Buchtyp, Druckform, Maßen, Autorsignaturen, Papier, Vorspann, Spaltengliederung (Malerei, Text), Farbe als verbindendem Element und kunstvoller Buchhülle:

Paris, Editions des Hommes nouveaux, 1913. Leporello geöffnet 191,5 x 35,6 cm, aus vier Teilen zusammenmontiert. Schablonendruck auf Pergamentpapier. Exemplar NR. 1, signiert Sonia Delaunay / Blaise Cendrars. Am Kopf der Titel und eine Russlandkarte mit der Eisenbahnstrecke des Transsibirien-Express zwischen St. Petersburg und Wladiwostok. In der linken Spalte eine abstrakte Farbenkomposition in ungewöhnlichem Hochformat. Ganz unten ist ein kleiner roter Eiffelturm erkennbar. Der Text auf der rechten Seite in 12 Schriftvarianten abgesetzt, zudem in mehreren Farben gedruckt. Einige Leerstellen zwischen Absätzen des Textes durch Farbflächen gefüllt.⁵

Zum Objekt, so setzt die Beschreibung fort, gehörte ferner ein „Etui, schwarzes Ziegenleder mit Gouache, 23,5 x 20,4 cm, abstrakte Komposition mit breitem Pinsel gemalt in abgestuften Gelb- und Violetttönen, Hellblau, Hellrot und Dunkelgrün.“⁶ Dem aufgefalteten Simultanbuch sind quasi als Entree oben links Titelzeilen – eine Titelseite ist beim Leporello nicht vorgeesehen – und rechts oben ein Streckenverlauf der Bahnreise, hier zugleich Fahrplan für die Dichtung selbst mit der Funktion eines ‚Argumentum‘, vorangestellt (vgl. Abb. 2).

⁴ Blaise Cendrars: Die Prosa von der Transsibirischen Eisenbahn und der Kleinen Jehanne von Frankreich. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France; französischer Text nach der Originalausgabe von 1913, Paris 1947; ins Deutsche übertragen von Michael von Killisch-Horn; mit einem Nachwort von Peter Burgeniri. Basel 1998 (Abbildungen von Sonia Delaunay). Nach dieser Ausgabe werden im Folgenden die Seitenzahlen in Klammern angegeben.

⁵ Zitiert nach Blaise Cendrars: Die Prosa der Transsibirischen Eisenbahn, S. 74.

⁶ Ebd.

Betrachtet man den Aufbau des Simultanbuchs, dessen Fabrikation ein volles Jahr dauerte, so ergibt sich folgendes Bild: Der linke Streifen besteht aus heterogenen Farbfeldern mit abstrakten Figurationen, Leuchtkraft der Farben und einem dynamischen Rhythmus von Farben und Formen, der rechte Streifen aus einer typographisch-artistischen Textfolge, die koloristisch gestaltet ist und als abstraktes Figurengedicht in zyklischer Form interpretiert werden kann. Die für den Buchtyp konstitutive Simultanität⁷ ist triadisch angelegt, bestimmt einmal den Bildteil immanent, zum andern den Textteil immanent und schließlich transzendent die Juxtaposition von Bild- und Textstreifen, da die Farbfelder den Versen folgen, sie begleiten und untermalen. Am Ende der Text-Bild-Folge entdeckt der Betrachter Ansätze von Gegenständlichkeit in Gestalt von Wahrzeichen der Stadt Paris.

Das Werk zeichnet sich, wie Miriam Cendrars, die Tochter des Schriftstellers, in ihrer Romanbiographie ausführt, durch eine experimentelle, nichtkodikale Form aus, die bei der Primärrezeption anstatt des Blätterns eine besondere Bild- und Textlektüre erfordert:

Ein Buch ohne Seiten, ein Buch, das im Stehen, das wach gelesen werden muss: Man muss es auseinanderfalten, an die Wand heften, sich strecken, um die erste Zeile zu lesen [...] und dann langsam, der Kadenz der Stimme folgend, sich nach unten bewegen, um dem Rhythmus der Reise von Moskau nach Harbin zu folgen [...] und bis zu unterst muss man lesen und atemlos in Paris eintreffen.⁸

Unabhängig davon, ob sich das komplexe Bild-Text-Buch-Konstrukt letztlich medial auf antike Formen des Rotulus, der allerdings nicht ausgefaltet, sondern ausgerollt wird, oder auf nachantike Formen des Faltbuchs im alten Orient, in Süd-Ost-Asien oder Spielarten des Leporellos im 19. Jahrhundert zurückführen lässt, ist die Ankündigung des Buches werbungsstrategisch ganz auf seinen Charakter als innovatives ‚Livre simultané‘ abgestellt, gehörte doch zur Arbeit am ersten Simultanbuch auch eine Subskriptionseinladung, die mit dem Prospekt versendet wurde (vgl. Abb. 3).

Dass der Entwurf des Werbeplakats bei Sonia Delaunay in guten Händen lag, zeigen Gemälde im Dienste der Werbung wie z. B. ihr Bild *Zénith*

⁷ Vgl. den Band von Sally Paola Anselmo u. a. (Hg.): *Simultanéisme. Simultaneità*. Rom 1987; vgl. besonders Arrigo Lora-Totino: *Futurismo e Simultaneità Poetica*, ebd., S. 7–16.

⁸ Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars. Eine Biographie*. Basel 1986.

(1914), das für eine französische Uhrenmarke wirbt, zudem Entwürfe von Logotypen, kalligraphischen Druckschablonen für Briefköpfe, schließlich auch kunstvolle Buchumschläge, beispielsweise eine Collage für die von Herwarth Walden herausgegebene Zeitschrift *Der Sturm* (1912–1913). Der Einband der *Transsibirischen Eisenbahn*, der aus Ziegenleder gefertigt und mit Simultankontrasten dekoriert wurde, ähnelt dem, den Sonia Delaunay schon für Cendrars' Gedicht *Les Pâques à New York* (Ostern in New York 1912/19) entworfen hatte, und dazu kam, den Charakter des Buchobjekts unterstreichend, noch ein stahlblauer Kartonschuber.⁹ Dass sich die beiden Buchproduzenten nicht nur beim Einband der geplanten 150 handbemalten Exemplare, alles Unikate, Gedanken machten, sondern unter dem Aspekt der Materialität auch der Wahl der Papiersorten Aufmerksamkeit schenkten, dokumentieren erhaltene Ausgaben auf Japan-Simili-Papier oder, besonders luxuriös wie beim Exemplar Nr. 1 für die Buchmalerin selbst, auf teurem Pergament. Zur Finanzierung des ambitionierten Projekts einer hochwertigen bibliophilen Edition verkaufte Cendrars seine private Bibliothek und investierte 3000 Schweizer Franken aus einer Erbschaft.

Geht man von der Bezeichnung ‚Livre simultané‘ aus, die als bibliomorpher Gattungsbegriff interpretiert werden kann, so ordnet sich die neue Buchform *prima vista* in eine avantgardistische Tradition ein, deutet doch der Begriff der Simultaneität (nach lateinisch *simul*: gleichzeitig) bei den Avantgarden auf eine Aufhebung der sequenziellen Zeitstruktur mit der Tendenz zur Synchronizität und damit in eins auf eine Generierung räumlicher Juxtapositionen in Richtung auf Ubiquität.¹⁰

Der neue Schlüsselbegriff künstlerischen Gestaltens hat von 1912 an im Futurismus reüssiert, wie schon die allerdings umstrittene Programmschrift *Simultanéisme* der Franzosen Henri-Martin Barzun und Fernand Divoire von 1912 dokumentiert. In Italien hat Umberto Boccioni zum einen mit seiner Schrift *Pittura scultura futurista (Dinamismo plastico)* von 1914 wichtige theoretische Grundlagen gelegt, wobei er die künstlerische Simultaneität aus dem Phänomen der Geschwindigkeit des modernen Großstadtlebens erklärt, und zum andern durch seine Gemälde, zum Beispiel *Visioni simultanee* (Simultane Visionen) von 1911, schon früh pikturale Paradigmata für die neue

⁹ Ebd., S. 258.

¹⁰ Vgl. Astrit Schmidt-Burkhardt: Simultaneität, in: Hubert van den Berg, Walter Fähnders (Hg.): Metzler Handbuch Avantgarde. Stuttgart 2009, S. 302f.

Kunstrichtung geschaffen. Gleichzeitig entwickeln sich in Italien auch Formen Visueller Poesie, für die Ardengo Soffici durch seinen Band *BIF'ZF +18. Simultaneità e chimismi lirici* (Simultanität und lyrische Chemismen) von 1915 den Boden bereitet hat, nachdem Marinetti bereits mit seinen berühmten ‚Parole in libertà‘ revolutionäre Ansätze zu einer simultanistischen Typographie entwickelt hat.

Während Luigi Russolo auf dem Gebiet der Geräuschemusik mit neuen akustischen Techniken experimentierte, arbeitete er doch nach dem Vorbild des Großstadtlärms an simultanen klanglichen Effekten, schufen Robert und Sonia Delaunay zwischen 1912 und 1914 Fensterbilder und Scheibenkompositionen, bei denen Simultankontraste von warmen und kalten, primären und komplementären sowie von im Spektrum benachbarten Farben die Impression von Kinetik suggerieren sollten, nicht ohne dass auch noch eine Verbindung von psychologischen und physiologischen Komponenten intendiert war.¹¹

Mit der *Transsibirischen Eisenbahn* übertrugen Cendrars und Sonia Delaunay das simultanistische Gestaltungskonzept erstmals auf die Buchkunst und präbendieren dafür, wiewohl im Futurismus auch schon mit kleineren Leporelloformen experimentiert wurde, mit der Gattungsbezeichnung ‚Premier Livre simultané‘ eine Art Erstgeburtsrecht. In ihrem Prospekt wird dabei der Begriff der Simultanität in zweifacher Weise spezifiziert und konkretisiert: zum einen durch die Kennzeichnung ‚Présentation synchrone‘, die auf das Simultanbuch im intendierten Endzustand der Ausfaltung zielt, und zum andern durch die Formel ‚Text peinture simultané‘, die bei dem Buchobjekt auf die synchrone Zusammenführung von Bild und Text in zwei Streifen abhebt.

Avantgardistische Produktionsästhetik

Die *Prosa von der Transsibirischen Eisenbahn* ist nicht nur ein sehr originelles, intergenerisches, internationales und interartistisches Werk, sondern auch das Resultat einer ganz besonderen künstlerischen Kollaboration zwischen dem aus der französischen Schweiz stammenden Schriftsteller Blaise

¹¹ Vgl. Hajo Düchting: Robert Delaunays ‚Fenêtres‘. Peinture pure et simultané. Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform. München 1982.

Cendrars (1887–1961), der seit 1910 in Paris weilte und hier mit verschiedenen avantgardistischen Malern und Schriftstellern befreundet war, und der russischen Malerin Sonia Terk (1885–1979), die in Petersburg aufwuchs, 1905 nach Paris ging, 1908 den deutschen Kunsthändler Wilhelm Ude heiratete, dessen Sammlung fauvistischer Werke sie anfangs beeinflusste, und 1909 den Maler Robert Delaunay geheiratet hat.¹²

Will man die Beziehung des russophilen Schweizer Literaten und der russischen Malerin soziokulturell erklären, so sind mehrere interdependente Faktoren zu erwähnen: die damalige Sogwirkung der Metropole Paris, die aufgrund der Migration von Künstlern und Intellektuellen dort herrschende internationale Atmosphäre und das libertinistische Fluidum der Künstlerviertel mit Cafés und Bars als Kontaktstätten einer die Künste übergreifenden Kommunikation, die in ihrer Konjunktion von Urbanität, Bohème und Kreativität singular war. So erweist sich die *Transsibirische Eisenbahn* als ein programmatisches Werk für die Konvergenz der Künste, ist vor allem aber an der Schnittstelle zwischen Malerei und Literatur zu lokalisieren, wobei auch Architektur und Musik beteiligt sind, und spiegelt in dieser Form die gemischte Struktur der Pariser Künstlergruppen.

Was sich auch in dem Konzept der *Transsibirischen Eisenbahn* ausprägt, ist sodann die starke Tendenz der Avantgarden, die Kunst aus dem traditionellen Elfenbeinturm herauszuholen und die bestehende Distanz zwischen Artistik und Leben abzubauen. So formuliert Blaise Cendrars programmatisch in einem nachträglich der zweisprachigen Ausgabe vorangestellten exterioren Paratext, der vom Autor anlässlich des Erscheinens des Werks in der Zeitschrift *Der Sturm*¹³ publiziert wurde: „La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas une chose ,à part““ (S. 8; Die Literatur ist Teil des Lebens. Sie ist nicht etwas von ihm ,Getrenntes‘). Dieses Statement des Dichters, der selbst Philosophie studiert hat, lässt sich ohne den Vorbildcharakter von Friedrich Nietzsches Vitalismus, der Lebensphilosophie generell und Henri Bergsons Idee des ‚Élan vital‘ nicht erklären; es wirft auch ein bezeichnen-

¹² Zur Künstlerin vgl. Karoline Hille: Sonia Delaunay. Im Farbenrausch der Simultanität, in: Max Hollein, Ingrid Pfeiffer (Hg.): Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932. Köln 2015, S. 50–73.

¹³ Blaise Cendrars: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne, in: Der Sturm, IV. Jg., Nr. 184/185 (November 1913), S. 127; zum theoretischen Hintergrund vgl. Kurt Möser: Literatur und ‚Große Abstraktion‘. Kunsttheorien, Poetik und ‚abstrakte Dichtung‘ im ‚Sturm‘ 1910–1930. Erlangen 1983.

des Licht auf das Simultanbuch, in dem aus der Ich-Perspektive des Literaten das Erlebnis einer Eisenbahnfahrt von Moskau nach Wladiwostok in der Zeit des Russisch-Japanischen Kriegs 1904/05 in einer Verflechtung von Lebensgeschichte und historischem Ereignisrahmen sowie literarisch in einer Mixtur von Autobiographie, Abenteuerroman und dem von Édouard Dujardin inaugurierten ‚Monologue intérieur‘ entfaltet wird, wodurch aus der avantgardistischen Sicht der Rückbindung der Kunst an das Leben die traditionelle Form der Reiseliteratur bzw. des Reiselieds ‚dekonstruiert‘ und gattungstransgressiv neu inszeniert wird.

Blaise Cendrars, mit bürgerlichem Namen Frédéric-Louis Sauser, war als Jugendlicher eine Art von Runaway, lief aus Sehnsucht nach Abenteuern früh von Zuhause weg, reiste mehrfach um die Erde und besuchte 1904 unter anderem Russland, die Mandschurei und China. Er probierte sich während seines Lebens in disparaten Berufen, sei es als Imker, Fremdenlegionär oder Schausteller, bis er nach der Zeit des Jobhoppings und Berufsnomadentums sein Lebensziel als professioneller Schriftsteller fand, der bis zu seinem Tod 1961 in Paris ca. 40 Bände, vor allem Erzählungen, produziert hat. In seinem Selbstbild bestimmt sich Cendrars durch dezidierte Abgrenzung vom spießigen Bürgertum, was er auf metaphorischer Ebene an der Polarität von Hauskatze und Wildkatze exemplifiziert (S. 10),¹⁴ und betont stattdessen als vitalisierende kreative Potenzen Drogengenuss (Alkohol, S. 59; Tabak, S. 62), Glücksspiel (Wetten beim Pferderennen; S. 33) und letztlich ‚Verrücktheit‘ (folie), die gemäß der avantgardistischen Psychopathographie der sozialen Abgrenzung gegenüber dem verachteten Bürgertum der Belle époque dient und auf die Art brut von Jean Dubuffet vorausweist.

Auf der Basis des Anarchismus, der im Futurismus vorübergehend Wurzeln schlägt, wie das Gemälde von Carlo Carrà *Funerali dell'anarchico Galli* (1911) dokumentiert, entsteht eine innovative Anthropologie, für welche die Zeitschrift *Les Hommes nouveaux* (1911–13) steht, die Émil Szittyá und Blaise Cendrars herausgeben, und unter dem editorischem Siegel „Les Hommes nouveaux“ ist auch die *Transsibirische Eisenbahn* erschienen.

¹⁴ Das Adjektiv ‚wild‘ ist zudem nicht nur mit dem Fauvismus, sondern auch mit dem Primitivismus konnotiert; vgl. Joachim Schulz: Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940. Gießen 1995.

Mit dem Projekt eines neuen Menschen verbindet sich in dieser Zeit nicht nur die Befreiung von moralischen, religiösen und politischen Zwängen, sondern auch eine forcierte Verherrlichung der Technik, durch die das etablierte Menschenbild grundlegend verändert wird. So konfiguriert Marinetti in seinen *Poupées électriques* (1909) Maschinenmenschen, die den modernen Robotern vorgreifen, und präsentiert in seinem Roman *Mafarka le futuriste. Romain Africain* (1909) mit dem Konzept einer Verschmelzung von Mann und Maschine eine Präformation der Utopie des Cyborgs.

Charakteristisch für die Avantgarden ist bei der Zusammenführung von Leben und Kunst die ‚befreite Sexualität‘, welche sich auch in einer theoretischen Legitimierung der Libertinage als Lebensform spiegelt, die sich nicht nur gegen die bürgerliche Ehe, sondern auch gegen Ethiknormen und religiöse Verbote schlechthin richtet. Vor diesem Hintergrund von Amoralismus und Atheismus sind Statements des besagten ‚Paratextes‘ zu verstehen wie beispielsweise die Erklärung: „Je ne suis pas poète. Je suis libertin“ (S. 8; Ich bin kein Dichter. Ich bin ein Freigeist), die auch ein Ausdruck von Cendrars’ individuellem Anarchismus ist.¹⁵ Auch der irritierende Doppeltitel des Werks *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* erschließt sich in diesem Zusammenhang, handelt es sich doch bei der Frau, die den ‚Erzähler‘ auf der Fahrt begleitet, um eine alteritäre ‚Jeanne d’Arc‘, eine junge Prostituierte vom Montmartre, die im Schatten von Sacré-Cœur aufgewachsen ist (S. 35).¹⁶ Die Figur der Petite Jehanne ist als Mischung aus ‚Femme enfant‘ und ‚Femme fragile‘ konzipiert, und in ihr verbinden sich auch zwei kontrastive weibliche Rollenbilder: Hure und Heilige.¹⁷ In der dyadischen Konstellation übernimmt sie allerdings auf narratologischer Ebene einen passiven Part, indem sie ausschließlich in Intervallen durch eine einzige, stereotyp repetierte Frage als Stichwortgeberin in Aktion tritt: „Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?“ (S. 32; Blaise, sag, sind wir weit weg vom Montmartre?).

Obwohl sie arm und kränkelnd ist, wird sie vom Protagonisten ganz dezidiert über die gutsituierten, teuer gekleideten und wohlgenährten Damen

¹⁵ Miriam Cendrars: Blaise Cendrars, S. 227.

¹⁶ Zum gesamten Themenkomplex vgl. Simone Sauer-Kretschmer (Hg.): Körper Kaufen. Prostitution in Literatur und Medien. Berlin 2016.

¹⁷ Jeanne d’Arc wurde im Jahr 1909 von Pius X. selig- und 1920 von Benedikt XV. heiliggesprochen; Jungfrau und Nationalheldin, galt sie mit mythischer Aura als Kind aus dem Volke.

der höheren Gesellschaft gestellt, wie das der anti-bürgerlichen Mentalität und dem sozialistischen Geist der Avantgarde korrespondiert (S. 28). Trotz Hinweisen auf venerische Krankheiten und auf frühen körperlichen Verfall, der in desillusionierender Form an die mittelalterliche ‚Frau Welt‘ erinnert, ist der Dichter von ihr sinnlich fasziniert, wie sein Kosewörter akkumulierendes ‚verbalerotisches‘ Bettgeflüster (S. 47) verrät, sowie sein Hinweis, dass er der Freundin zu Ehren sein Gedicht verfasst hat (S. 69).¹⁸

Mit der Prostitution der weiblichen Figur korreliert, aber auch kontrastiert das dominante Bild des Mannes, der sich zwar gegenüber der unbürgerlichen Geliebten durchaus empathisch verhält, was vom virilen futuristischen Genderstereotyp abweicht, gleichzeitig aber den für die Avantgardisten typischen Lebensstil der Promiskuität, unter anderem mit zahlreichen ‚Bekanntschaften‘ und unehelichem Nachwuchs in aller Welt (S. 63), praktiziert. Dabei endet die Geschichte nach dem Rausch einer Welt- und Lebensreise im Modus der Hochgeschwindigkeit für die sichtlich gealterte männliche Hauptfigur wieder in Paris im Montmartreviertel eher depressiv mit Reue wegen der Jugendsünden und Gefühlen von Tristesse und Einsamkeit (S. 65); doch abends lockt nach wie vor die Künstlerszene, hier mit einem Besuch des berühmten Kabarettis *Le Lapin agile* (S. 64), in dem in dieser Zeit auch Paul Verlaine, Max Jacob und Guillaume Apollinaire verkehren.

Visuelle Textualität

Inspiziert man die verschiedenen Formebenen des Gedichts, beginnend mit der textuellen Schicht, so zeigt sich zunächst die Intention des Autors, traditionelle Formen der Lyrik wie Vers und Strophe, Metrum und Reim über Bord zu werfen, wie man es ähnlich bei Guillaume Apollinaire beobachten kann, auf den sich Cendrars explizit beruft: „Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers“ Comme dit Guillaume Apollinaire“ (S. 52).¹⁹

¹⁸ Den epistemologischen Hintergrund für die neue Offenheit im Umgang mit Sexualität bilden im Zeitalter der Avantgarden nicht zuletzt die psychologischen Schriften von Richard von Krafft-Ebing (*Psychopathia sexualis*. Stuttgart ¹²1903), Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien ¹⁰1908) und Magnus Hirschfeld (*Naturgesetze der Liebe*. Leipzig 1914).

¹⁹ „Verzeiht meine Unwissenheit / Verzeiht mir, dass ich das alte Spiel der Verse nicht mehr kenne“ / Wie Guillaume Apollinaire sagt“ (S. 53).

So wie Apollinaire nach Wegfall essenzieller, die Poetizität garantierender metrischer Strukturen in seinen *Calligrammes* (1918) neue kompensatorische Verfahren von Visueller Poesie entwickelte, so hat auch Cendrars durch optische Mittel, wie die Verwendung diverser Drucktypen, Einsatz unterschiedlicher Schriftgrößen, Applikation von Farbschrift und Einbeziehung kolorierter Leerstellen das überkommene prosodische Formenrepertoire des Gedichts in innovativer Form substituiert.²⁰ Die weitgehende Beseitigung der Interpunktion, die schon Mallarmé in seinem *Coup de dés* (1897) vornimmt, dem sich später Apollinaire in *Alcools* (1913) anschließt, generiert eine offene Syntax und beteiligt den Leser an der Sinnstiftung des Textes.

Für Cendrars bot sich neben dem ‚Vers libre‘ als Vorbild die Gattung des Prosagedichts an, für das Charles Baudelaire mit seinen *Petits poèmes en prose* (1869) ein wichtiges Muster schuf, an dem sich später auch französische Autoren wie Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Lautréamont und Max Jacob orientieren konnten. Der Amerikaner Walt Whitman, dessen Gedicht *Leaves of Grass* (1855) 1909 ins Französische übersetzt wurde, hat auf Neuerer des freien Verses, insbesondere Jules Laforgue und Jean Moréas, gewirkt, und Cendrars hat sich seit seinem Aufenthalt in New York 1911/12 faktisch in diese Entwicklung eingeordnet, wie sein Gedicht *Les Pâques à New York* (Ostern in New York) dokumentiert, das unter dem Einfluss Whitmans entstanden ist. Zeigt sich in der Tradition des Prosagedichts zur Wahrung der Lyrizität ein Streben nach Entfaltung eines kunstvollen ametrischen Rhythmus sowie nach Einsatz von Klangfiguren (Alliterationen, Assonanzen, Binnenreime, Parallelismen, Reprises), so gilt das ebenfalls für Cendrars, der darüber hinaus aber auch durch seine variable Abteilung von Zeilen, die in der Extension zwischen den Extremen des telegrammatischen Ein-Wort-Verses und des überlangen Viel-Wort-Verses divergieren, und durch Einsatz von Spationierungen in Devianz zu traditioneller Dichtung auch vom englischen Imagismus und seinem Ideal des ‚Free Vers‘ weitere Anregungen erhalten konnte. Ebenfalls in puncto Umfang transzendiert die Dichtung von Cendrars das konventionelle Maß und ordnet sich dem Typus des ‚Long Poem‘ zu, den wir in Deutschland in dieser Zeit außer bei Walt Whitman (*Song of Myself*, 1855) beispielsweise auch bei Arno Holz antreffen, der seine Werke zum Teil in *Der Sturm* publiziert hat.

²⁰ Vgl. Philippe Cuenat: Les caractères typographiques de la poésie de Blaise Cendrars, in: *Revue littéraire* 6–7 (1958), S. 64–94.

Der Gesamttext der *Transsibirischen Eisenbahn*, der aus strophenähnlichen Abschnitten besteht, gliedert sich in Verszeilen, die rechtsbündig, mittig oder linksbündig positioniert und durch variante Schriftfarben gegeneinander abgesetzt sind sowie verschiedentlich eine Abstimmung auf die gefärbten Leerstellen erkennen lassen, welche selbst wieder Korrespondenzen zur Chromatik des linken ikonischen Streifen aufweisen. Formen der Schriftfigurierung, wie man sie in Apollinaires *Calligrammes* antrifft, sind bis auf den Schluss nicht zu erkennen, sodass eine fortlaufende Lesbarkeit des Textes gewährleistet ist, allerdings findet sich in einem Fall anlässlich des Bettgesprächs mit ‚Liebesgeflüster‘ neben einer auffälligen Lautmalerei auch eine Typographisierung als ‚Mittelachsengedicht‘ (S. 47), vielleicht nach dem Vorbild von Arno Holz, der sich seinerseits wieder an barocken Formen der Textpräsentation orientiert hat. Zusammen mit der Schriftkolorierung, der Varianz der Schrifttypen und Divergenz der Schriftgrößen dokumentiert diese neobarocke Schriftenordnung, dass Cendrars durchaus auch älteren Traditionen der Visuellen Poesie seinen Tribut zollt.²¹ Zwar verzichtet er anders als Apollinaire auf die Mimetik des klassischen ‚Carmen figuratum‘, kompensiert das aber mit Hilfe von Sonia Delaunay durch die originelle Buchillustration im Modus der abstrakten Malerei, womit sich eine höchst innovative Form der Bild-Text-Interaktion konstituiert. Ein Clou ist es, dass am Ende des Bildstreifens gegenständliche Motive, insbesondere der Eiffelturm, Eingang in die sonst abstrakte Malerei finden.

Numerologische Bauform des Langgedichts und architektonisches Vorbild des Eiffelturms

Was die Makroästhetik des Werkes betrifft, so findet man nicht nur einen Stufenbau von freien Versen und variablen Versgruppen, wobei auch mehrfach wiederkehrende, an lyrische Formen des Gegenrefrains erinnernde Zeilen zäsurierende und rhythmisierende Funktion haben, sondern auch eine visuelle, zudem auch haptische Gliederung des Simultanbuchs durch insgesamt 20 Faltungen, und darüber hinaus verfolgen die Produzenten, der Dichter und die Malerin, ein makrotektonisches Gesamtkonzept, insofern sie

²¹ Vgl. Annick Bouillaguet: Blaise Cendrars, un baroque moderne, in: Jean Cléo Godin (Hg.): *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?* Montréal 2001.

intendieren, dass bei einer Maßeinheit von zwei Metern pro Leporello mit den anvisierten 150 Exemplaren, alles Unikaten, exakt die Höhe des nach seinem Erbauer Gustave Eiffel benannten Eiffelturms von 300 Metern erreicht wird: „Puis encore que ce livre ait deux mètres de long! – Et encore que l'édition atteigne la hauteur del la tour Eiffel!“ (S. 12; Und außerdem, möge dieses Buch zwei Meter lang sein! – Und mögen alle Exemplare die Höhe des Eiffelturms erreichen!)

Die hier angesprochene zahlentektonische Zielprojektion reiht sich zwar in eine bis auf die Antike zurückgehende, durchaus prominente literarische Tradition ein,²² manifestiert aber auch speziell den zeitgenössischen Einfluss der Mathematik, der Naturwissenschaft und der Parawissenschaften auf die Avantgarden. Einsteinische Relativitätstheorie, aber auch Spekulationen über eine ‚Vierte Dimension‘ und Vorstellungen einer nichteuklidischen Geometrie beherrschen in dieser Zeit die Gespräche der Intellektuellen und Künstler, während auf dem Gebiet der Visuellen Poesie bereits Mallarmé in seinem Künstlerbuch-Projekt *Le Livre* mit zahlhaften Strukturen arbeitet, Marinetti den Gebrauch von Zahlen als Textingredienzen für seine *Parole in Libertà* poetologisch legitimiert und Kurt Schwitters Zahlengedichte konzipiert, an die nach dem 2. Weltkrieg noch Heinz Gappmayr in der Konkreten Poesie anknüpft. Eine institutionelle Verfestigung der *Mathematischen Poesie* erfolgt in der Zeit zwischen 1912 bis 1914 in der Pariser Gruppe Section d'Or, mit deren Ideen sich auch der Autor, der zudem die antike Zahlentheorie des Pythagoras kannte, befasst hat.²³ Robert Delaunay machte schließlich Cendrars mit dem französischen Mathematiker Émile Borel bekannt, der Studien zur Wahrscheinlichkeitsrechnung verfasst hat, die neben der Spieltheorie auch Einfluss auf die frühe Aeronautik ausübten.²⁴

Als eine Parallele zur Korrelation von Buchkonstrukt und realer Architektur erweist sich der von dem italienischen Architekten Mario Palanti zwischen 1919 und 1923 erbaute *Palacio Barolo* in Buenos Aires, der nach dem Exemplum von Dantes drei Bücher umfassender *La Comedia* konstruiert ist: Die 22 Etagen gliedern sich nämlich in drei Sektionen, in denen Keller und

²² Ulrich Ernst: Tectonic Turn. Zur numerischen Makroästhetik der Werke Vergils im Spiegel von Viten, Kommentaren und Nachdichtungen, in: Moritz Wedell (Hg.): Was zählt. Ordnungsangebote, Gebrauchsformen und Erfahrungsmodalitäten des ‚numerus‘ im Mittelalter. Köln 2012, S. 345–386.

²³ Vgl. Miriam Cendrars: Blaise Cendrars, S. 236f., S. 247.

²⁴ Ebd., S. 258.

Erdgeschoss die Hölle, die Stockwerke 1 bis 14 das Fegefeuer und die Ebenen 15 bis 27 den Himmel repräsentieren, während die Höhe des Gebäudes von 100 Metern mit den 100 Gesängen der *Göttlichen Komödie* korrespondiert.²⁵ Bei Cendrars bildet ein reales Bauwerk, nämlich der Eiffelturm, das Vorbild für eine literarische (Buch-) Struktur, bei Palanti bildet eine literarische Struktur, die Gliederung von Dantes Dichtung, das Vorbild für ein reales Bauwerk.

Da die *Transsibirische Eisenbahn* mit dem Blick auf den Eiffelturm endet, verdient es in diesem Kontext auch besondere Erwähnung, dass der Schweizer Schriftsteller einen Panegyrikus auf dieses Bauwerk verfasst hat, der mit dem Datierungsvermerk August 1913 in der Zeitschrift des Expressionismus *Der Sturm* erschien. Das Monument wird hier mit anderen Bauwerken, zum Beispiel mit dem Turm von Babylon in der typologischen Spannung von Sprachverwirrung und Pfingstwunder, verglichen, durch globale Bezüge zum kosmischen Symbol emporstilisiert, mit phallischen Konnotationen ausgestattet, schließlich sogar explizit dem befreundeten Maler Robert Delaunay dediziert und für eine piktorale Umsetzung empfohlen: „Pour le simultané Delaunay, à qui je dédie ce poème. / Tu es le pinceau qu’il trempe dans la lumière.“ (Für den Simultanisten Delaunay, dem ich dieses Gedicht widme, / Bist du der Pinsel, den er eintaucht in Licht).²⁶

Der Tour Eiffel ist zu dieser Zeit Generator für die Eiffelturm-Serie Robert Delaunays,²⁷ mit dem die Illustratorin verheiratet und der Dichter befreundet war und dessen piktorale Konzeption von Apollinaire mythisierend als Orphismus²⁸ bezeichnet wurde, aber auch in der Visuellen Poesie Frankreichs hat sich das vertikalistische Konstrukt schon früh einen Platz erobert, wie ein entsprechendes Carmen figuratum von André Bourgade aus 300 Versen mit dem Titel *Ode à Paris et à la France* aus dem Jahr 1889 (vgl. Abb. 4), dem Jahr der Eröffnung der Weltausstellung in Paris, dokumentiert, das in seiner numerologischen Planung analog dem Höhenmaß des Bau-

²⁵ Vgl. Ulrich Ernst: Dante Alighieris *La Comedia* und Dan Browns *Inferno*. Muster und Adaption unter generischen und buchästhetischen Aspekten, in: Stefanie Heimgartner, Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Komparatistische Perspektiven auf Dantes Divina Comedia*. Lektüren, Transformationen und Visualisierungen. Berlin 2017, S. 255–344.

²⁶ Blaise Cendrars: *Gedichte II*, Französisch – Deutsch. Zürich 1975, S. 13–17.

²⁷ Vgl. Joachim Umlauf: *Mensch, Maschine und Natur in der frühen Avantgarde*. Blaise Cendrars und Robert Delaunay. Würzburg 1995, S. 54ff.

²⁸ Vgl. Adrian Hicken: *Apollinaire, Cubism and Orphism*. Aldershot 2002; Gustav Vriesen: *Robert Delaunay. Licht und Farbe des Orphismus*. Köln 1992.

werks auch die buchästhetische Makrotekonik der *Transsibirischen Eisenbahn* beeinflusst haben dürfte.

Dabei besitzen die Zahlen in der *Transsibirischen Eisenbahn* nicht nur eine tektonische und ästhetische Dimension, sondern fungieren in hyperbolischer Nennung auch als Indikatoren sozialer Realität: Wenn der Dichter erklärt, seine schönsten Gedichte habe er in den großen Städten geschrieben, unter fünf Millionen Menschen (S. 8), spiegelt das die Tendenz zur Urbanisierung und Industrialisierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts, bei der das Phänomen der Masse hervortritt, das auch bei zeitgenössischen Psychologen (Gustave Le Bon: *Psychologie des foules*, Paris 1895; Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig 1921) Beachtung findet und erklärt, warum ein Autor wie Cendrars in Millionenstädten wie New York und Paris arbeitet, und wenn an anderer Stelle von 60 Lokomotiven und 100.000 Kriegsverwundeten die Rede ist (S. 46), dann spiegelt das die neue Form der militärischen Auseinandersetzung als Materialschlacht und Massenkrieg.

Während das Figurengedicht von Bourgade auf den Eiffelturm als Erinnerungszeichen zum 100. Jahrestag der Französischen Revolution und Signum von technischem Fortschritt und national-französischer ‚Gloire‘ abhebt, ist das motividentische *Calligramme Apollinaires*²⁹ unter dem Eindruck des 1. Weltkriegs zwischen Frankreich und Deutschland auf die Sendeanlage an der Spitze des Eiffelturms fokussiert, die in der militärischen Konfrontation mit den Deutschen der Übermittlung von Nachrichten dient (vgl. Abb. 5), während in dem darunter platzierten Adtext im Kontext mit der Lichtästhetik und unter Anspielung auf den Prometheus-Mythos die elektrische Illumination des Eiffelturms hervorgehoben wird.

An diesem Paradigma zeigt sich erneut die in der Geschichte der Visuellen Poesie häufig festzumachende Korrelation von Text und Architektur,³⁰ und zugleich ergibt sich unter dem Aspekt der Simultanität eine Brücke von der Schrift zur gesprochenen Sprache, da auf dem Eiffelturm auch eine Relaisstation installiert ist, in der Botschaften aus aller Welt in den verschiedensten Sprachen synchron empfangen wurden.

²⁹ „Sei begrüßt, Welt, ich bin die beredsame Sprache / Zunge, deren Mund, Oh Paris, den Deutschen die Zunge ausstreckt.“

³⁰ Ulrich Ernst: Text als Architektur – Architektur als Text, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur* (Ausstellungskatalog). München 2006, S. 113–127 und S. 442–444.

Wie in der Forschung bislang nicht beachtet, sind neben den Exemplaren Bourgades und Apollinaires noch weitere Figurentexte in Gestalt des Eiffelturms überliefert, von denen nach Internetrecherchen zwei Beispiele reproduziert seien (vgl. Abb. 6a–b).

Dem gegenüber erscheint in dem ikonischen Streifen des Simultanbuchs als finaler Höhepunkt die von Sonia Delaunay gestaltete, abstrakt-pikturale Figur des Eiffelturms parallel zur ‚Signature Line‘ im Textteil mit der Formel: „Paris. Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue. *Paris 1913*“ (Stadt des einzigartigen Turms, des großen Galgens und des Rads. Paris 1913; vgl. Abb. 7). Während Sonia Delaunay in der *Transsibirischen Eisenbahn* mit ihrer bildlichen Darstellung des Eiffelturms am unteren Ende des Bildstreifens dem baulichen Monument ein malerisches Denkmal setzt, das in seinem architektonischen Vertikalismus ein Pendant zu den Hochhausphantasien des Futurismus bildet,³¹ verfasst Blaise Cendrars zeitgleich sein in *Der Sturm* publiziertes Architekturgedicht auf das Bauwerk: Avantgardistische Kunst und avantgardistische Literatur entwickeln sich seit 1900 im Schatten von Weltausstellungen, stehen dabei nicht nur im Dienst des kulturellen Gedächtnisses, sondern partizipieren auch an der diese universellen Projekte kulturell tragenden Fortschrittsideologie.

Da in der Schlussformel der *Transsibirischen Eisenbahn* außer auf den Eiffelturm auch verbal auf zwei weitere Stadtwahrzeichen, den Gibet de Montfaucon, Galgen der Könige von Frankreich, und die Grande Roue, das anlässlich der Weltausstellung Paris 1900 in der Avenue de Suffren erbaute Pariser Riesenrad mit 100 Metern Durchmesser, hingewiesen wird, die in Form von Doppelcodierung auch malerisch im Kontext mit dem Eiffelturm angedeutet werden, seien zur Kontextualisierung zwei einschlägige Paradigmata aus der bildenden Kunst, ein Kupferstich von 1883 und ein collagenhaftes Gemälde Robert Delaunays von 1912/13, angeführt.

Was die Bearbeitung des Bildmotivs der Eisenbahn in Formen Visueller Poesie betrifft, so riss die Entwicklung mit dem 1. Weltkrieg nicht ab: Der Futurismus, der Technik und Geschwindigkeit geradezu fetischisierte, hat noch später, im Jahr 1925, mit Cesare Simonettis *Treno in Corsa* (Zug in

³¹ Eine wichtige Quelle ist die Zeichnungsserie *La Città Nuova* von Antonio Sant’Elia aus den Jahren 1912–1914; zum weiteren Kontext vgl. den Band von Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam u. a. 2000.

Bewegung), den Figurentext einer Eisenbahn in Fahrt hervorgebracht, der einerseits in Differenz zu Bourgades Dreidimensionalität des Eiffelturms die pfeilschnelle Kinetik eines Zugs optisch zweidimensional akzentuiert,³² andererseits in der vorgegebenen, deszendierenden Blick- und Lesebewegung der als Aufhängbuch konzipierten *Transsibirischen Eisenbahn* ähnelt.

Orphistische Ikonizität: Abstraktion und entfesselte Chromatik

Speziell die Farbthematik schlägt in der *Transsibirischen Eisenbahn* eine Brücke zwischen Text- und Bildbahnen, lassen sich doch bei der Chromatik vier Formen unterscheiden: erstens die pikturale Farbgebung auf der linken Seite des Simultanbuchs, zweitens die Farbschriften auf der rechten Seite, drittens die farbliche Füllung der durch die Versgliederung entstandenen Leerflächen und viertens, medienreflexiv, die expliziten verbalen Hinweise auf farbliche Strukturen und farbliche Semantiken im Textkorpus.

Beginnt man mit einer Analyse der textlichen Aussage, so stößt man im paratextuellen Bereich auf den Untertitel: „Couleurs simultanées de M^{me} DELAUNAY-TERK“, der eine bestimmte Farbtheorie voraussetzt, die von Robert und Sonia Delaunay vertreten wird und die auch in ihrem malerischen Werk entsprechenden Ausdruck gefunden hat. Die künstlerischen Arbeiten der Delaunays zielen auf Verwendung reiner Farben in Verbindung mit Farbkontrasten, deren Kopräsenz mit dem Terminus ‚Simultaneité‘ bezeichnet wird, zumal für die kubistische Malerei Zerlegung der Gegenstände, Facettierung der selbigen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Verzicht auf die traditionelle Monofokalität charakteristisch sind. Tendieren die Vertreter des Kubismus, dem beide Künstler nahestanden, eher zur monochromen Malerei, so Robert Delaunay und seine Frau hingegen in exzeptioneller Weise zu einer in geometrische Farbfelder gegliederten polychromen Malerei.

Dabei geht die koloristische Ästhetik der Delaunays auf den französischen Chemiker und Begründer der modernen Theorie der Farben, Michel Eugène Chevreul, zurück, die dieser in seinem grundlegenden Werk *De La Loi Du Contraste Simultané des Couleurs. Et De L'Assortiment Des Objets*

³² Vgl. die Abbildung in: John J. White: Literary Futurism. Aspects of the First Avant Garde. Oxford 1990, S. 52.

Colorés. Considéré D'Après Cette Loi Dans Ses Rapports Avec La Peinture, Les Tapisseries Des Gobelins, Les Tapisseries De Beauvais Pour Meubles, Les Tapis, La Mosaïque, Les Vitraux Colorées, L'Impression Des Étoffes, L'Imprimerie, L'Enluminure, La Décoration Des Édifices, L'Habillement Et L'Horticulture (Paris 1839) entwickelt hat, in dem er aus den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau einen Farbkreis mit 23 Mischfarben für jede Grundfarbe, in toto 72 Farben, konstruiert und Einsatzmöglichkeiten wie Gebrauchsbereiche der Farbgebung detailliert auffächert.

Nicht die Umsetzung der Farbtheorie Chevreuls mit der Vielfalt ihrer Objektfelder, sondern speziell ihre Praxis im Bereich der Buchkunst durch Sonia Delaunay würdigt Cendrars in seinem ‚Paratext‘, in dem er Autor- und Buchpoetik miteinander assoziiert und zugleich, im Rekurs auf Robert Delaunay, den mit der Sonnensymbolik konnotierten Lichtaspekt betont:

Voilà ce que je tenais à dire: j'ai la fièvre. Et c'est pourquoi j'aime la peinture des Delaunay, pleine de soleils, de ruts, de violences. Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux. (S. 10)³³

Einerseits kann der Rezipient die Farbkomposition auf dem linken Streifen des Simultanbuchs in kohärenter Form vertikal betrachten, andererseits lassen sich synchron auch die horizontalen Farbabstimmungen mit Farbschrift und farbigen Flächen auf dem Textstreifen in den Blick nehmen, sodass man von einer sowohl multiplen als auch panoramatischen Farblektüre sprechen kann.

Die künstlerische Konstruktion des Simultanbuchs ist nicht nur bestimmt durch die chevreulsche Farbtheorie mit ihrer Wechselbeziehung von Farbe und Licht und die koloristische, mit Brechungen des Lichts operierende Kompositionsweise des Orphischen Kubismus Robert Delaunays, dessen programmatischer Aufsatz über das Licht in *Der Sturm* veröffentlicht wurde,³⁴ sondern auch durch das Vorbild der avantgardistischen, primär mit

³³ „Eines möchte ich unbedingt sagen: Ich bin ein Fiebernder. Und aus diesem Grund liebe ich die Malerei der Delaunays, so voller Sonne, voller Inbrunst, voller Heftigkeit. Madame Delaunay hat ein so schönes Buch aus Farben geschaffen, dass mein Gedicht mehr von Licht durchtränkt ist als mein Leben. Das macht mich glücklich“ (13). Zu den theoretischen Grundlagen vgl. Robert Delaunay: Ueber das Licht, in: *Der Sturm* Nr. 144/145 (1913), S. 55f.; übers. von Paul Klee.

³⁴ Miriam Cendrars: Blaise Cendrars, S. 248.

künstlichem Licht operierenden Lichtkunst, die als solche zwar teilweise auf ältere Traditionen zurückgeht,³⁵ deren Konzeptualisierung bei den Modernen aber vornehmlich mit der Lichtinstallation auf der Pariser Weltausstellung von 1900 ihren Anfang nimmt, speziell mit den öffentlichen Vorführungen des elektrischen Lichts, gespeist von einer riesigen Zentralstation, dem Elektrizitätspalast, die vom Publikum enthusiastisch gefeiert wurden; ein besonderes ‚Glanzstück‘ war, worauf auch Apollinaire im Adtext seines *Calligramme* hinweist, der mit zahllosen Glühlampen geschmückte Eiffelturm, Symbol der Metropole Paris als ‚La ville lumière‘ (Die Lichtstadt),³⁶ eine Vorstellung, die auch das Stadtbild des mit Cendrars befreundeten Malers Marc Chagall prägte.

Lässt man die Form der Farbschrift außer Acht, die im Bereich der Visuellen Poesie schon in Ansätzen thematisiert wurde,³⁷ und verzichtet auf eine detaillierte Analyse der Distribution der Farbflächen im Textstreifen, die mit der Positionierung der Versblöcke zusammenhängt, so erweist sich vor allem die verbale Farbsemantik als ein ergiebiges Feld, das einer vermehrten Aufmerksamkeit bedarf. Wenn Cendrars seine Reisedecke als: „Bariolé / Comme ma vie“ (S. 26; Buntscheckig / Wie mein Leben) charakterisiert, wirkt das einerseits wie ein Rekurs auf ältere Formen der Farbenallegorese und erweist sich andererseits als Ausdruck der proteischen Lebenskonzeption des autodiegetischen Erzählers. Darüber hinaus erscheint hier die Farbmorphologie auch als ein Reflex auf Interessen Sonia Delaunays an einer textilen Ästhetik, die sich zum Beispiel in ihren *Robes Poèmes* für den Dadaisten Tris-

³⁵ Zum historischen Hintergrund der Lichtsymbolik, der auch zum Verständnis der avantgardistischen Kathedralbilder (z. B. Robert Delaunays *Saint-Séverin No. 1*, 1909 (Das Bild war im ‚Blauen Reiter‘ vertreten) oder František Kupkas *Katedrála*, 1912/13) beitragen kann, vgl. Ulrich Ernst: Leuchtschriften. Vom Himmelsbuch zur Lichtinstallation, in: Christina Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.): Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden. Frankfurt a. M. 2008, S. 71–90.

³⁶ Hilke Wagner: Lichtkunst, in: Metzler Lexikon Avantgarde, S. 192; zur historischen Einordnung vgl. Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München 1983.

³⁷ Vgl. Ulrich Ernst: Farbe und Schrift im Mittelalter – Unter Berücksichtigung antiker Grundlagen und neuzeitlicher Rezeptionsformen, in: Ovidio Capitani (Hg.): Testo e immagine nell’alto medioevo. Spoleto 1994, T. 1, S. 343–415 (Taf. I–XIX); vgl. ders.: Polychromie als literärästhetisches Programm. Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtektonik des modernen Romans, in: Monika Schausten (Hg.): Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin 2012, S. 33–64 (Abb. 1–4).

tan Tzara ausprägt.³⁸ Nicht nur Sonia Delaunay selbst trug simultanistische Roben, sondern auch ihr Ehemann und Blaise Cendrars inszenierten sich beim *Bal Bullier*, dem großem Pariser Tanzvergnügen für Midinetten und Montparnos, als „buntscheckige orphistische Harlekin“,³⁹ deren Kostüme sich aufgrund der farbigen Gedichtzitate dem ‚Genus‘ des ‚textilen Texts‘ zuordnen.⁴⁰ Als Modedesignerin schlug Sonia Delaunay einen Bogen von der orphistischen Malerei zur Angewandten Kunst der Haute Couture, kooperierte mit den Modeschöpfern Jacques Heim und Edmond Redfern und betrieb eine Boutique auf den Champs-Élysées.

Statt auf das Verfahren der allegorischen Signifikation zurückzugreifen, beschreitet der Ich-Erzähler den Weg der heraldischen Tingierung, wenn er die kleine Johanna metaphorisch als „Lys d’argent“ (S. 29, Silberlilie) präsentiert und die Figur dadurch mit der französischen Nationalheiligen Jeanne d’Arc überblendet, in deren Wappen die ‚Fleur de Lys‘ implantiert ist. Zugleich skizziert der Dichter einen antihierarchischen Gegensatz zwischen der blassen, quasi nackten und bettelarmen Jehanne, die sein persönliches Ideal verkörpert und das bessere Frankreich repräsentiert, und den anderen ‚blühenden‘ Aristokratinnen in goldener Prunkgarderobe, von denen er sich deutlich distanziert.

Auch im weiteren Textverlauf werden die Farben des Malers beziehungsweise die Farben der Kunst reflektorisch thematisiert, beispielsweise wenn der Erzähler in seiner Phantasie Mexiko bereist, dessen üppige Flora ihm als ‚Poeta pictor‘ Anlass zu einem Rekurs auf die Malerei samt einer bis ins Paradoxe gehenden metaphorischen Synästhesie aus Ikonik und Musik gibt: „Sur ses hauts plateaux les tulipiers fleurissent / Les lianes tentaculaires sont la chevelure du soleil / On dirait la platte et les pinceaux d’un peintre / Des couleurs étourdissantes comme des gongs“ (S. 44),⁴¹ oder wenn er sich,

³⁸ Vgl. die Abbildungen in: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *Sonia Delaunays Welt der Kunst*. Bielefeld 2008, S. 104, S. 103.

³⁹ Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, S. 254f.

⁴⁰ Vgl. zum gesamten Komplex Erika Greber: *Textile Texte. Literaturtheorie und poetologische Metaphorik. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der kombinatorischen Dichtung*. Köln u. a. 2002; dazu speziell Carrie Noland: *High Decoration. Sonia Delaunay, Blaise Cendrars, and the Poem as Fashion Design*, in: *Journal x: Jx; a Journal in Culture & Criticism* 2,2 (1998), S. 133–157.

⁴¹ „Auf den Hochebenen blüht der Tulpenbaum / und die Schlingpflanzen sind das Haar der Sonne / Der Palette und dem Pinsel eines Malers scheint alles entsprungen / Farben, ohrenbetäubend wie Gongs“ (S. 45).

in die Rolle eines orphistischen Malers versetzt, zu Ende der Reise in wachsendem Maße mit psychischen Ausnahmezuständen konfrontiert sieht, als er auf blutige Verheerungen des Russisch-Japanischen Kriegs 1905–1906 stößt:

Si j'étais peintre je déverserais beaucoup de rouge, beaucoup de jaune sur la fin de ce voyage / Car je crois bien que nous étions tous un peu fous / Et qu'un délire immense ensanglantait les faces énervées de mes compagnons de voyage / Comme nous approchions de la Mongolie / Qui ronflait comme un incendie. (S. 54)⁴²

Auch wird im intertextuellen Rekurs auf die Kriegserinnerungen des russischen Generals Alexei Nikolayevich Kuropatkin (S. 52) mit Blick auf die Kriegsgräuel und im Kontext einer perhorreszierenden Ästhetik der Fragmentierung das Schicksal der in ihrem Blut liegenden Verwundeten geschildert: „J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures / qui saignaient à pleines orgues / Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air rauque / L'incendie était sur toutes les faces dans tous les cœurs (S. 56)“.⁴³ Die in einer irritierenden Ambivalenz von Bellizismus und Anti-Bellizismus evozierte Zerstückelungsphantasie von Invaliden erscheint zeitgeschichtlich geradezu als Prodigium, bedenkt man, dass Cendrars, nachdem er sich zu Beginn des 1. Weltkriegs freiwillig zum Militär, genauer zur Fremdenlegion, gemeldet hat, seine rechte Hand verlor, eine Kriegsverletzung, die den Stoff für sein 1946 erschienenes Buch *La main coupée* bildete.⁴⁴ Doch schon vor Beginn des 1. Weltkriegs legt sich durch die in der *Transsibirischen Eisenbahn* geschilderten Kriegsereignisse im Osten ein Schatten auf das westliche Bild einer scheinbar friedlichen Belle Époque, deren Leben sich abspielt auf Vergnügungsboulevards, in Cafés, Kabaretts und Galerien.

Nach der Rückkehr des Erzählers nach Frankreich stößt dieser fernab von den Kriegsereignissen im Osten in Paris auf Plakate, die multikoloris-

⁴² „Wäre ich Maler, ich schüttete viel Rot, viel Gelb über das Ende dieser Reise / Denn ich glaube, wir waren wohl alle ein bisschen übergeschnappt / Und ein wahnsinniges Fieber liess die überreizten Ge- / sichter meiner Reisegefährten blutrot anlaufen / Als wir uns der Mongolei näherten / Die toste wie eine Feuersbrunst“ (S. 55).

⁴³ „In den Lazaretten sah ich klaffende Wunden, Verlet- / zungen, aus denen das Blut herauschoss / Und die amputierten Gliedmassen tanzten drum her- / um oder flogen davon in die raue Luft / In Flammen standen alle Gesichter und alle Herzen“ (S. 57).

⁴⁴ Vgl. Achim Hölter: Die Invaliden. Die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995, S. 36.

tisch angelegt sind und dabei der symbolträchtigen Farbe Gelb im Buch-Design eine besondere Vorrangstellung zuweisen: „Et voici des affiches du rouge du vert multicolores comme mon passé bref du jaune“ (S. 60).⁴⁵ Insgesamt lässt sich folgende Bilanz ziehen: Während in den Kriegsszenarien mit ihrer Schockästhetik eine übersteigerte Naturalistik der Blutfarbe Rot in der Farbekphrastik dominiert, schlüpft der Erzähler an anderen Stellen in seiner Imagination in die Rolle des Malers, erweist sich damit als Wortmaler im Kontext eines immer präsenten Paragone und verleiht der Medienreflexion einen hohen Stellenwert, deren Bedeutung mit dem bimedialen und kollaborativen Konstrukt des Künstlerbuchs in Leporelloform zusammenhängt.

Geräuschmusik und Bruitismus

Doch wird das Simultanbuch nicht nur durch die Partizipation an drei Künsten, Dichtung, Malerei, Architektur, geprägt, sondern als viertes kommt vor dem Hintergrund der avantgardistischen Vorstellung vom Gesamtkunstwerk die Musik hinzu, die auch textlich in der Form der rhythmischen Prosa greifbar wird. Im Adressatenbezug zwar unspezifiziert, aber von grundsätzlicher Bedeutung, ist der vorangestellte Widmungsvermerk: „Dédiée aux musiciens“ (S. 14; Den Musikern gewidmet), der unter anderen Erik Satie, mit dem Cendrars befreundet war, Igor Strawinsky, der ein Schüler von Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow war und die ‚Neue Musik‘ vertrat, oder auch Claude Debussy, der Dichtungen Mallarmés vertont hat, gegolten haben dürfte. Signifikant sind die expliziten textuellen Hinweise auf Komponisten, wie den Russen Modest Petrowitsch Mussorgski (1839–81, S. 59) und den österreichisch-slowenischen Liederdichter Hugo Wolf (1860–1903, S. 59). Kindheitserinnerungen verbinden sich mit frühen Zirkusbesuchen und der entsprechenden Musik: „La clarinette le piston une flûte aigre et un mauvais tambour“ (S. 30),⁴⁶ sowie mit der eigenen Mutter, die wie die Protagonistin aus Flauberts *Madame Bovary* (1856/57) Klaviersonaten Beethovens spielt, und schließlich wird dem Protagonisten sein eigenes Klavierspiel im Salonwagen der *Transsibirischen Eisenbahn* in der ‚Memoria‘

⁴⁵ „Und hier die Plakate, rot, grün, bunt wie meine kurze Vergangenheit des Gelb / Gelb, die stolze Farbe der französischen Romane“ (S. 61).

⁴⁶ „Klarinette und Horn, eine schrille Flöte und / ein schlechter Trommler“ (S. 31).

bewusst (S. 59). Dass Cendrars speziell den Musikinstrumenten große Aufmerksamkeit widmet, ist vielleicht auch ein Reflex auf deren häufige Darstellung bei den kubistischen Malern, unter anderen bei Picasso, und außerhalb des Kubismus insbesondere bei Chagall, der in der *Transsibirischen Eisenbahn* explizit erwähnt wird (S. 53).⁴⁷

In die Erinnerung des Protagonisten eingeschrieben, aber ohne konventionelle religiöse beziehungsweise liturgische Konnotationen, haben sich unter dem Aspekt der ‚Ars acustica‘ auch die Glocken, zum Beispiel die stationären Läutewerke an Bahnhöfen im sibirischen Kriegsgebiet: „Tomsk Tsché-ljabinsk Kainsk Obi Taïschet Verkne- / Oudinsk Kourgane Samara Pensa Touloun“ (S. 39)⁴⁸ oder die diversen Kirchenglocken in den Metropolen West- und Osteuropas: „Le gros bourdon de Notre-Dame / La cloche aigrette du Louvre qui sonna la Barthélemy / Les carillons rouillés de Bruges-la-Morte / [...] Les campanes de Venise / Et les cloches de Moscou“ (S. 48).⁴⁹ Extrem laut und unharmonisch mutet die mit onomatopoetischen Mitteln evozierte Geräuschmusik der Eisenbahn in voller Fahrt an: „Tout est un faux accord / Le broun-roun-roun des roues / Chocs / Rebondissements / Nous sommes un orage sous le crâne d’un sourd...“ (S. 36)⁵⁰, während selbige bei der Herabminderung des Tempos am Baikalsee eine lautsymbolisch-facettenreiche und fast religiöse Tiefendimension gewinnt: „Le train avait ralenti son allure / Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues / Les accents fous et les sanglots / D’une éternelle liturgie“ (S. 54).⁵¹

Wie das intermediale Werk vom Rhythmus der Formen, der Farben und der poetischen Klangsprache geprägt ist, so gilt das auch für die Außenwahrnehmung der Geräuschkulisse des Zugverkehrs, was sich unter anderem darin manifestiert, dass der Erzähler die Züge der verschiedenen Kontinente an ihrem Takt identifiziert: „Les trains d’Europe sont à quatre temps tandis que ceux d’Asie sont à cinq ou sept temps / D’autres vont en sourdine sont

⁴⁷ Vgl. Ambre Gauthier: Chagall et la musique (Ausstellungskatalog). Paris 2015.

⁴⁸ „Tomsk Tscheljabinsk Kainsk Obi Taïschet Werchne- / Udinsk Kurgan Samara Pensa Tulun“ (S. 39).

⁴⁹ „Das nächtige Läuten von Notre-Dame / Die klägliche Glocke des Louvre, die zur Bartholomäusnacht läutete / Das verrostete Glockenspiel von Brügge-die-Tote / [...] Die Glocken von Venedig / Und die Glocken von Moskau“ (S. 49).

⁵⁰ „Alles ist schreiende Dissonanz / das Rattata Rattata der Räder / Gegenstöße / Wir sind ein Gewitter im Schädel eines Tauben ...“ (S. 37).

⁵¹ „Der Zug hatte seine Geschwindigkeit gedrosselt / Und im unablässigen Kreischen der Räder vernahm ich / Die irren Klänge und das Weinen / Einer ewigen Liturgie“ (S. 55).

des berceuses / [S. 58] Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappellent la prose lourde de Maeterlinck“ (S. 60).⁵² Der dabei genannte belgische Dramatiker und Lyriker Maurice Maeterlinck (1862–1949), der seit 1896 in Paris lebte, als Vertreter des Symbolismus unter anderen Stéphane Mallarmé kennenlernte und 1911 den Nobelpreis für Literatur erhielt, verfasste auch gänzlich unpoetische naturphilosophische, durch einen mystischen Pantheismus geprägte Prosaschriften (zum Beispiel *Das Leben der Bienen*, 1901, *Das Leben der Ameisen*, 1930), die von J. van Ruusbroec, Novalis, R. E. Emerson und E. N. Marais inspiriert sind. Die metaphorische Literarisierung der Zuggeräusche gewinnt schließlich eine kryptopoetische Dimension, durch welche der Autor als ‚Poeta dechiffreur‘ erscheint: „J’ai déchiffré tous les textes confus des roues et j’ai rassemblé les éléments épars d’une violente beauté / Que je possède / Et qui me force“ (S. 60),⁵³ worauf schon bei dem Aufenthalt in Moskau hingewiesen wird, als von einem alten Mönch die Rede ist, der die Legende von Nowgorod liest, während der Dichter selbst Zeichen der numerisch-babylonischen Keilschrift entziffert.

Als Vorbilder für Cendrars’ phonetische Poesie kommen weniger die Lautgedichte eines Christian Morgenstern (*Das große Lalula*, 1905) und Paul Scheerbart (*Kikakoku*, 1897) als die akustischen Experimente des auch Maschinengeräusche einbeziehenden Futurismus in Frage. Als Theoretiker des Brutismus und damit der Geräuschemusik trat Luigi Russolo (1885–1947) hervor, der mechanische Geräuscherzeuger, sogenannte ‚Intonarumori‘, konstruierte und in seiner Schrift *L’Arte dei rumori* (Mailand 1913, 2. Aufl. 1916) auch auf die Eisenbahngeräusche eingeht:

Dabei habe ich die komplexen Geräusche eines fahrenden Zuges noch gar nicht erwähnt, die bei aufmerksamem Zuhören durch ihre sich ändernden Rhythmen und Klangfarben nicht nur Aufschluss über die Geschwindigkeit (die das Gehör als mehr oder weniger beschleunigtes Schlagen der Räder auf jeden Schienenstoß wahrnimmt) geben, sondern auch darüber, ob die Fahrt

⁵² „Die europäischen Züge gehen im Vierertakt, die asia- / tischen dagegen im Fünfer- oder Siebenertakt / andere gehen gedämpft, sind Wiegenlieder / [S. 59] und wieder andere erinnern mich mit den eintönigen Rhythmen ihrer Räder an die schwerfällige Prosa Maeterlincks“ (S. 61).

⁵³ „Ich habe all die dunkel verworrenen Texte der Räder / entziffert und die verstreuten Teile einer gewaltigen Schönheit gesammelt / die ich besitze / und die mich besitzt“ (S. 61).

über eine Eisen- oder Steinbrücke, über ein Viadukt oder eine an- bzw. absteigende Strecke führt.⁵⁴

Außer den Transportmedien werden in der *Transsibirischen Eisenbahn* auch Kommunikationsmedien mit klanglichen Strukturen erwähnt, denkt man nur an die Telefondrähte entlang der Eisenbahnstrecke (S. 35), sodann Abspielmedien wie das Grammophon, das im Zug ein Zigeunerlied „röchelt“ (S. 51), und schließlich chronometrische, mit Klangsignalen operierende Medien wie die diversen, sich teilweise mit Gesichtern überlagernden Uhren mit ihren großen Zeitunterschieden in den Bahnhöfen europäischer Metropolen und sibirischer Kriegsstädte:

Tous les visages entrevus dans les gares / Toutes les horloges / L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Pétersbourg et l'heure de toutes les gares / Et à Oufa, le visage ensanglanté du canonnier / Et le cadran bêtement lumineux de Grodno / Et l'avance perpétuelle du train / Tous les matins on met les montre à l'heure / Le train avance et le soleil retarde. (S. 48)⁵⁵

Im Zentrum des Werkes aber steht das Verkehrsmittel schlechthin, die Transsibirische Eisenbahn, die auch eine Art von Protagonist darstellt, als Motor der Handlung und Symbol des technischen Fortschritts fungiert, durch ihre Geschwindigkeit der Dichtung Tempo verleiht, zugleich aber durch punktuelle Verlangsamungen den Rhythmus des Erzählens synkopiert. Der Erzähler sieht unheimliche Gespensterzüge, die kaum hörbar an ihm vorbeirauschen: „les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient et qui passaient en fantômes“ (S. 58),⁵⁶ erlebt, wie man auf allen Bahnhöfen die Waggons verbrennt (S. 56), und sieht „trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassées par les horizons en rut et

⁵⁴ Luigi Russolo: Die Kunst der Geräusche. Aus dem Ital. übers. von Owig DasGupta, hg. mit einem Nachwort von Johannes Ullmaier. Mainz 2000, S. 35; vgl. Julia Kursell: Bruitismus, in: Metzler Lexikon Avantgarde, S. 61.

⁵⁵ „All die Gesichter, die auf den Bahnhöfen vorbeihuschen / All die Uhren / Die Zeit von Paris, die Zeit von Berlin und die Zeit / von Sankt-Petersburg und die Zeit aller Bahnhöfe / Und in Ufa das blutüberströmte Gesicht des Kanoniers / Und das sinnlos leuchtende Zifferblatt von Grodno / Und der Zug überholt unaufhörlich die Zeit / Jeden Morgen stellt man die Uhren neu / Der Zug geht vor, und die Sonne geht nach“ (S. 49).

⁵⁶ „die lautlosen Züge, die schwarzen Züge, die aus / Fernost zurückkamen und wie Gespenster vorbei- / zogen“ (S. 57).

des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après“ (S. 56),⁵⁷ die in Richtung von Port Arthur an der Südspitze der Halbinsel Liaodong verschwinden, wo die russische Armee durch die japanischen Truppen zerniert wird.

Technologische Ästhetik

Im Verhältnis von fiktionaler Literatur und Technik, das sich nicht nur bis ins 19. Jahrhundert,⁵⁸ sondern auch bis in die Vormoderne zurückverfolgen lässt,⁵⁹ erfolgt ohne Zweifel ein Paradigmenwechsel mit dem Futurismus und seiner dezidierten Maschinenverherrlichung,⁶⁰ die in gewisser Weise auch Cendrars und S. Delaunay inspiriert haben dürfte. Vor dem Futurismus wurde Cendrars in dieser Hinsicht durch das technische Erfindungen thematisierende Werk Jules Vernes beeinflusst, heißt es doch in einem Rückblick auf seine Jugendlektüre in dem in *Der Sturm* publizierten Artikel: „J'ai fait mes plus beaux poèmes, dans les grandes villes, parmi cinq millions d'hommes – ou à cinq milles lieues sous les mers en compagnie de Jules Verne, pour ne pas oublier les plus beaux jeux de mon enfance.“ (S. 8).⁶¹ Wird hier vage auf Vernes Roman *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) angespielt, so träumt der Held während der Eisenbahnfahrt von einem Schatzraub, den er gegen Räuber verteidigen muss, welche „avaient attaqué les saltimbanques de Jules Verne“ (S. 24).⁶²

⁵⁷ „Züge aus 60 Lokomotiven, die unter Volldampf / flohen, gejagt von den brünstigen Horizonten und / Schwärmen von Raben, die sie verfolgten in / verzweifelterm Flug“ (S. 57).

⁵⁸ Vgl. den Band von Harro Segeberg: Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Frankfurt a. M. 1987.

⁵⁹ Vgl. Ulrich Ernst: Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters, in: Klaus Grubmüller, Markus Stock (Hg.): Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Wiesbaden 2003, S. 115–172; ders.: Mirabilia mechanica. Technische Phantasmen im Antiken- und im Artusroman des Mittelalters, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen 2003, S. 45–77.

⁶⁰ Vgl. Birgit Wagner: Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden. Ein Beitrag zur Geschichte des Imaginären. München 1996, zu Cendrars bes. S. 131ff.

⁶¹ „Meine schönsten Gedichte habe ich in den grossen Städten geschrieben, unter fünf Millionen Menschen – oder fünftausend Meilen unter dem Meer, in Begleitung von Jules Verne, um die schönsten Spiele meiner Kindheit nicht zu vergessen“ (S. 9).

⁶² „die die Gaukler Jules Vernes überfallen hatten“ (S. 25).

Dabei wird versteckt auf Jules Vernes Reise- und Abenteuerroman *César Cascabel* (1890) alludiert, dessen Held von New York über Kalifornien, Kanada, Alaska, die zugefrorene Beringstraße, Sibirien und den Ural in die Normandie nach Frankreich gelangt, wobei in der illustrierten Fassung von George Roux (1853–1929) auf einer Karte die Reiseroute eingezeichnet ist. Das Kartogramm gab vielleicht den Anlass für das Diagramm des Streckenverlaufs der Transsibirischen Eisenbahn, das bei Cendrars die Funktion eines ‚Argumentum‘ im Sinne eines Fahrplans für die ‚Narratio‘ wahrnimmt.

Eine besondere Bedeutung für die technologische Ästhetik besitzt in der *Transsibirischen Eisenbahn* auch die Ästhetik der Maschine, für die als Symbol prioritär die Eisenbahn steht, die sich durch zwei Funktionen auszeichnet, die Verbindung von Kapital und Warenverkehr auf der einen Seite und die Mobilität und den Personenverkehr auf der anderen Seite. Die Akzeleration der Bewegung generiert auch ein neues Zeitgefühl, das eine Vielzahl von technischen Errungenschaften favorisiert. In der Dichtung dominiert die Eisenbahn in ihrer pragmatischen, technischen und symbolischen Funktion, doch kommen – dies vielleicht auch Zeichen für einen Schwellentext – auch andere Verkehrsmittel in das Gesichtsfeld des Autors. Als Extremform der Beschleunigung, einer entscheidenden Signatur der Moderne, könnte man auch das Prinzip der Simultaneität deuten, durch deren Anverwandlung der Mensch zu einem Multitaskingwesen avanciert, für dessen buchmediale Repräsentation das ‚Livre simultané‘ steht.

Während in dem Roman Vernes auf der Titelseite der französischen Originalausgabe auch die verschiedenen Fortbewegungsarten dargestellt werden, konnte Cendrars diese Anregung zwar nicht ikonographisch verwerten, da das Leporello keine Titelseite kennt, doch fällt auf, dass das Thema der Fortbewegungsarten auch in der *Transsibirischen Eisenbahn* durchaus stark differenziert dargestellt wird. So erwähnt der Erzähler Droschken mit Rädern, „qui tournaient en tourbillons sur les mauvais pavés“ (S. 18),⁶³ überlässt sich im Kontakt mit seiner Freundin Jehanne Flugphantasien: „Si tu veux nous irons en aéroplane et nous survolerons le pays des mille lacs“ (S. 46),⁶⁴ erinnert sich an Schiffbrüche wie den des Passagierschiffs ‚Titanic‘, das im Jahr 1912 nach einer Kollision mit einem Eisberg im Nordatlantik bei

⁶³ „Räder im Wirbel über / das schlechte Pflaster rollten“ (S. 19).

⁶⁴ „Wenn du willst, werden wir das Flugzeug nehmen und / das Land der tausend Seen überfliegen“ (S. 47).

Neufundland versank (S. 53), und erzählt, wieder zurück in Paris, von seiner Obsession, in Großstädten auf fahrende Autobusse zu springen: „J’aime me frotter dans les grandes villes aux autobus en marche / Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m’emportent à l’assaut de la Butte / Les moteurs beuglent comme les taureaux d’or / Les vaches du crépuscule broutent le Sacré-Cœur“ (S. 60, S. 62).⁶⁵ Die Vorstellung eines panoramatischen Rundflugs über Finnland (S. 46)⁶⁶ dürfte auf zeitgenössische Anregungen aus dem Futurismus zurückgehen, in dem das Thema der Aviatik eine bedeutende Rolle spielt,⁶⁷ was in der futuristischen Malerei später zu einem eigenen Bildtypus, der ‚Aeropittura‘, geführt hat. Als Autorität für die Verherrlichung von Maschinen fungiert bei Cendrars der antike Mathematiker, Physiker und Ingenieur Archimedes aus Syrakus (287 v. Chr.–212 v. Chr.), der „wundersame Maschinen“ erfand, bevor er von einem Soldaten, den er mit den berühmten Worten ‚Noli turbare circulos meos‘ ansprach, niedergestochen wurde (S. 51).

Das Simultanbuch inmitten der neuen Medien

Am Ende des 19. Jahrhunderts kommt es zu einem technischen Aufschwung und in dessen Gefolge zu einer Ausdifferenzierung des Mediensystems, wovon auch das Simultanbuch der *Transsibirischen Eisenbahn* betroffen ist. Im Bereich der akustischen Medien verdient der Phonograph Erwähnung, mit dem Cendrars 1912 in New York Passantengespräche auf der Straße aufzeichnet und damit ein Genre initiiert, das Apollinaire in seinen ‚Konversationsgedichten‘ literarisiert hat, die auch mit Simultanitätseffekten arbeiten. Bei den Bild-Text-Medien reüssieren zum einen Plakate, die, wie Cendrars bei seiner Rückkehr in Paris feststellt, zu Werbungszwecken mit Farbreizen arbeiten (S. 60) – die Plakatkunst erlebt um 1912 in der französischen Metropole mit Jules Chéret, der als Blickfang der Werbung meist eine

⁶⁵ „Ich liebe es, in den Grossstädten auf fahrende Auto- / busse zu springen / Jene der Linie Saint-Germain-Montmartre nehmen / mich mit zum Sturm auf die Butte / Die Motoren brüllen wie goldene Stiere / Die Kühe der Dämmerung beweiden Sacré-Cœur“ (S. 61, S. 63).

⁶⁶ Das Fliegen ist auch ein Thema in Cendrars’ Roman *Moravagine*, der zwar erst 1926 im Druck erschien, dessen Vorarbeiten aber bis ins Jahr 1912 zurückgreifen.

⁶⁷ Zum weiteren Zusammenhang vgl. Felix Philipp Ingold: Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927. Frankfurt a. M. 1980, der unter den Aspekten „Flugfieber“ und „Luftkrieg“ auch auf Cendrars’ *Moravagine* eingeht (S. 220–222).

Frau, die sogenannte Chérette, einsetzt, einen großen Aufschwung, – und zum andern Journale, für die als Beispiel die grausam bebilderten japanischen Zeitungen der Kriegsjahre (S. 54) aufgeführt werden. Da Plakate an Wände aufgehängt und Zeitungen gefaltet werden, bestehen über das illustrative Moment hinaus Affinitäten zum Simultanbuch. Eine grenzwertige Stellung nimmt in diesem Kontext eine Suite von Henri Rivière mit Bildern des Eiffelturms in verschiedenen Bauphasen und zu unterschiedlichen Jahreszeiten mit dem Titel *Les trente-six vues de la Tour Eiffel* (1888–1902) ein, die als wortlose Bildgeschichte 1902 in Buchform erschien. Dieses Werk des Pariser Illustrators, der auch für die Dekorationen im Kabarett *Chat noir* (Montmartre) zuständig war, gilt in der Forschung „als erste *graphic novel*“ des Eiffelturms.⁶⁸

In dem Buchprojekt der *Transsibirischen Eisenbahn* kommt eine starke Bezugnahme auf die Inszenierung panoramatischer Wahrnehmung zum Ausdruck, die schon vormoderne christliche Wurzeln hat, und zwar in der Vorstellung vom ‚Contuitus‘ Gottes, der das gesamte Weltgeschehen simultan überblickt.⁶⁹ In diese Tradition lassen sich trotz aller Säkularisierung und technischer Neuerung die bereits im 19. Jahrhundert belegten Panorama-Ausziehbilder stellen, für die das frühe Paradigma eines Londoner Galopprennens (*Going to Epsom Races*) steht, das der Engländer Henry Alken als handbemaltes Aquatinta-Streifenpanorama in neun Abschnitten im Buchsbaumzylinder gestaltet hat. Während sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Stadtansichten auch in Form von gefalteten City-Maps verbreiten, wartete die Pariser Weltausstellung im Jahr 1900, die der 13-jährige Frédéric-Louis Sauser mit seinen Eltern besucht hat, mit einer technischen Sensation auf: Im Rahmen einer großen Exposition zum Thema ‚Transsibirische Eisenbahn‘ wurde in vier Original-Waggons für die Besucher eine 20-minütige Reise von Russland nach China simuliert. Als eine Art ‚Pré-Cinema‘ wurde auf drei versetzten Leinwänden ein Panorama-Gemälde mit einer Länge von 942 Metern an den ‚Passagieren‘ vorbeigezogen, das der russische Maler Pawel Pjassetzkij eigens zu diesem Anlass produziert hatte, der auch Dutzende andere Panoramabilder mit verschiedenen Motiven ge-

⁶⁸ Alexander Kluy: Der Eiffelturm. Geschichte und Geschichten. Berlin 2014, S. 167.

⁶⁹ Zum göttlichen ‚Contuitus‘ (griech. Synopsis) vgl. mit Belegen aus Patristik und Mystik Christel Meier: Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter, in: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990, S. 35–65, hier S. 41ff.

schaffen hat.⁷⁰ Die Inszenierung der Ausstellung basiert auf einer Analogie zwischen dem kinästhetischen Panoramablick durch das Abteilstfenster und dem Vorüberziehen der Bilder im Kino. Gleichzeitig orientiert es sich an den gebauten Panoramen mit 360-Grad-Rundblick auf berühmte Stadtansichten und Landschaften mit optischen und akustischen Effekten von einer Aussichtsplattform aus. Bei der Weltausstellung 1900 wurde jedenfalls ein ‚Moving Panorama‘ installiert, das den Besucher in die Situation eines Reisenden versetzt und damit eine technische Animation zur Erschaffung einer virtuellen Welt konfiguriert.

Solche in die Vorgeschichte des Films gehörenden Vorführungen, bei denen das gefaltete Konstrukt eines Streckenplans zu einem Environment, einem begehbaren Kunstwerk, mutiert, wurden 13 Jahre später durch Cendrars und Delaunay in die letztlich auch auf Synopse angelegte Form des Simultanbuchs transferiert; die Transformation in eine artistische Buchform lässt sich als Remediation des sowohl präcinematographischen wie performativen Vorbilds interpretieren.⁷¹ Dabei lässt sich für Cendrars, seine Lebenswelt und seine Erzählwelt, eine Ausdifferenzierung des Panoramatischen konstatieren, die folgende Typen umfasst: Panoramablick auf dem Dach eines Wolkenkratzers vom Lokal *Roof-garden* aus während des Aufenthalts in New York 1912,⁷² Rundblick von einem Heißluftballon, literarisiert schon durch Cendrars' Lieblingsschriftsteller Jules Verne in seinem Roman *Cinq semaines en ballon. Voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais* (1863), Blicke von den Pariser Wahrzeichen: vom Eiffelturm, vom Galgen und vom Riesenrad. Mit dem exterioren Panorama, das auf äußere Wahrnehmung abgestellt ist, korreliert in der *Transsibirischen Eisenbahn* ein interiores Panorama mit der Introspektion von simultanen Gefühlen, Erinnerungen, Gedanken, Träumen und Assoziationen.

Sieht man einmal von der Photographie ab, die Formen wie die frühe Chronophotographie, den futuristischen Fotodynamismus und die dadaistische Fotomontage entwickelt und mit weiteren technischen Experimenten (Rayografie, Schadografie, Röntgen-Photographie von Kurt Schwitters) arbeitet, so kann man zu den neuen medialen Konstrukten in der Zeit der

⁷⁰ Vgl. die Abbildungen in: Bodo Thöns: *Die Transsibirische Eisenbahn*. Die frühen Jahre 1900–1916. Erfurt 2004, S. 60f.

⁷¹ Zur Remediation vgl. Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. u. a. 2003.

⁷² Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, S. 208.

Avantgarde vor allem den expansiven Film rechnen, der schon in seinen frühesten Formen das Motiv der Eisenbahnfahrt aufgreift: Bekanntlich zeigte die erste Projektion eines Films durch die Gebrüder Lumière die Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof. Nicht nur zur Buchavantgarde, sondern auch zur Filmavantgarde lässt sich Cendrars zählen, der in der *Transsibirischen Eisenbahn* vom Kino inspirierte Erzählweisen einsetzt.⁷³ Bereits 1912 in New York hat Cendrars sich mit der Bedienung eines Kinematographen vertraut gemacht, zudem einen Phonographen erstanden, und darüber hinaus mit einer Kombination beider Geräte in Richtung Tonfilm experimentiert, zugleich Notizen zur Filmtechnik unter dem Titel *New York in Flashlight* (1912) fixiert. Analog zu Formen der Filmtechnik wie ‚Fast cutting‘ (Hip-Hop-Montage), Bildersturz und extreme Kameraschwenks, operiert Cendrars in seinem Gedicht mit asyndetischen Aufzählungen, abrupten Perspektivenwechseln und schnellen Bilderfolgen. Fast gewinnt man den Eindruck, dass über die Analogie von Buchrolle und Filmrolle hinaus die Anlage des Faltbuches in einen malerischen und einen lingualen ‚Streifen‘ mit der Aufteilung des filmischen Zelluloids in Bild- und Tonspur korrespondiert und sich zudem eine Tendenz zum Audiovisuellen manifestiert, die auch in der Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm greifbar wird.

Cendrars hatte auch früh Kontakt mit Léopold Sauvage, der in seinem *Rythme Coloré* (1913) bewegte Filmrollen für eine filmische Umsetzung konzipiert hat, die aber nicht zustande kam. Was hingegen Cendrars realisieren konnte, war eine Kooperation mit Abel Gance, der mit ihm zusammen den Streifen *Roue* (1920) produzierte, in dem das Räderwerk der Maschine zusammen mit der Geschichte eines Eisenbahners filmisch im Rückgriff auf die von den Amerikanern übernommene Technik der ‚Montage rapide‘ verwirklicht wird. Cendrars, der eine ästhetische Verbindung von Buch und Film anstrebte, entwarf auch ein als Film konzipiertes und als ‚Livre d’artiste‘ realisiertes Drehbuch unter dem Titel *La fin du monde, filmée par l’Ange Notre-Dame*, das mit 22 Illustrationen und 20 Farbschablonen des befreundeten Malers und Filmregisseurs Fernand Léger 1919 in Paris erschien.

⁷³ Vgl. Jan Röhnert: Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. Göttingen 2007, S. 147ff.

Von der Medienkonkurrenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird nicht zuletzt das Buch erfasst, in dessen Corpus von den Avantgardisten auf verschiedene Weise eingegriffen wird: Extrahierung und Beschleunigung kennzeichnen zum Beispiel Cendrars' Umgang mit dem Medium, riss er doch aus seinen Büchern die Seiten heraus, die ihn interessierten und warf den Rest weg.⁷⁴ Selbige, aus tausenden Werken herausgelöst, wurden für ihn, in Hundefell eingewickelt und mit einem Riemen verschnürt, zu einer portablen Bibliothek.⁷⁵ Apollinaire wiederum betrieb Lesen nach Art eines Abblätterbuchs beziehungsweise Daumenkinos, nahm er doch, wie ein Zauberkünstler ein Buch in die Hand und ließ die Seiten zwischen Daumen und Zeigefinger schnellen, ähnlich einem Griechen, der ein gezinktes Kartenspiel blättert.⁷⁶ Einen besonderen Typus des Buchs stellt das vom selben Stroboskopeffekt profitierende photographische Daumenkino mit ‚lebenden Portraits‘ dar, dass Apollinaire mit seinem Freund André Rouveyre in einer Pariser Boutique anfertigen ließ.⁷⁷

Ohne dass sich ein unmittelbarer Kontakt zu den prominenten Pariser Avantgardisten nachweisen ließe, hat Lothar Meggendorfer zwischen 1883 und 1916 eine größere Zahl von ‚Movable Books‘ produziert, die dem Rezipienten eine Interaktion von Lesen, Hören (Verse), Haptik und Kinetik abverlangt, durch die dieser zum Co-Autor avanciert: darunter Aufstell-, Aufklapp-, Verwandlungs-, Zieh-, Schiebe- und Drehbilderbücher mit technischen Vorrichtungen wie Laschen, Klappen, Drehscheiben etc. Besonders signifikant für seine künstlerische Konzeption mit ludistischer Struktur und experimentellem Potenzial sind seine Leporellos *Aus der Kinderstube* (1886), *Im Stadtpark* (1887)⁷⁸ und *Internationaler Circus* (1887). Wenn gleich Meggendorfer zu keiner avantgardistischen Richtung im strengen Sinn gehört hat, war er in seinem buchkünstlerischem Schaffen keineswegs nur auf Kinderbücher fokussiert, da als Adressaten verschiedentlich ‚Alt und

⁷⁴ Vgl. Mona Körte, Cornelia Ortlieb (Hg.): *Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*. Berlin 2007.

⁷⁵ Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, S. 254.

⁷⁶ Ebd., S. 255.

⁷⁷ Vgl. Christoph Benjamin Schulz: *Poetiken des Blättern*. Hildesheim u. a. 2015, S. 354f., Abb. 38.

⁷⁸ Vgl. Christian A. Bachmann: *Raum – Zeit – Performanz. Aspekte einer Ästhetik beweglicher Bücher am Beispiel von Werken Lothar Meggendorfers*, in: ders., Laura Emans, Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen*. Berlin 2016, S. 125–146, hier S. 126.

Jung‘ angesprochen werden; auch fanden seine Publikationen nach Ausweis englischer, französischer, italienischer und amerikanischer Ausgaben eine respektable internationale Verbreitung.⁷⁹

Trotz der formalen Ähnlichkeit der *Transsibirischen Eisenbahn* mit der Buchform des Leporellos deutet der von den Produzenten gewählte Gattungsbegriff ‚Livre simultané‘ auf eine Distanzierung von dieser Form des Kinderbuchs hin, gibt aber auch Anlass, nach möglichen Anspielungen auf den historischen Typ des Faltbuches zu suchen. Da die Franzosen für das Faltbuch den Terminus ‚Livre accordéon‘ verwenden, stimuliert eine auf die schrecklichen Kriegsereignisse abhebende, zugleich das ‚pythagoreisierende‘ Modell der Weltharmonie dekonstruierende Passage in der Dichtung die Aufmerksamkeit, nach der die Welt sich streckt, sich dehnt und sich zusammenzieht wie eine Ziehharmonika, gemartert von sadistischer Hand: „Le monde s’étire s’allonge et se retire comme un harmonica qu’une main sadique tourmente“ (S. 36). Da das Leporello seinen Namen von dem Diener des Frauenhelden Don Giovanni in Mozarts gleichnamiger Oper hat, der für seinen Herren eine Liste aller seiner Eroberungen führt, bietet sich noch eine weitere allusive Stelle in der *Transsibirischen Eisenbahn* an, in der der Protagonist gleichsam eine Liste seiner Amouren vorweist: „Bella, Agnès, Katherine“ etc. (S. 62). Offenbar lag den beiden Buchproduzenten aber nicht an einer simplen Identifizierung des in ihren Augen höchst originellen Simultanbuchs mit der traditionellen Buchgattung des Leporellos. Auch wollten sie nach ihrem Bauplan nicht ein Aufstell-, sondern ein Aufhängebuch realisieren, und waren darüber hinaus bestrebt, nicht nur in der Buchästhetik, sondern auch in der gesamten Textstruktur dem neuen simultanistischen Ideal zur Geltung zu verhelfen.

In dem Konzept des Künstlerbuchs von Cendrars und Delaunay spielt nämlich nicht nur die Simultanität der Farbflächen und Farbschriften eine wichtige Rolle, vielmehr ist auch der gesamte Text von der Idee der Simultanität geprägt, was so weit geht, dass im Verlauf der Dichtung verschiedene Sequenzen: Lebensalter in Analogie zum ‚Biopic‘ (Kindheit, Adoleszenz, Mannesjahre, Alter), geschichtliche Epochen (Prähistorie, Hochkulturen, Antike, Mittelalter, Gegenwart),⁸⁰ räumliche Entfernungen, unterschiedliche

⁷⁹ Vgl. Hildegard Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt. München 1983, S. 187–191.

⁸⁰ Zur Simultanisierung von Urzeit und Gegenwart vgl. die Aussage im Kontext des Flugs über Finnland: „L’ancêtre préhistorique aura peur de mon moteur / J’atterrirai / Et je constru-

Zeitzone und Sinnesempfindungen in Form von Synchronie, Syntopie oder Synästhesie zusammengepresst, übereinandergeschichtet oder ineinandergeschoben werden.⁸¹ Versucht man, die Geschichte des ästhetischen Simultanismus historisch zu rekonstruieren, so bietet sich als Grundlage ein Artikel von Guillaume Apollinaire mit dem Titel *Simultanéisme-librettisme* an,⁸² in dem sich der Autor mit den Thesen von Henri-Martin Barzun auseinandersetzt und dabei mit einer ganzen Reihe von Belegen aufwartet, von denen einige hier in chronologischer Reihenfolge präsentiert werden sollen: Picasso und Braque, die in ihren kubistischen Gemälden schon 1907 gemalte Gegenstände gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt haben, Jules Romains, der in seinem Drama *Die Armee in der Stadt* mit simultanen Stimmen arbeitet und in seinem Gedicht *Die Kirche* in einer Performanz vorstellt, wie sich die Stimmen von vier Rezitatoren zu einer Polyphonie verbinden, und schließlich Sébastien Voirol, der in seiner *Frühlingsweihe* ebenfalls mit Spielarten stimmlicher Simultanität experimentiert. Apollinaire nimmt dabei verschiedene Gattungen in den Blick, wenn er auf Marinettis futuristisches Manifest ‚Worte in Freiheit‘ aufmerksam macht, in denen auf Möglichkeiten einer impressionistischen Simultanität hingewiesen wird, bei der Vorstellung musikalischer Formen zum einen auf den alten Kanon *Frère Jacques, dormez-vous?* verweist und zum andern das Notationssystem der Partitur bespricht, bei dem der Rezipient durch synoptisches Lesen das gesamte Korpus im Blick hat, schließlich auch die neue Form des Plakats, das im Großstadtmilieu Text- und Bildinformationen simultan vermittelt. Als Vorreiter nennt er auch mit Recht Stéphane Mallarmé, da dieser seinen *Coup de dés* (1897) im Vorwort als „Vision simultanée de la Page“ bezeichnet hat und außerdem darauf hinweist, dass sich für den, der das typographisch kunstvoll arrangierte Schriftbild laut lesen will, „une partition“ konstituiert.

Die neue Position der Dichtung im Kontext mit dem großem Technologieschub zu Anfang des 20. Jahrhunderts führt, wie Cendrars' Freund

irai un hangar pour mon avion avec les os / fossiles de mammoth“ (S. 46); in der Übersetzung: „Der prähistorische Ahn wird angstvoll vor meinem Motor erbeben / Ich werde landen / Und mit Mammutknochen einen Hangar für mein Flugzeug bauen“ (S. 47).

⁸¹ Beispiel für einen Mix von Historie und Fiktion liefert die Vorstellung des Ich-Erzählers, er würde einen Schatz verteidigen (S. 24), unter anderen gegen chinesische Boxer (Aufstand 1900/1901) sowie Ali Baba und die vierzig Räuber (*Tausendundeine Nacht*).

⁸² Zitiert nach Guillaume Apollinaire: *Simultanismus-Librettismus*, in: ders.: *Der verwesende Zauberer. Erzählungen, Briefe, Essays*. Ausgew. von Frauke Rother, übers. von Eva Schewe. Berlin 1991, S. 460–465.

Apollinaire in seinem Essay *L'Esprit nouveau et les Poètes* (1918) umreißt, bei den künftigen Poeten letztlich auch zu neuen poetologischen Zielsetzungen:

Ils veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. Ils n'en sont encore qu'à la période des incunables. Mais attendez, les prodiges parleront d'eux-mêmes et l'esprit nouveau, qui gonfle de vie l'univers, se manifesterá formidablement dans les lettres, dans les arts et dans toutes les choses que l'on connáisse.⁸³

Es konvergiert dabei mit dem Totalitätsanspruch der *Transsibirischen Eisenbahn*, wenn in Anknüpfung an die synästhetischen Konzepte der Romantik, die Mallarmé den Avantgarden vermittelt hat, das neue Buch der Zukunft als Gesamtkunstwerk beschrieben wird, bei dessen Produktion die Dichter die ganze Welt zur Verfügung haben und ähnlich zauberische Fähigkeiten an den Tag legen, wie die aus der Artus-Sage stammende und mit der Merlin-Gestalt verknüpfte Fee Morgane:

[...] ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le mont Gibel, pour composer le livre vu et entendu de l'avenir.⁸⁴

⁸³ Guillaume Apollinaire: *L'Esprit nouveau et les Poètes*, in: *Mercure de France* 130 (Dezember 1918), S. 385–396, hier S. 396. In der Übersetzung: „Sie wollen schließlich eines Tages die Dichtung technisieren, wie man die Welt technisiert hat. Sie wollen die ersten sein, die jenen neuen Ausdrucksmitteln, dem Grammophon und dem Film, die der Kunst die Bewegung hinzufügen, einen völlig neuen lyrischen Gehalt liefern. Sie sind erst auf der Stufe der Wiegendrucke angelangt. Aber wartet ab! Die Wunder werden von sich selbst sprechen, und der neue Geist, der das Universum mit Leben erfüllt, wird sich voller Vehemenz in der Literatur, in der Kunst und in allen uns bekannten Dingen kundtun.“ Zitiert nach: Norbert Miller (Hg.): *Dokumente zur Poetik I*. München 2003, S. 291.

⁸⁴ Guillaume Apollinaire: *L'Esprit nouveau et les Poètes*, S. 387. In der Übersetzung: „[...] die ganze Welt, ihre Geräusche und Erscheinungsbilder, der menschliche Geist und die menschliche Sprache, der Gesang, der Tanz, alle Künstler und alle Kunstwerke, noch mehr wunderbar als die, die Morgane auf dem Berge Gibel erscheinen ließ, stehen zur Verfügung, um das zu sehende und zu hörende Buch der Zukunft zu schaffen.“ Zitiert nach: Norbert Miller (Hg.): *Dokumente zur Poetik*, S. 283. Zu Morgane vgl. Guillaume Apollinaires Erzählung *Der verwesende Zauberer*, S. 16f.

Dabei entwickelt Apollinaire die Vorstellung eines Gesamtkunstwerkes nicht aus dem Vorbild des Musiktheaters von Richard Wagner, das er dezidiert ablehnt, sondern aus der Tradition der Visuellen Poesie, in die er sich mit seinem Gedichtbuch *Calligrammes* einreih:

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.⁸⁵

⁸⁵ Guillaume Apollinaire: *L'Esprit nouveau et les Poètes*, S. 386. In der Übersetzung: „Die typographischen Kunstgriffe, die mit großer Kühnheit vorangetrieben worden sind, haben den Vorzug, eine visuelle Lyrik entstehen zu lassen, die vor unserer Zeit nahezu unbekannt war. Diese Kunstgriffe können noch viel weiter gehen und die Synthese von Musik, Malerei und Literatur vollenden.“ Zitiert nach: Norbert Miller (Hg.): *Dokumente zur Poetik*, S. 467.

Abbildungen

Abb. 1: Blaise Cendrars, Sonia Delaunay: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Couleurs simultanées de Mme. Delaunay-Terk (1913), hier in einem Sondereinband von Paul Bonet aus dem Jahr 1964.

Abb. 2: Blaise Cendrars, Sonia Delaunay: *La Prose du Transsibérien* (1913), Anfang des Simultanbuchs.

Abb. 3: Sonia Delaunay:
Projet d'affiche pour le premier livre simultané (undatiert).

Abb. 4: André Bourgade:
Eiffelturm als dreidimensionales Figurengedicht aus 300 Versen (1889).

Abb. 5: Guillaume Apollinaire: Eiffelturm, aus: *Calligrammes* (1918), mit
eigenhändiger kalligraphischer Widmung an Robert und Sonia Delaunay.

La Prose du Transsibérien

Abb. 6a–b: Anonyme Figurentexte in Form des Eiffelturms.

Abb. 7: Blaise Cendrars, Sonia Delaunay: *La Prose du Transsibérien* (1913),
Ende des Simultanbuchs mit Eiffelturm, Königsgalgen und Riesenrad.

Poesie im Dialog: Paul Éluards Gedicht *Liberté* als Leporello

SUSANNE GRAMATZKI

Im Zentrum dieses Beitrags steht eines der bekanntesten französischen Gedichte des 20. Jahrhunderts, *Liberté* von Paul Éluard (Eugène-Émile-Paul Grindel, 1895–1952). Éluard verkörpert in der heterogenen und schillernden Gruppe der Surrealisten noch am ehesten den Typus des traditionellen Dichters, der auch Anerkennung bei der etablierten Kritik fand. Bereits mit 18 Jahren veröffentlichte er seinen ersten Gedichtband; zeit seines Lebens blieb die Lyrik sein bevorzugtes künstlerisches Ausdrucksmedium. Die heftigen ideologischen Kontroversen der dreißiger Jahre und insbesondere der Zweite Weltkrieg und die Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen ließen Éluard zum engagierten Schriftsteller werden, der sich der Résistance-Bewegung anschloss und seine Dichtung in den Dienst des Widerstands gegen die Okkupatoren stellte.¹ 1942 veröffentlichte er an der deutschen Zensur vorbei den Gedichtband *Poésie et Vérité*, an dessen Beginn sich das Gedicht *Liberté* befindet. Ursprünglich war es ein Liebesgedicht, das Éluard für seine zweite Ehefrau Nusch (Maria Benz) geschrieben und dem er den Titel *Une seule pensée* gegeben hatte; den Namen der geliebten Frau am Schluss des Textes ersetzte er für die Publikation jedoch durch das Wort „Liberté“, das er auch als neuen Titel wählte.² Mit diesen beiden kleinen Änderungen machte er aus einem Hymnus auf die Liebe einen Hymnus auf die Freiheit. Das Gedicht gewann rasch an Popularität und wurde in Tausenden von Exemplaren von Flugzeugen der Royal Air Force abgeworfen, um

¹ Zu Éluards engagierter Lyrik und der sie begleitenden Dichtungstheorie vgl. Bettina Bähr: *Privates Engagement – engagierte Privatheit. Das Werk Paul Eluards in Theorie und Praxis*. Bonn 1990.

² Éluard äußerte sich über den Entstehungsprozess des Gedichtes in dem 1952 gehaltenen Vortrag *La poésie de circonstance*, vgl. Paul Eluard: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, préface et chronologie de Lucien Scheler. Paris 1971, S. 931–944, hier S. 941.

die Kampfmoral der französischen Partisanen zu stärken. Das Vorhaben des lyrischen Ichs, den Namen der Freiheit überallhin zu schreiben („J’écris ton nom“), wurde damit in die Tat umgesetzt.

Wie wichtig der Text für das Selbstverständnis Frankreichs als einer demokratisch-freiheitlichen Gesellschaft ist, zeigt sich daran, dass das Centre Pompidou als Reaktion auf die Pariser Anschläge vom 13. November 2015 eine 13 x 9 m große Plane an seiner Außenwand anbringen ließ, auf der der Vers „Liberté, j’écris ton nom“ in der illustrierten Leporello-Fassung von Fernand Léger zu sehen war, von der sich ein Exemplar im Besitz der Bibliothek des Centre Pompidou befindet. Auch mit dieser Aktion, die die Kraft des schöpferischen Geistes gegenüber brutaler Gewalt und Barbarei zum Ausdruck bringen sollte, wurde, wie gut siebzig Jahre zuvor, die poetische Fiktion in die Wirklichkeit überführt und der Name der Freiheit buchstäblich auf eine Hauswand geschrieben.³

Das Gedicht *Liberté* von Paul Éluard

Das Gedicht *Liberté* (siehe Anhang) umfasst 21 Strophen zu jeweils vier Versen.⁴ Mit dieser gleichmäßigen, nur aus Quartetten bestehenden Makrostruktur des Gedichts korreliert der symmetrische Aufbau der einzelnen Strophen: Jede Strophe setzt sich aus drei Versen zusammen, die, bis auf wenige Ausnahmen, jeweils aus der Präposition „sur“ und einer Ortsbestimmung bestehen, und der Refrainzeile „J’écris ton nom“. Während die drei mit „sur“ beginnenden Verse einen regelmäßigen heptasyllabischen Rhythmus aufweisen und dadurch einen sonoren, einheitlichen Klangraum konsti-

³ Vgl. die Erklärung von Serge Lasvignes, dem Präsidenten des Centre Pompidou: „Ce célèbre vers de Paul Éluard et l’illustration de Fernand Léger acquièrent une force nouvelle à chaque fois que notre liberté est attaquée. Ils expriment la force de la création et de l’esprit face à la force brutale et à la barbarie.“ <<http://www.lefigaro.fr/culture/2015/11/20/03004-20151120ARTFIG00157-attentats-liberte-j-ecriis-ton-nom-d-eluard-sur-la-facade-de-beaubourg.php>> vom 20.11.2015, letzter Zugriff am 28.12.2016. Die Aktualität des Gedichtes und des künstlerischen Dialogs zwischen Éluard und Léger demonstrierte auch die Ausstellung *Autour du poème Liberté. Paul Eluard et Fernand Léger en dialogue*, die vom 28.11.2015 bis zum 21.3.2016 im Musée national Fernand Léger in Biot stattgefunden hat.

⁴ Paul Éluard: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1105–1107. Zur Interpretation des Gedichtes vgl. Albert Mingelgrün: *Essai sur l’évolution esthétique de Paul Eluard. Peinture et langage*. Lausanne 1977, S. 155–161; Jacques Gaucheron: *Paul Éluard ou la fidélité à la vie. Essai*. Montreuil 1995, S. 137–145.

tuieren, wird der Refrainvers durch einen stakkatohaften tetrasyllabischen Rhythmus vom Strophenganzen deutlich abgegrenzt und dadurch in seiner Wirkung hervorgehoben. Die von Éluard verwendeten Stilmittel – wozu vor allem die einheitliche Rhythmik, die hypertroph verwendete Anapher „sur“, zahlreiche Parallelismen und Wiederholungen gehören – verleihen dem Gedicht einen melodischen, repetitiven Charakter, der an das meditative Gleichmaß einer Litanei erinnert, mit der das Gedicht auch die Form der Auflistung teilt: Bei Éluard werden indessen nicht Heilige, sondern in kaum zu überblickender Weise Orte, Dinge und Konzepte angerufen.⁵ Trotz seiner Länge lässt sich der Text daher gut memorieren, was zweifellos zu seiner Popularität unter den Partisanen, aber auch generell unter der französischen Bevölkerung, beigetragen hat.

Aus der gleichförmigen Struktur des Gedichts fällt lediglich die letzte Strophe heraus, die mit der Konjunktion „Et“ beginnt, wodurch ein deutlicher Einschnitt gegenüber den vorhergehenden Strophen gesetzt wird. Statt der Anapher „sur“ findet sich hier zwei Mal am Versanfang das Personalpronomen „Je“, das gemeinsam mit dem Parallelismus „pour te connaître / Pour te nommer“ auf die Klimax des Textes zuläuft, das Wort „Liberté“. Diese letzte Strophe erweist das Gedicht als persönliches und emotionales Bekenntnis zur Freiheit, die an dieser Stelle zum ersten Mal genannt wird. Sie erscheint als unverzichtbares Gut, als höchster Wert, der dem Leben erst seinen Sinn verleiht. Wegen dieser grundsätzlichen Bedeutung schreibt das lyrische Ich ihren ‚Namen‘ überall hin, konventionell beginnend mit den Schulheften (Vers 1), dann aber rasch alle möglichen und unmöglichen Schreibunterlagen umfassend: Gegenstände, Pflanzen, Tiere, Menschen, Naturphänomene und Abstrakta. Dieser Bewegung im Raum, der Reise an reale und imaginäre Orte, entspricht eine zeitliche Progression, die von der Kindheit (Strophen 1–4) über die Jahre der Jugend (Strophen 5–11) und das Leben des reifen Mannes (Strophen 12–17) bis zur bedrückenden Gegenwart (Strophen 18–19) und dem hoffnungsvollen Ausblick auf die Zukunft (Strophen 20–21) reicht. Antithetische Wendungen wie Vers 5/6 in Strophe 2 („Sur toutes les pages lues / Sur toutes les pages blanches“), Vers 22/23 in Strophe 6 („Sur l’étang soleil moisi“ / „Sur le lac lune vivante“) oder Vers 45/46 in Strophe 12 („Sur la lampe qui s’allume / Sur la lampe qui s’éteint“)

⁵ Zur Liste, vor allem auch zur Aufzählung als poetischer Form, vgl. rezent: Sabine Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin 2003.

sind nicht im Sinne von einander ausschließenden Widersprüchen gemeint,⁶ sondern betonen die alle Gegensätze überspannende Universalität des Freiheitsbegriffs. Die Opposition zwischen den Strophen 18/19 einerseits und 20/21 andererseits steht im Dienste der Botschaft des Gedichtes, denn dem Wortfeld der Zerstörung, der Einsamkeit und des Todes in den Strophen 18 und 19, das auf das durch die Besatzung und den Krieg hervorgerufene Leid sowie den Verlust der Freiheit verweist, stellt sich der hymnische Aufschwung der letzten beiden Strophen entgegen, die die Hoffnung auf den Wiedergewinn der Freiheit ausdrücken.

Ohne die besonderen historischen Umstände hätte das Gedicht *Liberté* vermutlich nicht die Berühmtheit erlangt, die es bis heute besitzt; zum poetischen Ausdruck eines einmaligen geschichtlichen Moments und zum allgemeinen politischen Glaubensbekenntnis konnte es jedoch nur werden, weil es strikte thematische Kohärenz mit einer eingängigen melodischen Rhythmik verbindet. Die volkstümlich-schlicht wirkende, in einem emphatischen Freiheitsbegriff gipfelnde Form des Gedichts darf allerdings nicht über die Ambiguitäten hinwegtäuschen, die ihm zugrundeliegen. Hierzu gehört zunächst einmal die bereits erwähnte Tatsache, dass Éluard den Namen der Frau am Schluss des Gedichts durch das Wort „Liberté“ ersetzt und damit ein Liebesgedicht in einen politischen Text transformiert hat. Bedeutsam ist ferner, dass das Gedicht eine Progression sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht beschreibt: Die Erfahrung einer sich stets verändernden Umwelt verläuft parallel zum Älterwerden des Sprechers, sodass neben der faktischen Reise immer auch die Symbolik der Lebensreise mitzudenken ist. Zur Ambivalenz des Gedichts trägt ferner bei, dass Éluard konkrete und abstrakte Begriffe, reale und imaginäre Orte aufruft und miteinander verknüpft: Könnte ein Vers wie „Sur mon pupitre et les arbres“ (Vers 2) einem traditionellen Gedicht entnommen sein – wie denn Éluard generell der ‚traditionellste‘ unter den surrealistischen Dichtern ist –, so scheinen Verse wie „Sur les cloches de couleurs“ (Vers 38) oder „Sur la vitre des surprises“ (Vers 65) dem Verfahren der *écriture automatique* entsprungen zu sein. Auch das ästhetische Credo der Surrealisten von der Schönheit der überraschenden Begegnung einander unähnlicher Dinge, zurückgehend auf die

⁶ Vgl. auch Vers 17/18 in Strophe 5: „Sur les merveilles des nuits / Sur le pain blanc des journées“.

Chants de Maldoror des Comte de Lautréamont,⁷ scheint hier auf. So bleiben hinter dem dezidierten politischen Engagement des Textes die verschiedenen dichterischen Wurzeln Éluards spürbar: die Lyrik des 19. Jahrhunderts (Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud), die dadaistisch-surrealistische Sinnverweigerung und der radikal subjektive psychische Automatismus. Die Ambivalenz des Textes besteht nicht zuletzt darin, dass einerseits der Gestus des Schreibens mit der vielfach wiederholten Formel „J'écris ton nom“ beschworen und die Welt durch den Schriftzug „Liberté“ in ein universales Graffiti verwandelt wird, andererseits aber die repetitive Struktur des Gedichts zum Rezitieren, zum Weitersagen und Weiterdichten, anregt. Das Gedicht oszilliert zwischen Oralität und Skripturalität, so wie es auch zwischen Raum und Zeit, zwischen Subjektivität und Kollektivität, Wirklichkeit und Imagination, Avantgarde und Tradition, hin- und herpendelt.

Für eine buchkünstlerische Umsetzung einer solchen „Poesie des Dazwischen“ bietet sich das Leporello mit seiner spezifischen Struktur und der Möglichkeit panoramatischer Expansion geradezu an. Als Künstlerbuch changiert es zwischen Literatur und Bildender Kunst, es ist sowohl zwei- als auch dreidimensional, und es erweitert den zeitlichen Vorgang der Lektüre zur räumlichen Bewegungspraktik des Entfaltens. Postuliert Sybille Krämer in ihrem Aufsatz über Schriftbildlichkeit, dass „Zwischenräumlichkeit als Strukturprinzip“ allen geschriebenen Texten zugrundeliegt,⁸ so ist diese beim Leporello entsprechend potenziert. Sie geht über die Leerstellen zwischen den Buchstaben hinaus und transzendiert den textuellen zum konkret topologischen Zwischenraum. Dieser kann, wie es Aby Warburg in seinem *Mnemosyne*-Projekt angedacht hat, zudem epistemische Funktion gewinnen: Warburgs „Ikonologie des Zwischenraums“ zielt darauf ab, durch die räumlich-simultane Präsentation von Objekten Ähnlichkeitsbeziehungen herzustellen und so neue Erkenntnisse zu gewinnen.⁹ Durch die spezifische Art

⁷ „[...] schön wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“, vgl. Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror*. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 223.

⁸ Sybille Krämer: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: dies., Horst Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003, S. 157–176, hier S. 162.

⁹ Zur Zwischenräumlichkeit vgl. auch Uwe Wirth (Hg.) unter Mitarbeit von Julia Paganini: *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin 2012.

der Rezeption, das Entfalten und gegebenenfalls auch das Aufstellen und Betrachten, schafft auch das Leporello einen solchen ästhetischen Wahrnehmungsraum, der idealerweise ebenfalls zum Denk- und Erkenntnisraum werden kann.

Liberté als Leporello von Fernand Léger

Wie die Surrealisten generell, so stand auch Paul Éluard der Bildenden Kunst mit großem Interesse gegenüber. Er setzte sich dichtungstheoretisch und -praktisch mit der Malerei auseinander,¹⁰ fertigte selber Zeichnungen, Collagen und Holzschnitte an¹¹ und realisierte mit Künstlern wie Max Ernst, René Magritte und Joan Miró aufwendige, Bilder und Texte miteinander verbindende Buchprojekte, die heute zu den Höhepunkten der surrealistischen Buchkunst zählen.¹² Eine schon kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs erschienene, von Éluard autorisierte bildkünstlerische Umsetzung des Gedichtes *Liberté* darf daher nicht weiter erstaunen: Für die 1947 veröffentlichte Neuauflage von *Poésie et Vérité* illustrierte der surrealistische Maler Óscar Domínguez den Text und platzierte das entscheidende Wort „Liberté“ optimistisch oberhalb einer fast seitenfüllenden strahlenden Sonne.¹³ Hinzu kommen zwei Wandteppiche, entworfen von Jean Lurçat, die 1943 und 1952 in Aubusson ausgeführt wurden,¹⁴ eine weitere Tapiserie schuf 1953 Jean

¹⁰ Vgl. Minkelgrün: *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Eluard*; Elisabeth Hirschberger: *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*. Tübingen 1993, S. 97–130.

¹¹ Vgl. die Abbildungen in Raymond Jean: *Eluard*. Paris 1995, S. 15, S. 44, S. 91, S. 142 und S. 157.

¹² *Répétitions* (1922, mit Max Ernst), *Les malheurs des immortels* (1922, mit Max Ernst), *Au défaut du silence* (1925, mit Max Ernst), *Facile* (1935, mit Man Ray), *Les mains libres* (1937, mit Man Ray), *Médiuses* (1939, mit Valentine Hugo), *Le dur désir de durer* (1946, mit Marc Chagall), *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves précédé d'exemples* (1946, mit René Magritte), *Les jeux de la poupée* (1949, mit Hans Bellmer), *À toute épreuve* (1958, mit Joan Miró). Vgl. Jean-Charles Gateau: *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910–1939)*. Genf 1982; Renée Riese Hubert: *Surrealism and the Book*. Berkeley, Los Angeles, London 1988, S. 46–53, S. 55–69, S. 73–83, S. 138–148, S. 289–297; Lothar Lang: *Surrealismus und Buchkunst*. Leipzig 1992, passim; Yves Peyré: *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874–2000*. Paris 2002, passim.

¹³ Vgl. die Abbildungen in dem Ausstellungskatalog: Paul Éluard. *Poésie, amour et liberté*. Palais Lumière, Evian, 2 février – 26 mai 2013. Mailand 2013, S. 134f.

¹⁴ Vgl. Paul Éluard: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1608f.

Picart Le Doux.¹⁵ Wie bei Domínguez fungiert auch in diesen textilen Arbeiten die Sonne als Symbol für die Hoffnung auf Freiheit und Frieden. Als weitere zeitnahe bildkünstlerische Adaption ist ein von Pablo Picasso in den fünfziger Jahren gestalteter Teller zu erwähnen, der neben Profil und Signatur Éluards die beiden letzten Verse des Gedichtes: „Je suis né pour te connaître / Pour te nommer Liberté“ zeigt.¹⁶ Noch während der Okkupation wurde *Liberté* zudem von dem Komponisten Francis Poulenc vertont.¹⁷

Das erste der beiden hier vorzustellenden Leporellos gehört in den zeitlichen Kontext der gerade genannten Werke: 1953 erschien in dem auf Poesie spezialisierten Pariser Verlagshaus Seghers in einer Auflage von 238 Exemplaren eine illustrierte Fassung von Éluards Gedicht, die der französische Maler und Grafiker Fernand Léger (1881–1955) geschaffen hat (Abb. 1).¹⁸ Dieses Leporello ist symmetrisch aufgebaut und besteht aus vier Bögen, die durch ihre Faltung acht Segmente ergeben. Diese wirken mit ihren Text-Bild-Kombinationen wie eine Mischung aus politischem Faltblatt und agitatorischem Plakat. Zu diesem Eindruck tragen die schlichte, gut lesbare Typografie, die für Léger typische Schablonentechnik und seine nur aus den Primär- und Sekundärfarben bestehende Farbpalette bei. Auf dem ersten Bogen hebt sich links vor dem Hintergrund hellfarbiger und wie zufällig angeordneter Farbflächen der Name des Autors ab, auf dem rechten Segment dieses Bogens sieht man das Porträt Éluards, den Titel des Gedichts und den Refrainvers. Gleich zu Beginn des Leporellos wird damit den Lesern die Kernaussage des Textes zusammen mit einem ernst und nachdenklich wirkenden Autorporträt vor Augen gestellt. Für dieses Porträt griff Léger auf ein Bild zurück, das er 1947 von dem Dichter angefertigt hatte (Abb. 2). In der flächigen, schablonenhaften Gestaltung, in der auf wenige Linien reduzierten Bildsprache und in den großen, über das Segment verteilten Schriftzeichen zeigt sich der angesprochene Plakatstil besonders flagrant. Indem Léger den Halbvers „j’écris“ auf einen Finger Éluards platziert, setzt er nicht nur den Refrain des Gedichtes ins Bild, sondern verweist auch auf den buchstäblich manuellen Ursprung der Schrift – und damit natürlich auch der Ma-

¹⁵ Vgl. Paul Éluard. *Poésie, amour et liberté*, S. 128.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 129.

¹⁷ Vgl. Paul Éluard: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1608.

¹⁸ Paul Éluard, Fernand Léger: *Liberté*. Paris 1953.

lerei.¹⁹ Da der Finger zudem wie ein Pfeil auf das linke Auge Éluards zeigt, ist, wie auch im Gedicht selbst, der Akt des Schreibens unmittelbar mit dem Akt des Sehens verknüpft.

Auf den beiden folgenden Bögen, genau in der Mitte des Leporellos, findet sich der Text des Gedichtes abgedruckt, jeweils fünf Strophen pro Segment. Die harmonische Gleichförmigkeit wird von scheinbar willkürlich verlaufenden Farbflächen durchbrochen, die sich zwischen die Strophen schieben und auch über die Segment- und Bogengrenzen hinaus ausdehnen. Léger stellt der aus Buchstaben und Wörtern bestehenden Sprache des Dichters seine Sprache an die Seite, die Sprache des Malers, deren elementare Ausdrucksmittel Farbe und Form sind. Die letzte, durch Inhalt und Rhythmus vom Gedichtganzen abgesetzte Strophe setzt Léger an den Beginn des vierten Bogens, so dass ihre Bedeutung durch den Moment des Umblätterns gesteigert wird. Das entscheidende Wort, „Liberté“, ist wie in den reinen Druckfassungen separat gesetzt. Dieser vierte Bogen ist als Variation des ersten Bogens gestaltet: Die Wörter „Liberté“ und „ton nom“ vom Anfang werden am Schluss wiederholt, dem Autornamen zu Beginn entspricht am Ende des Leporellos der Name des Malers. In die Repetition dringt jedoch ein spielerisches, willkürliches Moment ein, insofern als Léger hier andere Schriftarten, -größen und -farben verwendet. Während sein Name wie der Éluards in Druckbuchstaben gesetzt ist, mutet das Wort „Liberté“ wie eine handschriftliche Künstlersignatur an: Der ‚Name‘ der Freiheit wird damit besonders hervorgehoben und scheint fast wichtiger als der Name eines einzelnen Menschen. Während der Signatur des Künstlers im traditionellen Kunstbetrieb große Bedeutung als Echtheitszeugnis zukommt, beraubt Léger seine Unterschrift durch die Drucklettern dieser „singulären Charakteristik“,²⁰ die stattdessen dem Wort „Liberté“ zufällt. Dass sich die ornamentalen Ausläufer des Buchstabens „é“ von „Liberté“ durch den Namen des Ma-

¹⁹ Zur reichen Kulturgeschichte der Hand als Zeichenträger vgl. Horst Wenzel: Von der Gotteshand zum Datenhandschuh. Über den Zusammenhang von Bild, Schrift, Zahl, in: Krämer, Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*, S. 25–56.

²⁰ Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, New York 2011, S. 769. Dort auch weitere Beispiele für bewusste künstlerische Abweichungen von der herkömmlichen Funktion der Künstlersignatur. Vgl. auch Karin Gludovatz: *Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild*, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005, S. 313–328, sowie Joachim Heusinger von Waldegg: *Signatures der Moderne. Zeichen – Schrift – Kontext*. Karlsruhe 2016.

lers ziehen, darf zusätzlich als Hinweis darauf verstanden werden, dass sich Léger mit dem absoluten Freiheitskonzept seines Freundes Éluard identifiziert.²¹

Resümierend lässt sich festhalten, dass Légers Leporello *Liberté* aufgrund seines symmetrischen Aufbaus, in dem sich die gleichmäßige Struktur des Gedichtes widerspiegelt, und seines eingängigen plakativen Stils dem Poem Éluards kongenial entspricht. Légers künstlerische Ausdrucksweise, die mit geometrischen Formen und klaren Farben auf ein unmittelbares Verständnis seitens der Rezipienten zielt und sich an der ‚Plakativität‘ der Gebrauchsgrafik orientiert, erweist sich als passendes Äquivalent eines Textes, dessen bewusste Simplizität auf leichte Rezipierbarkeit und weite Verbreitung angelegt ist. Sowohl die Textsprache Éluards als auch die Bildsprache Légers erlauben ein schnelles Erfassen der Botschaft, wozu auch der geringe Umfang und die Übersichtlichkeit des Leporellos beitragen. Die von Éluard intendierte Allgemeingültigkeit der Aussage wird von Légers grafischer Malweise gestützt, die keinen Pinselstrich, also keinen persönlichen Malduktus eines Künstlers, erkennen lässt. Dennoch wird die Botschaft des Gedichtes auch zum persönlichen Statement: Dem Autor Paul Éluard, der unmissverständlich hinter dem lyrischen Ich aufscheint und der eingangs im Porträt zu sehen ist, korreliert der Künstler Fernand Léger, der seinen Namen mit dem Schriftzug „Liberté“ gleichsam zur Signatur verschmelzen lässt.

Es bietet sich an, dieses Leporello mit der Idee des ‚cadavre exquis‘ in Verbindung zu bringen. Hierbei handelt es sich bekanntlich um eine von den Surrealisten entwickelte Methode, die ähnlich wie die ‚écriture automatique‘ dazu dient, den Zufall und die Spontaneität bei der Schaffung eines Kunstwerks zuzulassen und im Gegenzug ‚bewusste‘ künstlerische Entscheidungen auszuschalten.²² In der Definition von André Breton aus dem gemeinsam mit Éluard verfassten *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) heißt es:

CADAVRE EXQUIS –. Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu’aucune d’elles puisse

²¹ Zu Léger als politisch engagiertem Künstler vgl. Sarah Wilson: Fernand Léger – Kunst und Politik 1935–1955, in: Nicholas Serota (Hg.): Fernand Léger. Zeichnungen, Bilder, Zyklen 1930–1955. München 1988, S. 53–73.

²² Zum ‚cadavre exquis‘ vgl. auch Ralf Convents: Surrealistische Spiele. Vom „Cadavre exquis“ zum „Jeu de Marseille“. Frankfurt am Main u.a. 1996.

tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière: *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*.²³

Die Bedeutung dieses Sprach- und Malspiels für das surrealistische Selbstverständnis zeigt sich daran, dass der Neubeginn der Gruppe – nach den Jahren des Krieges, der Besetzung Frankreichs und der Exilierung der meisten Surrealisten – 1948 in Paris mit einer Ausstellung zum ‚cadavre exquis‘ erfolgte. Breton verfasste einen begleitenden Text mit dem Titel *Le cadavre exquis, son exaltation* (*Der köstliche Leichnam, seine Erhöhung*), in dem er in ebenso humorvoller wie hymnischer Weise von der Erfindung dieses surrealistischen Spiels berichtet und seinen Artikel aus dem zehn Jahre zuvor publizierten *Dictionnaire abrégé du surréalisme* zitiert.²⁴

Jeder ‚cadavre exquis‘ ist, in herstellungstechnischer und materieller Hinsicht, nichts anderes als ein Leporello, auch wenn sich dieses, im Unterschied zu dem surrealistischen Faltspiel, zur komplexen Bucharchitektur ausdehnen kann. Das hier vorgestellte Leporello wirkt seiner einfachen äußeren Form nach in der Tat wie ein überdimensionierter *Köstlicher Leichnam*. Dass Léger alle Falzungen des Leporellos mit Buchstaben und Farbflächen überspielt, erinnert an die Linien und Spuren, die die Surrealisten jeweils auf dem folgenden Blatt hinterließen, um einen ungefähren gestalterischen Anschluss zu gewährleisten. Es kommt hinzu, dass das Leporello *Liberté* in gewisser Weise in dem für die Surrealisten typischen und für den ‚cadavre exquis‘ essenziellen kollaborativen Vorgehen entstanden ist, wenn auch in einer sukzessiven und posthumen Kollaboration, da Éluard 1952, ein Jahr vor Erscheinen des Leporellos, verstorben war. Aus der jahrelangen

²³ André Breton, Paul Éluard: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in: André Breton: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. von Marguerite Bonnet in Zusammenarbeit mit Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert und José Pierre. Paris 1992, S. 787–862, hier S. 796 (Herv. i. O.). Übersetzung: „Spiel mit gefaltetem Papier, das darin besteht, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne dass eine von ihnen von der vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann. Das klassisch gewordene Beispiel, das dem Spiel seinen Namen gegeben hat, ist der erste Satz, der auf diese Weise entstanden ist: *Der köstliche Leichnam wird den neuen Wein trinken*.“

²⁴ André Breton: *Le Surréalisme et la Peinture*. *Le cadavre exquis, son exaltation*, in: André Breton: *Œuvres complètes*, Bd. 4: *Écrits sur l'art et autres textes*. Hg. von Marguerite Bonnet und Étienne-Alain Hubert in Zusammenarbeit mit Philippe Bernier und Marie-Claire Dumas. Paris 2008, S. 698–702.

Freundschaft zwischen Éluard und Léger resultiert eine ganze Reihe künstlerischer Werke: 1947 entstand das bereits erwähnte Porträt Éluards, 1948 beauftragte Éluard den Maler mit den Illustrationen zu dem Band *Coordonnés* des Lyrikers (Eugène) Guillevic, im selben Jahr erschien Éluards Gedichtband *Voir*, der auch einen Text auf Fernand Léger enthält,²⁵ 1951 nahm der Dichter an der Vernissage von Légers Ausstellung *Les Constructeurs et sculptures polychromes* teil und widmete ihm ein Gedicht, das im begleitenden Katalog abgedruckt wurde.²⁶ Für den vorliegenden Zusammenhang besonders interessant ist die Tatsache, dass Éluard 1938 die Verse „Mange ta faim / entre dans cet œuf / Où le plâtre / s’abat“ auf das Gemälde *L’araignée bleue* von Léger schrieb und signierte²⁷ – eine malerisch-poetische Zusammenarbeit, die diejenige von 1953 präfiguriert.

Éluard als dem Mitbegründer und einem der wichtigsten Vertreter des Surrealismus und Léger als einem sich im surrealistischen Umfeld bewegenden Künstler war der *cadavre exquis* als genuin surrealistisches Verfahren der Kunstproduktion selbstverständlich vertraut. Insofern wäre eine assoziative Verbindung des Leporellos mit dieser surrealistischen Methode kollaborativer Kreativität, vielleicht sogar eine explizite Anlehnung, durchaus denkbar. Dagegen scheint jedoch zu sprechen, dass das Leporello eine bewusste künstlerische Gestaltung eines Léger wohlbekannten Textes darstellt, jedes Moment des Zufälligen und Willkürlichen also ausgeschaltet ist.

Spontane Kreativität, die sich nicht um ästhetische Kohärenz zu kümmern scheint, findet sich jedoch durchaus, zunächst in den von Léger gestalteten Schriftzeichen: Die Buchstaben am Ende des Leporellos sehen anders aus als die zu Beginn, als ob hier unterschiedliche Künstler am Werk gewesen wären. Die Buchstaben sind sowohl schwarz als auch weiß oder farbig; die Farbe wechselt innerhalb eines Wortes, manchmal aber auch innerhalb einzelner Buchstaben. Diese sind zum Teil von schwarzen Rahmen umgeben, zum Teil aber auch ungerahmt, in einem Fall (dem „O“ von „TON“ am Schluss) ist der Buchstabe teils schwarzgerahmt, teils nicht gerahmt. Neben der vorherrschenden Druckschrift findet sich auch ein Wort in schnörkelhafter Schreibschrift. Diese Unterschiede und Variationen sind meines Erach-

²⁵ *À Fernand Léger*, vgl. Paul Éluard: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178.

²⁶ Vgl. den Ausstellungskatalog: Fernand Léger. Reconstruire le réel. Ausstellungskatalog Musée national Fernand Léger (Biot), 1er mars – 2 juin 2014, Musée des Beaux-Arts (Nantes), 19 juin – 22 septembre 2014. Paris 2014, S. 134f.

²⁷ Ebd., S. 126.

tens nicht eindeutig semantisch belegt: Abgesehen von dem wie mit der Hand geschriebenen Schriftzug „Liberté“, dessen Farbe an geronnenes Blut und damit an die zahlreichen Opfer zu erinnern scheint, verweigert sich die Vielgestaltigkeit der Buchstaben einer eindeutigen Sinnzuschreibung und verweist letzten Endes vor allem darauf, dass die Schriftzeichen von der Hand eines Malers stammen; sie tanzen förmlich über die Bögen als Feier spontaner, ungezügelter Kreativität.

Scheinen bereits die Buchstaben intuitiver Ausdruck malerischer Freiheit zu sein, so trifft dies erst recht auf die ebenfalls mannigfaltigen Farbflächen zu, die wie zufällig über die Segmente verteilt sind. Die Abfolge der Farben im Gedichtteil lässt sich noch ansatzweise deuten (Grün als Farbe der Jugend und Natur, Blau als Farbe der Reife und Reflexion, Rot als Farbe der Leidenschaft und des Kampfes),²⁸ doch wird diese Sinngebung durch das willkürlich anmutende Verfließen der Farben wieder relativiert. Form, Größe und Disposition der übrigen Farbflächen scheinen ausschließlich ästhetisch-kompositorischen Gründen, mithin rein malerischen Prämissen, zu folgen. Légers Verweigerung einer eindeutigen Semantisierung zugunsten der unausgesprochenen emotionalen Wirkung von Farbe und Form ergänzt Éluards Gedicht um eine bedeutende Nuance, um den Aspekt der künstlerischen Freiheit – ganz im Sinne der Surrealisten.

Liberté als Leporello von Anouck Boisrobert und Louis Rigaud

Fast sechzig Jahre nach Légers künstlerischer Bearbeitung ist Éluards Gedicht *Liberté* noch einmal in Form eines Leporellos veröffentlicht worden: 2012 erschien in den Éditions Flammarion eine von Anouck Boisrobert und Louis Rigaud bearbeitete Fassung.²⁹ Die Illustratorin Boisrobert und der Grafiker Rigaud, beide Jahrgang 1985, haben schon mehrfach zusammengearbeitet und Pop-Up-Bücher gestaltet. Auf dem Umschlag des Leporellos ist,

²⁸ Mögen die Farben stellenweise Assoziationen an die französische Trikolore wecken, so ist die Verwendung einer auf die Grundfarben reduzierten Palette und ein großflächiger Farbauftrag typisch für Légers malerischen Stil der vierziger und fünfziger Jahre, vgl. als Beispiele die Gemälde *Deux plongeurs* (1942), *Les deux acrobates* (1942/43), *Adieu New York* (1946), *La grande parade (état définitif)* (1954), *Deux femmes, tenant des fleurs* (1954).

²⁹ Paul Éluard, Anouck Boisrobert, Louis Rigaud: *Liberté*. Paris 2012.

den vorderen und hinteren Einbanddeckel grafisch miteinander verbindend, der Umriss eines Mannes zu sehen, der in einer hügeligen, mit einem Baum bestandenen Landschaft einen Hund spazieren führt, eine offensichtliche Anspielung auf die vierzehnte Strophe des Gedichts (Abb. 3). Die Aufmerksamkeit des Betrachters richtet sich unwillkürlich auf die dynamisch wirbelnden Blätter: Boisrobert und Rigaud spielen hier mit der Doppelbedeutung von ‚feuille‘, das wie das deutsche Wort ‚Blatt‘ sowohl das Blatt im botanischen Sinne als auch den Bogen Papier meinen kann. So wie die Blätter des Baums vom Wind in alle Richtungen verweht werden, soll auch die Botschaft des Gedichtes in die ganze Welt getragen werden.

Schlägt man das Buch auf, sieht man die Buchseiten respektive die zusammengefalteten Segmente des Leporellos zunächst *en bloc* auf der rechten Seite. Klappt man sie um, entsteht auf der linken Seite sukzessive das geschichtete Bild einer Landschaft, dass durch den in Richtung des Umblätterns abfallenden Beschnitt der einzelnen Segmente zustande kommt. Zumeist sind jeweils zwei Strophen des Poems links unten auf der Doppelseite platziert. Die bedeutendste Abweichung betrifft die letzte Strophe, die auch von Éluard durch die sprachliche und rhythmische Gestaltung besonders hervorgehoben wird: Boisrobert und Rigaud drucken sie allein auf die Seite, so dass sie dem Leser nach dem letzten Umblättern effektiv vor Augen tritt. Nochmals separiert und dadurch in der Wirkung gesteigert ist das finale und entscheidende Wort des Gedichtes, „Liberté“, das die beiden Künstler in großen, ausgestanzten Buchstaben auf die gegenüberliegende Seite setzen, wobei sie auch den charakteristischen Schlusspunkt nicht vergessen, das einzige Interpunktionszeichen im gesamten Gedicht. Wie bei Léger scheinen die Buchstaben dieses Wortes ausgelassen über die Seite zu tanzen, das dahinter liegende, auf den hinteren inneren Einbanddeckel gedruckte Foto von zuversichtlich lächelnden Widerstandskämpfern strahlt dabei jene Hoffnung auf Wiedergewinnung der Freiheit aus, mit der auch Éluard sein Gedicht enden lässt (Abb. 4).

Das auffälligste Merkmal dieses Leporellobuchs ist sicherlich die Tatsache, dass alle Seiten oben beschnitten sind und kleine Illustrationen in Scherenschnitttechnik aufweisen.³⁰ Diese zum Teil sehr fragilen Schnittfiguren

³⁰ Zum Scherenschnitt als Technik des Buchschmucks vgl. Judith Steinheider: Schattenbild und Scherenschnitt als Gestaltungsmittel der Buchillustration. Geschichte und Bibliografie. Marburg 2013.

beziehen sich unmittelbar auf das Gedicht und visualisieren Motive, die im Text genannt werden: Bäume, Sträucher, Berge, Wellen, ein Schiff, ein Haus, einen Hund, ein Liebespaar. Wege und Straßen werden durch ausgestanzte Linien innerhalb der Seiten veranschaulicht. In ihrer schlichten, stilisierten Form und den sanften, harmonisch aufeinander abgestimmten Farbtönen lenken die Illustrationen nicht vom Text ab, sondern ergänzen ihn subtil, eine Vorgehensweise, wie sie auch Fernand Léger gewählt hat. Anders als Léger, dessen Leporello eher einem Faltblatt bzw. einer Faltbroschüre gleichkommt, gelingt es Boisrobert und Rigaud jedoch, die dem Gedicht wesentliche zeitlich-räumliche Dimension überzeugender umzusetzen, da sie sich für ein umfangreicheres Volumen, ein Faltbuch, entschieden haben. Segment für Segment entfaltet sich Éluards poetischer Kosmos, der Zeit des Umblätterns korreliert die reliefartige, sich immer weiter vervollständigende Landschaft. Diese Landschaft kann der Leser, wenn er am Schluss des Buches angelangt ist, in ihrer Gesamtheit überblicken, da die Seiten fortlaufend tiefer ausgeschnitten sind und so den Blick auf die jeweils vorhergehenden Seiten freigeben. Es ergibt sich so ein harmonisches, fast märchenhaft anmutendes Panorama des Lebens, dem das gegenüberliegende Foto der Kämpfer in Uniform nur scheinbar widerspricht. Die positive Grundstimmung ist, wie oben angeführt, dieselbe; hinzu kommt die Erkenntnis, dass jene Freiheit, die ein friedliches Zusammenleben ermöglicht, immer wieder erkämpft und verteidigt werden muss.

Dass die Freiheit ein wertvolles Gut ist, für das es sich lohnt zu kämpfen, ist die Botschaft, die Éluards Gedicht, abgeworfen von den Flugzeugen der britischen Luftwaffe, in die Welt tragen wollte. Légers unverwechselbarer konstruktivistischer Stil verlieh dem Gedicht eine markante Bildgestalt, die im kulturellen Gedächtnis der Franzosen, wie der Text selbst, fest verankert ist. Auch die beiden jungen Künstler Boisrobert und Rigaud tragen auf ihre Weise zur Verbreitung und Popularisierung des Gedichtes bei: Das Leporello ist in seiner visuellen Gestaltung leicht verständlich und durch seinen geringen Preis für breite Leserkreise erschwinglich, zudem enthält das Buch, auf den Rückseiten der einzelnen Segmente, kurze Texte zur Person Paul Éluards und zu der besonderen Geschichte von *Liberté* als „poème de la Résistance“. So wird den Nachkriegsgenerationen und insbesondere den jungen Lesern durch die Vermittlung des biografischen und historischen Kontexts das Gedicht – und durch das Gedicht wiederum der historische Kontext – nähergebracht.

Bietet sich für Légers Leporello der Rekurs auf die surrealistische Tradition des *cadavre exquis* an, so kann man das Buch von Boisrobert und Rigaud annäherungsweise dem Genre des ‚poème-objet‘ beziehungsweise ‚objet-poème‘ zuordnen, das die Surrealisten ebenfalls für sich entdeckt hatten. André Breton schuf ab den 1930er Jahren Objektgedichte und Gedichtobjekte und lieferte auch die Definition dazu: „Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque.“³¹ Inszeniert Légers Leporello einen Dialog zwischen Poesie und Malerei, wie Yves Peyré zu Recht bemerkt,³² so erweitern Boisrobert und Rigaud die Poesie zum skulpturalen Objekt, indem sie einen lyrischen Text mit einem dreidimensional ausgreifenden Buchkörper kombinieren, auch wenn dieser konventioneller ist als die von Breton verwendeten Gegenstände. Das Leporello lässt sich zwar Seite für Seite umblättern und auf diese Weise von Anfang bis Ende lesen, doch ist es eigentlich zum Auseinanderziehen und Aufstellen gedacht, wie eine Zeichnung auf der Buchrückseite explizit zeigt (vgl. Abb. 3). Der verstärkte Pappeinband bietet den Seiten festen Halt, so dass sie sich aufstellen und beliebig weit auseinanderfalten lassen. Wenn Leszek Brogowski mit Bezug auf Gottfried Wilhelm Leibniz, Stéphane Mallarmé und Gilles Deleuze die Falte als definitorisches Kriterium des Buches thematisiert und die manuelle Dimension der Lektüre (das Umblättern, die konkrete Handhabung) betont,³³ so gilt dies in pointierter Weise für die Buchform des Leporellos und ganz besonders für die Arbeit von Boisrobert und Rigaud. Die Falte als „*opération* plastique“, als „passage d'une page à une autre, qui produit du volume“,³⁴ kann kaum besser veranschaulicht werden als an ihrem Buch, das sich im Wortsinne ‚manipulieren‘ und wie eine spielerisch

³¹ Übersetzung: „Das Objektgedicht ist eine Komposition, die darauf gerichtet ist, die Ressourcen der Poesie und der Plastik miteinander zu kombinieren und über ihre Fähigkeit zur wechselseitigen Steigerung zu spekulieren.“ André Breton: *Le Surréalisme et la Peinture*. Du poème-objet, in: Breton: *Œuvres complètes*, Bd. 4, S. 693f., hier S. 693.

³² Peyré: *Peinture et poésie*, S. 150. Peyré bezeichnet Légers *Liberté*-Adaptation ebd. jedoch auch als „poème-objet“, was im direkten Vergleich meines Erachtens eher auf die Version von Boisrobert und Rigaud zutrifft.

³³ Leszek Brogowski: *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou 2010, S. 213–239.

³⁴ Ebd., S. 213f. (Herv. i. O.). Zur Bedeutung der Falte in der (zeitgenössischen) Kunst vgl. Sylvia Martin (Hg.): *Der große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst*. Ausstellungskatalog Kunstmuseen Krefeld / Museum Haus Lange und Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 2. März – 25. Mai 2008. Freiburg i. Br. 2008.

geschwungene Vollplastik von allen Seiten betrachten und sogar lesen lässt, da Vorder- und Rückseiten beschriftet sind. Es greift als individuell veränderbare Skulptur in den Raum hinein und schafft damit sowohl Räumlichkeit (durch Bewegung im Raum) als auch Zwischenräumlichkeit (im konkret topologischen Sinne, aber auch im rezeptionsästhetischen Sinne eines Wahrnehmungsraums und im epistemischen Sinne eines Denkraums).

Resümee

Paul Éluards Gedicht *Liberté* wurde als Faltblatt bekannt: Vierfach und sogar 32-fach gefaltet, wurde es von den französischen Partisanen und der Royal Air Force unter der französischen Bevölkerung verteilt.³⁵ Diese pragmatische, der Geheimhaltung geschuldete Präsentationsform wird von den hier vorgestellten Leporellos zum selbstbewussten künstlerischen Ausdrucksmedium transformiert. Beide sind gelungene künstlerische Adaptationen, trotz oder gerade wegen ihrer Unterschiedlichkeit. Diese Verschiedenheit erklärt sich zunächst daraus, dass sie im Abstand von sechs Jahrzehnten, das heißt in einem unterschiedlichen zeit- und mediengeschichtlichen Kontext, entstanden sind. Der surrealistische Hintergrund des Autors Éluard und die auffällige formale Divergenz legen es nahe, zur Beschreibung der beiden Leporellos mit den Begriffen ‚cadavre exquis‘ und ‚poème-objet‘ zu arbeiten, ohne diese als kategoriale Gattungsbestimmungen zu verstehen. Sie werden hier lediglich als konzeptuelle Annäherung verwendet, die es erlaubt, die Spezifität der beiden Leporellos herauszuarbeiten und sie in ihrer Intention und ästhetischen Wirkungsweise voneinander abzugrenzen: plane, von skripturalen und ikonischen Elementen bedeckte Fläche einerseits, raumgreifendes, variables Objektbuch andererseits. Zwischenräumlichkeit als textuelle, visuelle, rezeptive und epistemische Funktion ist dabei aber sowohl dem ‚cadavre exquis‘ und als auch dem ‚poème-objet‘ zu eigen und verbindet beide wiederum mit der Buchform des Leporellos. In ihrer Ähnlichkeit mit dem ‚cadavre exquis‘ bzw. dem Objektgedicht zeigen die beiden *Liberté*-Leporellos zudem die Spannweite des buchkünstlerischen Leporellos auf, das vom simplen Faltblatt (Léger) bis zum durch Laserschnitt aufwendig gestalteten Pop-Up-Album reicht (Boisrobert und Rigaud).

³⁵ Paul Éluard. *Poésie, amour et liberté*, S. 130.

Anhang

Paul Eluard: *Liberté*

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable de neige
J'écris ton nom

5 Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

10 Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

15 Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

20 Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

25 Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

- 30 Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom
- 35 Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom
- 40 Sur les formes scintillantes
Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom
- 45 Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom
- 50 Sur la lampe qui s'allume
Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes raisons réunies
J'écris ton nom
- 55 Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom
- Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom
- Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni

- 60 J'écris ton nom
- Sur toute chair accordée
 Sur le front de mes amis
 Sur chaque main qui se tend
 J'écris ton nom
- 65 Sur la vitre des surprises
 Sur les lèvres attendries
 Bien au-dessus du silence
 J'écris ton nom
- 70 Sur mes refuges détruits
 Sur mes phares écroulés
 Sur les murs de mon ennui
 J'écris ton nom
- 75 Sur l'absence sans désir
 Sur la solitude nue
 Sur les marches de la mort
 J'écris ton nom
- 80 Sur la santé revenue
 Sur le risque disparu
 Sur l'espoir sans souvenir
 J'écris ton nom
- Et par le pouvoir d'un mot
 Je recommence ma vie
 Je suis né pour te connaître
 Pour te nommer
- 85 Liberté.

Abbildungen

Abb. 1: Fernand Léger: *Liberté* (1953).

Abb. 2: Fernand Léger: *Portrait von Paul Éluard* (1947).

Paul Éluards Gedicht Liberté als Leporello

Abb. 3: Anouck Boisrobert, Louis Rigaud: *Liberté* (2012, Cover).

Abb. 4: Anouck Boisrobert, Louis Rigaud: *Liberté* (2012, Innen).

Konzeptionelle und funktionale Spielarten des Leporellos im Kontext russischer Buchkunst

VIOLA HILDEBRAND-SCHAT

Die Geschichte der Buchkunst in Russland ist nicht weniger komplex als die in anderen europäischen Ländern, wenngleich sie in ihrem chronologischen Verlauf auch anders gewichtet ist: Allein schon dadurch, dass der Buchdruck mit beweglichen Lettern erst rund 100 Jahre nach seiner Erfindung in Russland Einzug hielt. Doch kommt dem Buch von jeher eine hohe Bedeutung zu, die sich in seiner Gestaltung niederschlägt und seit den Bestrebungen von *Mir Iskusstvo* (Welt der Kunst) zu elaborierten Ausdruckformen geführt hat. Die von Sergei Diagilev begründete Vereinigung *Mir Iskusstvo* suchte in gezielter Abgrenzung zum Akademismus eine Erneuerung der Kunst, die unter anderem mit einem dem Jugendstil vergleichbaren Formenrepertoire Einfluss auf die Buchkunst nahm. Beispiele für den Einsatz des Leporellos finden sich unter den Büchern der Avantgardekünstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sie setzen sich fort im Kinderbuch der sozialistischen Ära oder propagandistischen Publikationen und lassen sich heute im Kontext des Künstlerbuches der Gegenwart nachweisen.

Für das 20. Jahrhundert lassen sich in der russischen Buchkunst etliche Beispiele anführen, die zeigen, dass die spezifische Form des gefalteten Buches und inhaltliche Darstellungen in engem Bezug zueinander stehen. Dabei können es sowohl didaktische oder sogar explizit propagandistische Absichten sein, die über den Verlauf eines Leporellos ausgebreitet und entwickelt werden, als auch, gerade bei buchkünstlerischen Projekten, comprehensive Darstellungen zu verschiedenen Thematiken, in denen der Gesamteindruck eine prägnante Rolle spielt. Da das Leporello als potenziell unendlich fortlaufendes Band vorstellbar ist, bestehen hier ganz andere Möglichkeiten der Inszenierung. Zudem unterliegen die sich durch das Entfalten expandierenden Darstellungen nicht den Beschränkungen von (Doppel-) Seiten, wie sie das gebundene Buch bedingt. Insofern ist dieser ‚Unbegrenztheit‘ der Form etwas potenziell Monumentales zu eigen, das sich wirkungsvoll auf die

Inhalte übertragen lässt. Diese Spezifik bietet seitenübergreifenden Darstellungen die Möglichkeiten der Zusammenschau, der Verknüpfung von thematisch Einheitlichem wie auch Disparatem. Im gleichsam panoramatischen Überblicken können Bilder wie Texte in besonderer Weise als ‚Ganzheit‘ inszeniert und erfahren werden.

Wie in anderen Sprachen verbindet sich auch im Russischen die Bezeichnung für das Leporello – *гармошка* – mit der Musik, nämlich der Harmonika, vergleichbar den Begriffen ‚Concertina‘ im Englischen oder dem ‚Livre-accordéon‘ im Französischen. Auch wenn diese Begriffe in erster Linie auf die materielle Anlage rekurrieren, die Analogie im Auseinanderziehen eines komprimierten Körpers besteht, lenken sie den Blick vom visuell zu Erfassenden über das Akustische auf die Bedeutung eines ‚ganzheitlichen‘ oder synästhetischen Erfassens, bei dem verschiedene sinnliche Wahrnehmungsebenen miteinander verknüpft werden. Der Dimension des Raums als ästhetischer Kategorie des Gedruckten, wie sie sich auch in den Beschreibungen des Leporellos als ‚ausfaltbarem Buch‘, im Russischen *раскладывающаяся книга*, artikuliert, kommt dabei eine eminente Bedeutung zu. Sie beinhaltet, dass beim Auseinanderziehen viele, im gebundenen Buch nur in räumlicher und zeitlicher Abfolge nacheinander einsehbare Seiten, gleichzeitig aufgeschlagen werden und sichtbar sein können.

Das Leporello als kindgerechtes Spielbilderbuch

Die künstlerischen Möglichkeiten der langgestreckten Formate machen sich beispielsweise für Kinder konzipierte Leporellos zunutze, um zeitliche wie räumliche Ausdehnungen unmittelbar und im geschlossenen Zusammenhang vor Augen zu stellen. Sie kommen schon bei relativ einfachen Motiven eindrucksvoll zur Geltung, wie bei dem auf einem Spaziergang Gesehenen und Erlebten. So zeigt Vili Trubkovich 1955 in dem Leporello *Что ja vidal* (Was ich gesehen habe) einen kleinen Jungen, der beim Gang durch die winterlichen Moskauer Straßen das Schneeräumen beobachtet. Mit Erstaunen sieht er die Bagger sowie Kran- und Lastwagen, die für das Beseitigen und

Abtransportieren des Schnees bereitgestellt sind.¹ Nur am Anfang und am Ende treten der Junge und sein Vater als Prototypen der sowjetischen Gesellschaft in den Vordergrund. Die einzelnen, auf den Segmenten dargestellten Episoden sind dabei ohne gestalterische Raffinessen aneinandergereiht, doch wird der Spaziergang über die Form des Leporellos zu einem Erlebnis in einem städtischen ‚Zeit-Raum‘ und die zeitliche Abfolge der Ereignisse über das horizontale Format des gefalteten Papierstreifens nachvollziehbar. Der-gestalt werden die einzelnen Beobachtungen in einen prozessualen Zusammenhang gestellt. Das Schneeräumen liefert dabei Anlass und Vorwand, einen gesellschaftlichen Fortschritt in Szene zu setzen, bei dem die körperliche Arbeit durch Technisierung erleichtert wird. Damit zeigt sich *Chto ja vidal* von der Propaganda des Sozialistischen Realismus beeinflusst, der den Alltag als zuversichtlich wiederzugeben hatte. So verwundert es auch nicht, dass Trubkovichs Illustrationen den Arbeiten Alexander Deinekas, einem der wichtigsten Repräsentanten des Sozialistischen Realismus, stilistisch nahe-stehen.

Während Trubkovichs Bildgeschichte auf einer eher statisch anmutenden summarischen Aneinanderreihung einzelner Beobachtungen in chronologischer Reihenfolge beruht – auch wenn in der Zusammenschau ein Handlungsablauf entsteht –, erhält das Leporello als Form in dem von Vladimir Pertsov illustrierten *Maiskaja pesenka* (Mailied) Vladimir Majakowskij eine andere Akzentuierung, weil hier dem dynamischen Moment in der Gestaltung der Segmente eine besondere Bedeutung zukommt.² Auch hier geht es motivisch um einen Spaziergang von Kindern. Doch sind die Texte als gereimte Verse ‚musikalischer‘: Jeder Vers endet mit einem Dreiklang, der als seitenverbindender und die Faltungen gleichsam überwindender Rhythmus die gesamte Darstellung begleitet. Die aufeinanderfolgenden Verse erscheinen als (Text-) Fluss. Die sich zu einem Umzug gruppierenden Kinder werden auf einem kontinuierlichen Bildraum erfasst, der lediglich durch die Falzung unterteilt wird – was letztlich auch den Zusammenhalt der Gruppe als sozialer Gemeinschaft betont. Klang und Rhythmik finden ihren

¹ Vili Trubkovich: *Chto ia vidal*. Text von A. Goncharov. Moskau 1955 (20 x 20 cm, 8 Seiten, Auflage 200.000). Vgl. Albert Lemmens, Serge Stommels: *Russian Artists and Children's Books 1890–1992*. Nijmegen 2009, S. 199.

² Vladimir Pertsov, Vladimir Majakovskij: *Maiskaia pesenka*. Moskau 1963 (24 x 18 cm, 8 Seiten, Auflage: 200.000). Vgl. Lemmens, Stommels: *Russian Artists and Children's Books 1890–1992*, S. 201.

Widerhall im Inhalt, der das anbrechende Frühjahr mit einer gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung verbindet – die hier von einem enthusiastischen Flaggenträger mit roter Fahne ausgeht und sich auf die Kinder überträgt. Leitmotivische Funktion erhalten dabei rote Wimpel, die die Kinder mit sich führen. Das hier zum Ausdruck gebrachte Anliegen wäre mit vergleichbarer Prägnanz kaum auf einzelnen Buchseiten wiederzugeben. In diesem Sinne geht es bei beiden Kinderbüchern sowohl darum, über die einfach auseinanderzuziehende Form den Zugang zu komplexeren gesellschaftlichen Inhalten zu ermöglichen, als auch darum, Inhalte in einem wörtlichen Sinne auszubreiten und darüber Zusammenhänge sichtbar werden zu lassen, die in der Abfolge einzelner Seiten verloren gingen oder doch zumindest nicht die gleiche Wirkungsmacht entfalten würden.

Die an diesen Beispielen deutlich werdende Verknüpfung des Leporellos als Buchform mit politisch-propagandistischen Absichten zeigt sich auch bei der buchkünstlerischen Inszenierung eines Gedichts von Majakowskij, mit dem die Bedeutung von Berufen gefeiert werden soll. Das von Jurij Bugelskij gestaltete und von der Polygraph-Kartonage-Fabrik FRP Tresta gedruckte Leporello *Паровоз* (Lokomotive) leistet dies gleich in mehrfacher Weise (Abb. 1).³ Bei dem Text handelt es sich um einen Abschnitt aus Majakowskij's Poem *Кем быть* (Was soll man mal werden? oder: Welchen Beruf soll man erlernen?). In kurzen Versen geht der Dichter verschiedene Berufsmöglichkeiten vom Ingenieur über den Arzt, Matrosen, Piloten und Straßenbahnfahrer durch, um schließlich den des Arbeiters als den nützlichsten und zudem interessantesten zu erkennen. Denn der Arbeiter ist es, der das Räderwerk des Zuges schafft, die Gleise schmiedet und auf diese Weise einen Beitrag leistet, der der gesamtrussischen Bevölkerung zugutekommt. Die Eisenbahn verbindet die kleinen Städte und entlegenen Teile des Landes mit den Großstädten, das Gleisnetz bildet gleichsam das versorgende Geäder des weiten Raums der Sowjetunion. Auf dem Schienenweg gelangten schließlich auch die Propagandazüge in die entlegensten Landesteile, um die dort lebende Bevölkerung über die Planungen und Errungenschaften der Sowjetregierung aufzuklären. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass der Buchumschlag als figurierter Buchkorpus die Konturen einer Lokomotive aufweist, die er vorne in frontaler Ansicht wiedergibt und auf dem

³ Vladimir Majakowskij: *Паровоз* (Lokomotive). Polygraph Kartonasch Fabrika FRP Tresta, o. J. (8 Segmente, Papier, Lithographie, 10,5 x 5 cm).

rückseitigen Umschlag entsprechend von hinten. Die Strophen des Textes entfalten sich dann auf einem zwischen die beiden Teile geklebten und gefalteten Papierstreifen, dessen Segmente an Waggons erinnern mögen. Dass sich das Büchlein an Kinder wendet, wird in einem am Schluss angehängten Text ersichtlich, der darüber informiert, dass, wenn sie den Einband eine Weile gegen das Licht halten, er im Dunkeln leuchten würde. Einzelne Teile der Illustration, wie etwa der aus dem Schornstein aufsteigende Dampf oder die Scheinwerfer, sind mit phosphorisierender Farbe überzogen. Solche spielerisch aufbereiteten Bücher wurden in den 1930er Jahren in der Sowjetunion häufig verlegt. Diese vergleichsweise aufwendige Gestaltung erklärt sich auch aus der Bedeutung, die den Versen Majakowskij's zugemessen wurde. Als Redakteur und Mitglied von LEF, der Linken Front, später auch der Novy LEF (Neue Linke Front), sah sich Majakowskij den Zielen des sozialistischen Staates verpflichtet und stellte seine Dichtung in deren Dienst. Bücher, vor allem solche, die der Bildung dienten, hatten im Sowjetregime einen hohen Stellenwert und wurden auch in Zeiten allgemeinen Mangels und großer Materialknappheit in hohen Auflagen gedruckt, so dass sie für möglichst viele zur Verfügung standen.

Das Leporello als künstlerisches Propagandainstrument

Für den Sowjetischen Pavillon der Pressa 1928, der internationalen Presseausstellung in Köln, hatte El Lissitzky zusammen mit Sergei Senkin eine lange Fotocollage entworfen, die sowohl als Vorlage für die Gestaltung eines Wandfrieses innerhalb des Pavillons wie auch für den Druck einer Informationsbroschüre dienen sollte (Abb. 2 und 3). In die Collage integriert waren Aufnahmen aus unterschiedlichen Bereichen des Druckgewerbes. Ziel war es, die Bedeutung, die der sowjetischen Presse in einer Zeit des Übergangs von der zaristischen Staatsform zum Sozialismus, bei der Erziehung des Volkes und der Verbreitung und Durchsetzung der sowjetischen Idee, zukam, in all ihren Facetten aufzuzeigen. Dabei sollten nicht allein die Bildmotive Zeugnis ablegen, sondern ihre Aufbereitung als Zusammenschau in der Collage zugleich einen überzeugenden Beleg des hohen ästhetischen Standards des graphischen Gewerbes liefern. Senkin sprach von einem „Photo-

fresco“, ⁴ Lissitzky von einer „typographischen Bilderschau“. ⁵ Zur größtmöglichen Abwechslung innerhalb der Collage trugen der permanente Wechsel von Blickwinkeln bei, Nah- und Fernsichten, Unter- und Aufsichten, Aufnahmen von einzelnen Gegenständen und Massenszenen ergänzten sich. Die Kontinuität der Bildabfolge zeigt die Geschichte der Druckindustrie der Sowjetunion und ihre wachsende Bedeutung seit der Revolution, vor allem auch den Anteil, der ihr bei der Literarisierung der Massen zukam. ⁶ Die hier eingeblendeten Szenen, die den alltäglichen Umgang der sowjetischen Bevölkerung mit der Presse und ihren Erzeugnissen wiedergaben, schienen gleichzeitig eine „filmartige Zusammenfassung der gesamten Ausstellung“ ⁷ zu geben. Das für El Lissitzky leitende Prinzip, die gleichberechtigte Zusammenarbeit von Kunst und Technik, von Künstler, Verleger, Setzer, Ätzer, Drucker und Lithograph, ⁸ manifestierte sich in dem Wandfries als konstitutivem Bestandteil der Ausstellungsarchitektur. Gleichzeitig war geplant, die Collage als Informationsbroschüre in Form eines Leporellos zu publizieren. Allerdings kam das Leporello in Köln nicht zum Einsatz und wurde erst nach der Eröffnung der Ausstellung begleitend zum Katalog gestaltet. Es bestand aus insgesamt fünf Fotomontagen, die sowohl die Collagen des Wandfrieses ⁹ als auch, als fortlaufender Bildstreifen, dessen Struktur als Ausstattungselement des Pavillons aufnahmen. Gerade der dynamische Charakter der räumlich-installativen Präsentation des Wandfrieses spiegelt sich in der Buchform wider, wenn auch die Motive und ihre Abfolge nicht vollkommen identisch waren. Als sich räumlich entfaltende und damit auch raumgreifend-installative Buchform greift das Leporello die Ausstellungsarchitektur kongenial auf, wobei die Faltungen den kaleidoskopisch-

⁴ Richard Bolton: *Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA., 1993, S. 65.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Kai-Uwe Hemken: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*. Köln 1990, S. 146.

⁸ El Lissitzky: *Der Künstler in der Produktion*, in: Sophie Lissitzky-Küppers, Jen Lissitzky (Hg.): *El Lissitzky. Proune und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*. Dresden 1977, S. 113–117.

⁹ Vgl. Albert Lemmens, Serge Stommels: *Rood! Heilstaatvisionen uit de Sovjet-Unie, 1930–1940*. Zwolle, Eindhoven 2016, S. 10. Die Originalentwürfe besitzt das Museum Ludwig in Köln. El Lissitzky: *Pressa. Leporello*, 21 x 15,2 cm, 112 Seiten. Vgl. *Russian Book Art 1904–2005. A selection from the LS Collection*, commented by Albert Lemmens and Serge Aljoscha Stommels. Nijmegen 2005, S. 96; Margarita Tupytin: *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion*. Hannover 1999, S. 34–54.

kekophonischen Effekt der Collage akzentuieren. Über die Handhabung des Leporellos, das die gleichermaßen sukzessive wie auch als Gesamtheit zu erfahrende Abfolge vereint, lässt sich der Aufbau des Pavillons als gedruckte Dokumentation nachvollziehen.¹⁰ Auch wenn das Leporello nicht in gleicher Weise multimedial auftreten konnte, so offerierte es durch seine Form doch Varianten des Schauens, die über das Blättern hinaus die ziehharmonikaartige Bewegung aufnahmen und darüber der Bildabfolge kinetische Effekte verliehen.

Alexandra Exters panoramatische Leporellos (1937–38)

Eine Zusammenschau im Sinne von Landschaftspanoramen bieten die 1937 und 1938 in der Serie *Père Castor* bei Flammarion in Paris erschienenen Leporellos von Alexandra Exter.¹¹ Als gefaltete Bildtafeln sind sie illustrierten Bilderbüchern beigelegt, deren Texte von Marie Colmont stammten. In reduzierter Farbigkeit und stilisierter Wiedergabe evozieren die Bilder die im Text angesprochene Atmosphäre. Jedes der drei Bücher thematisiert mit Gebirge, Küste und Flussebene eine spezifische geographische Zone. Auf den Panoramen Exters werden in kleinen Szenen für die jeweiligen Regionen charakteristische Lebensweisen, Arbeitsprozesse und Produktionsstätten gezeigt und damit kommerzielle und kulturelle Aspekte des Alltags in die Landschaftsdarstellungen miteinbezogen. Darüber gelingt es Exter, das komplexe Ineinandergreifen von Natur und Kultur in der Darstellung auf einem kontinuierlichen Bildstreifen zu vereinen, so dass die Zusammenhänge auf einen Blick zu erkennen sind.¹²

¹⁰ Zur Neuartigkeit der Präsentation vgl. A. B. Chalataw: Vorwort, in: Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928. Katalog des Sowjet-Pavillons. Berlin 1928.

¹¹ Alexandra Exter: *Panorama du fleuve*. Paris 1937; dies.: *Panorama de la côte*. Paris 1938; dies.: *Panorama de la montagne*. Paris 1938. Vgl. Lemmens, Stommels: *Russian Artists and Children's Books 1890–1992*, S. 148f.; A. L. de Saint-Rat: *Children's Books by Russian Émigré Artists 1920–1940*, in: *The Journal of Decorative and Propaganda Art*, Vo. IX, Russian/Soviet Theme Issue 2 (Winter 1989), S. 92–105, hier S. 103f.

¹² Kurz zuvor hatte Alexandr Serebriakoff zusammen mit Alice Piguet mit *Notre France* (Desclée, De Brouwer et Cie, 1935), einer Geographie Frankreichs für Kinder, ein vergleichbares Projekt realisiert. Vgl. Lemmens, Stommels: *Russian Artists and Children's Books 1890–1992*, S. 149.

In *Panorama du fleuve* kann der Zyklus des Wassers verfolgt werden. Er nimmt seinen Anfang mit der Schneeschmelze in den Bergregionen, setzt sich fort im Zusammenfluss der Wassermassen in Seen, von wo aus sie über Flüsse zum Meer gelangen. Im Verlauf, den das Wasser von der Wolkenbildung über den Niederschlag bis zum Fluss durch die Landschaft nimmt, wird die Darstellung zunehmend detail- und farbenreicher. Von einer weitgehend stilisierten Wiedergabe der Gebirgsgipfel und dem in Kristallen angedeuteten Schneefall ausgehend, entfaltet sich eine differenziertere und belebtere Szenerie. Auf die abweisende Ödnis des Gebirges folgt ein idyllisches Bergdorf mit weiten Almen und grasenden Kühen. Die nahezu menschenleere Landschaft wird in der nachfolgenden Sequenz von einer städtischen Kulisse abgelöst. An die Stelle des Bergsees ist ein mit Schiffen befahrener Fluss getreten. Bevor er das Meer erreicht, lassen Regenfälle sein Wasser über die Ufer treten, so dass eine ganze Ebene überflutet wird. *Panorama de la côte* ist ähnlich aufgebaut, nur steht hier die Darstellung der Küstenregion und verschiedener Küstenlandschaften im Vordergrund und die mit dem Meer in Verbindung stehenden Industriezweige der Fischerei und der Schifffahrt. Auch hier stellt Exter die verschiedenen Szenen und Ansichten in eine panoramatische Abfolge. Entsprechend unterscheidet sich das Konzept von *Panorama de la montagne* nicht wesentlich von dem der beiden anderen Titel. Hier werden mit typischen Szenen und Motiven der Gebirgsregion die Spezifika dieses Landschaftstyps in einen Zusammenhang gestellt. Neben landschaftlichen Aspekten sind mit Skilaufen und Bergsteigen auch charakteristische Freizeitvergnügungen erfasst. Mit allen drei Panoramen versuchte Exter das didaktische Anliegen in einen unterhaltsamen Rahmen einzubinden. Die langen Bildstreifen mit ihren wechselnden Szenerien sollten zum genauen Schauen und Entdecken einladen, wobei durch die dargestellten Zusammenhänge auch nachvollzogen werden kann, wie Mensch, Natur, Kultur, Technik und Industrie miteinander verbunden sind. Die das Kind zum Nachvollzug anregende Darstellungsweise entsprach ganz den Prinzipien der ‚Éducation nouvelle‘, die der von Paul Faucher 1931 begründeten Reihe der Père-Castor-Bücher zugrunde lag.¹³ Dabei kam den Illustrationen

¹³ Jacques Branchu: Le Père Castor, Paul Faucher 1898–1967. Un Nivernais inventeur de l’album moderne. Actes du colloque de Pouques-les-Eaux, 20 et 21 novembre 1998, suivis des témoignages de collaborateurs de Paul Faucher. Nevers 1999, S. 42. Zum historischen Konzept der Anschauungsbildung in Leporellos vgl. auch den Beitrag von Sebastian Schmiderer in diesem Band.

dieser Reihe besondere Bedeutung zu, für die sich Faucher um talentierte und gut ausgebildete Illustratoren bemühte. Etliche fand er unter den nach Paris emigrierten Vertretern der russischen Avantgarde. Neben Alexandra Exter arbeiteten für ihn Nathan Altman, Ivan Bilibin, Elena Gertik, Nathalie Parain, Feodor Rojankowskij und Iurij Tscherkesow.¹⁴ Die Bilder der Bücher sollten die Kinder dazu einladen, aus eigenem Antrieb nach ihnen zu greifen, um darin nach Lust und Laune zu blättern. Exters Leporellos regten dazu an, in den sich entfaltenden Landschaften auf Entdeckungsreise zu gehen. Losgelöst von den Textseiten zeigten die Leporellos eigene (Bild-) Erlebniswelten, die ganz andere Möglichkeiten boten als die sich sukzessive erschließenden Bildfolgen innerhalb des Textes. Das Konzept von Exters Landschaftspanoramen erwies sich als so erfolgreich, dass diese in den kommenden Jahren nicht nur Neuauflagen erfuhren, sondern auch zahlreiche Nachahmungen nach sich zogen.¹⁵

Aleksei Laptev: *Fünffjahresplan* (1930)

Auch das von Aleksei Laptev illustrierte und 1930 publizierte Buch *Piatiletka* (Fünffjahresplan) war auf den kindlichen Spieltrieb hin ausgerichtet, konnte doch auch hier nicht nur auf den ausgebreiteten Segmenten allerhand entdeckt werden, sondern diese zudem noch nach oben und unten aufgeklappt werden (Abb. 4).¹⁶ Die didaktischen Absichten waren in diesem Fall jedoch explizit mit ideologischer Indoktrinierung verknüpft. Schon der Titel gibt zu erkennen, dass die kindlichen Betrachter mit dem politischen Programm der Sowjetideologie konfrontiert und ihnen deren Vorzüge vor Augen gestellt werden sollten. Auf zwölf Segmenten ist die wirtschaftliche Entwicklung gemäß der im Fünffjahresplan von der Sowjetunion projektierten Ziele dargestellt, untergliedert in Bereiche wie Verkehr, Industrie, Elektrifizierung und

¹⁴ Viele der emigrierten Künstler passten ihre Namen der französischen Schreibweise an. Elena Gertik firmierte unter Hélène Guertik, Jurij Tscherkesow unter Georges Tscherkesoff.

¹⁵ Der Erfolg der Serie zeigte sich in ihrer Übernahme durch das Verlagshaus Brock, wo 1957 mit *The Village, The Market, The Station, The Farm, The Seaside* und *The Mountain* weitere Nummern von Brocks Panorama Books vorlagen, die in demselben Stil, aber von anderen Illustratoren erstellt wurden.

¹⁶ Aleksei Laptev: *Piatiletka*. Moskau 1930 (19 x 18,8 cm, 12 Seiten, Auflage: 50.000 Exemplare). Vgl. Lemmens, Stommels: *Russian Artists and Children's Books 1890–1992*, S. 119.

Kultur. Auf der oberen Ebene zeigt sich die Situation von 1927/28. Klappt man die an den Segmenten angebrachten Flügel nun nach oben und nach unten, fällt der Blick auf die zunächst verdeckte untere Ebene und den aviatierten Zustand im Jahre 1932/33, also nach Ablauf des ersten Fünfjahresplans.¹⁷ Zahlen als schlagkräftige Belege für den Aufschwung, den das Land in diesem Zeitraum erfahren soll, werden in dick rot umrandeten runden Feldern an prominenter Stelle präsentiert. Die ausgeklappten Seiten verdoppeln dabei die Ausdehnung des Leporellos, wobei die spatiale Vergrößerung auch als Visualisierung der Ambitionen des Fünfjahresplans verstanden werden kann. Gerade der spielerische Ansatz der interaktiven Aneignung macht das Buch für Kinder attraktiv, obwohl es mit dem ganzen Ballast eines Vokabulars aus der Sprache der Politwirtschaft operiert.

Auf der Rückseite des Leporellos kann sich der Leser anhand von Landkarten ein Bild von der geographischen Verteilung der Elektrizitätswerke, der Industriestandorte und der Kolchosen machen und so davon überzeugen, dass der Fünfjahresplan tatsächlich das gesamte Territorium der Sowjetunion erfassen soll. Die ersten beiden Segmente der Rückseite binden in einer das Medium und seine Entstehung reflektierenden Weise das Buch in die Produktionszusammenhänge des Fünfjahresplanes ein. Geschickt projiziert sich der Künstler hier selbst ins Buch. In einer Bildergeschichte wird ein Gespräch zwischen ihm und seinem Verleger gezeigt, an dessen Ende er mit triumphierender Geste sein Buch präsentiert (Abb. 5). Hier werden auch die Vorzüge des in seiner gesamten Länge entfalteten Buches gewinnbringend ins Bild gesetzt, vor allem die Möglichkeit einer Übersicht über komplexe gesellschaftliche und wirtschaftliche Zusammenhänge, wie sie diese Buchform in geradezu vorbildlicher Weise ermöglicht. Nicht nur findet sich an dieser Stelle noch einmal eine knappe Zusammenfassung des Fünfjahresplanes wiederholt, in der kleinen Geschichte wird auch die Bedeutung des vorliegenden Buches erklärt. Es stellt die Erfolge so zusammen, dass sie auf einen Blick zu erfassen sind. Die Auswirkungen des Fünfjahresplanes könnten, so wird argumentiert, sonst nur über eine aufwendige Reise durch die Sowjetunion nachvollzogen werden. Die räumliche Ausdehnung des Landes,

¹⁷ Die von Laptev gewählte Form des Leporellos mit an den einzelnen Segmenten angebrachten, klappbaren Flügeln kannte man unter der Bezeichnung ‚Harlequinade‘ schon im England des 17. Jahrhunderts. Vgl. dazu unter anderem den einleitenden Beitrag *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher* von Christoph Benjamin Schulz.

ebenso wie die zeitliche einer Reise, überträgt der Künstler auf sein Buch, über dessen mediale Eigenschaften die raumzeitliche Dimension auf weitaus ökonomischere Weise nachvollzogen werden kann.

Das Leporello als Visualisierungskonzept der Kunsttheorie von Mikhail Matjuschin

Zwei Jahre nach Aleksei Laptev's *Fünffjahresplan* erschien im staatlichen Kunstverlag in Leningrad eine nicht weniger, wenn auch in anderer Hinsicht komplexe Publikation: Mikhail Matjuschins auf die praktische Anwendung hin ausgerichtetes Handbuch zur Farbe *Закономерность изменяемости цветовых сочетания. Справник по цвету* (Gesetzmäßigkeiten der Veränderungen farblicher Zusammenstellungen).

Matjuschins Farbtheorie war das Ergebnis seiner einschlägigen Forschungen in der Arbeitsgruppe für organische Kultur des GINKhUK, des staatlichen Institutes für künstlerische Kultur, und sollte Teil eines Handbuchs für moderne Kunst werden, das aber nicht realisiert wurde. Neben Malevichs *Gegenstandsloser Welt* von 1927 blieb es die einzige Publikation des Institutes. Matjuschins Theorie enthält Untersuchungen zur Wirkkraft von Farbzusammenstellungen und deren Veränderung bei einer neuen Kombination. Darstellung fanden sie in einem 30 Seiten umfassenden theoretischen Teil, einer Tafel mit Farb-Form-Verbindungen und vier Leporellos, sogenannten „Цветовые таблицы“ – Farbtafeln, die verschiedene Farbkombinationen veranschaulichen (Abb. 6). Der theoretische Teil ist in zwei Teile untergliedert. Im ersten werden die methodischen Grundlagen des Farbsystems erläutert, im zweiten die Prinzipien erklärt, nach denen die Farbfelder kombiniert wurden. Dabei ergibt sich aus der Gegenüberstellung von zwei Farben immer eine dritte, die von Matjuschin als „vermittelnde“ beziehungsweise „angehängte Farbe“ bezeichnet wird. Sie ist das Ergebnis eines Nachbildes auf der Retina und hat, als zwischen zwei Farben moderierender (Farb-) Ton, wesentlich Anteil daran, dass prinzipiell alle Farben miteinander kombiniert werden können.

Den hier geäußerten Überlegungen lag Matjuschins Theorie des ‚erweiterten Sehens‘ zugrunde, die ihrerseits das Ergebnis einer aus verschiedenen wissenschaftlichen, philosophischen und pansophischen Darstellungen gezogenen komplexen Vorstellung war und unter den Begriffen der ‚organi-

schen Kultur‘ und schließlich dem ‚SORWED‘, dem ‚соркое ведание‘ (scharfsichtiges Wissen), eine Ausformulierung erfahren hatte. Die organische Kultur resultierte aus einer als Monismus zu bezeichnenden Lehre. Ihr zufolge sind sämtliche Existenzformen als Einheit in einem Zusammenhang zu sehen. Alles steht mit allem in Verbindung. So beinhaltet auch die organische Kultur sowohl das konkrete, mehrere Künste synthetisierende Gesamtkunstwerk und dessen theoretische Fundierung als auch eine in sich geschlossene, organisch-ganzheitliche Weltinterpretation sowie einen kunstzentrierten Zukunftsentwurf. Die Prinzipien der organischen Kultur waren aus dem Leben abgeleitet und sollten, auf die Produktion übertragen, die Erfahrung von Einheit vermitteln. Im Vordergrund stand die psychophysiologische Entwicklung, in der Matjuschin das Potenzial zur Vervollkommnung der Gesellschaft und letztlich auch der Evolution der menschlichen Spezies sah.

Matjuschin verband über seine eigenen Interessen musikalisches und malerisches Schaffen mit Naturbeobachtung und kunstwissenschaftlicher Akribie. Die auf diesem Weg gewonnenen Erkenntnisse suchte er auf die Wahrnehmung zu übertragen. Im Begriff des ‚erweiterten Sehens‘ schlagen sich diese Vorstellungen nieder, geht es hier doch nicht nur um ein Sehen mit den Augen, sondern um die Einbeziehung sämtlicher Sinnesorgane und ihren Einfluss auf die optische Wahrnehmung. Kunstrezeption wurde in diesem Zusammenhang zu einem exemplarischen Erlebnis- und Erfahrungsakt des dynamischen Weltganzen. Der Anspruch auf Universalität implizierte dabei auch die avantgardistische Auflösung der Dichotomie von Kunst und Wirklichkeit.¹⁸

Die Komplexität des Theoriegebäudes hinter Matjuschins Farbenlehre bedingt gewissermaßen das Leporello als Medium ihrer Darstellung und Betrachtung. Nur über die in entfaltetem Zustand fortlaufende Abfolge der einzelnen Farbtafeln wird der ganzheitliche Ansatz plausibel. Das Konzept des erweiterten Sehens ermöglichte es Matjuschin, Dinge in ihrer Beziehung zur Umwelt wahrzunehmen und ihre Bewegung zu verfolgen, da durch die Verknüpfung des zentralen und peripheren Sehens der Blickwinkel auf 180 Grad ausgeweitet war. Zwar mussten dabei auch Einschränkungen in Kauf genommen werden, da Details infolge der Aufmerksamkeit auf das Ganze

¹⁸ Vgl. Isabel Wünsche: *Kunst & Leben. Michail Matjuschin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg*. Köln, Weimar, Wien 2012, S. 220.

zurückträten, „doch dafür erhalten wir eine erheblich vollständigere Vorstellung über die Wechselwirkung der Dinge.“¹⁹ Eine solche potenziell unbegrenzte Ausweitung hatte Matjuschin bereits in seinem Gemälde *Bewegung im Raum* (1917/18) angedacht. Mit der diagonalen Anlage eines breiten, in unterschiedliche Farben zerlegten Bandes stellte er Bewegung als Ausdruck eines inneren Weltzusammenhangs frei von jeglichem Gegenstandsbezug dar. Beidseitig durch die Leinwand angeschnitten, deuten die Farbstreifen, die lediglich Manifestationen von Lichtwellen unterschiedlicher Länge sind, die Möglichkeit ihrer Fortsetzung ins Unendliche an. Gleichzeitig ist Bewegung aber auch insofern innerhalb der Bildgrenzen präsent, als die Farben nicht ‚absolut‘ sind, vielmehr verändern sie sich in der Wahrnehmung in Abhängigkeit von ihrer Umgebung und vermögen in dieser wechselseitigen Beeinflussung den Eindruck von Bewegung auszulösen. Solche virtuellen Bewegungen wiederum kann das Leporello dank seiner expansiven Natur besser aufgreifen und darstellen als die Illustration auf einer fest eingebundenen Buchseite. Auch wenn das Leporello natürlich nicht die atmosphärisch bedingten Veränderungen simulieren kann, so kann es doch immerhin aufgrund seiner flexiblen Struktur und der Option zur Umordnung der Segmente eine Vorstellung solcher Bewegungseffekte liefern.

Matjuschins ‚erweitertem Sehen‘ zufolge sind visuelle Eindrücke also das Ergebnis vieler Sinneswahrnehmungen. Entsprechend müsse der ganze Körper in den Akt des Sehens miteinbezogen werden. Die Welt könne dann als Ganzes erfasst werden, ohne ‚Brüche‘ und Abgrenzungen der einzelnen Eindrücke. Und natürlich könnten dementsprechend auch Farben nicht mehr isoliert betrachtet werden, was er bereits über die Zusammenstellung von drei Farben auf den einzelnen Farbtafeln der Leporellos zu zeigen versucht hatte. Doch sind deren Möglichkeiten begrenzt, über die drei Farben hinaus bestehen lediglich Kontakte zu den rechts und links angrenzenden Tafeln. Die Möglichkeiten weiten sich aber erheblich aus, verändert man die Anordnung der Tafeln. Und eben diesen Ansatz bietet die Leporelloform mit ihren Falzungen. Und da das Leporello tendenziell unendlich ausgeweitet werden kann, sind auch den Kombinationsmöglichkeiten keine Grenzen gesetzt.²⁰

¹⁹ Mikhail Matjuschin: *Zakonomernost izmenjaemosti cvetovych sočetanij*. Spravočnik po cvetu. Moskau, Leningrad 1932, S. 18.

²⁰ Vgl. Wünsche: *Kunst & Leben*, S. 117.

Matjuschins Aufhebung der dinglichen Begrenzungen der Wahrnehmung bedeutete zugleich eine Erweiterung des Bewusstseins, das sich mit dem Durchbruch in eine neue Dimension verband, wie sie auch in den Werken von Pavel Filonov, Kasimir Malevich und Vladimir Tatlin angelegt war. Vor diesem Hintergrund erhält auch das als Leporello gestaltete Buch eine neue Bedeutung. Wenn es auch keine vierte Dimension erschließt, wie sie Malevich projiziert hatte, so verfügt es doch über Qualitäten, die neue Handhabungen ermöglichen und daher die Möglichkeiten des Buches ausweiten. Auch unter praktischen Gesichtspunkten war die Gestaltung der Farbtafeln als Leporellos sinnvoll. Immerhin hatte Matjuschin seine Farblehre als Anleitung für die Praxis konzipiert. Die in ihr angesprochenen Farbkombinationen sowie die daraus abzuleitenden weiteren Möglichkeiten sollten unmittelbar in unterschiedlichen Kontexten zur Anwendung kommen: vom Produktdesign über Druckgewerbe und Innenarchitektur bis hin zur Fassadengestaltung. In all diesen Bereichen wären die Farbtafeln als einzelne Blätter höchst unpraktisch gewesen: Es hätte ein Auseinanderfallen oder sogar ein Verlust einzelner Tafeln gedroht. Verbunden zu einem gefalteten Streifen war nicht nur die Kohärenz der Theorie gewährleistet, sondern auch diese Gefahr im praktischen Umgang mit ihr gebannt.

Das Leporello als Dokumentations- und Erzählform im Werk von Ilya Kabakov

Der russische Künstler Ilya Kabakov hat das Leporello nicht nur immer wieder für Buchpublikationen eingesetzt, sondern vielfach auch zu einem zentralen Element seiner Installationen und Ausstellungen gemacht.²¹ Zu langen leporelloartigen Bildstreifen angeordnet finden sich Kabakovs Zeichnungen im Kontext von Ausstellungen arrangiert – und auf einer Zeichnung hat der Künstler selbst einmal das Leporello als Idealform der Installation bezeichnet: bespiels- und bezeichnenderweise auf einer *Intellektuelle Paravents*.

²¹ Neben den im Folgenden angesprochenen Arbeiten gehört die Installation *La salle d'opération. La Mère et le Fils* (1994/95) vermutlich zu den eindrucksvollsten Beispielen. Vgl. den Katalog: Ilya Kabakov – Installations 1983–1995. Paris 1995, S. 214–217. Auch in der Installation *The Communal Kitchen* (1991) spielt ein Leporello eine zentrale Rolle, vgl.: Amei Wallach (Hg.): Ilya Kabakov – The Man Who Never Threw Anything Away. New York 1996, S. 224.

Idealzeichnung betitelten Arbeit (1985) (Abb. 7 und 8).²² Doch ist diese Zeichnung nur das Nebenprodukt einer umfassenden Theorie zum Leporello, die Kabakov in seinen gesammelten Schriften ausformuliert hat. Im Abschnitt „Может быть, ширма-раскладушка – это жанр?“ (Kann es sein, dass der zusammenfaltbare Wandschirm eine eigene Gattung darstellt?)²³ wirft er die Frage auf, ob der Wandschirm respektive das in seiner Funktionsweise von ihm als Äquivalent eingesetzte Leporello nicht eine eigene künstlerische Gattung ausmache. Ausgefaltet stellten sich diese ausfaltbaren Tafeln dem Betrachter wie eine Reihe von Eisenbahnwaggons, eine gleichförmige Häuserfront oder eine Werbewand dar. Gerade letztere waren, entlang der Plätze in allen Städten der Sowjetunion aufgestellt, ein alltäglicher Anblick. Auf vielen aneinandergereihten Schautafeln wurden der Fortschritt und die Errungenschaften der Sowjetunion als Teil der sozialistischen Propaganda präsentiert. Der gleichförmige Bildstreifen, so Kabakov, spiegele gleich in zweifacher Hinsicht das Sowjetsystem wider. Um dies zu veranschaulichen, erinnere er an ornamentale architektonische Friese, deren Wirkung aus der Wiederholung ein und desselben Musters resultiere. Die hier zur Anwendung kommenden Prinzipien einer Reihung mit inhärenter Rhythmik gelte auch für den sowjetischen Kontext: Jede Abweichung, jedes sich nicht in den Rhythmus fügende Detail brächte die ganze Abfolge in Unordnung. Dabei wäre das einzelne Element in solchen Abfolgen mehr oder weniger bedeutungslos, was zähle, sei das Zusammenspiel im Kontext. Zweifellos dient Kabakov ein solcher Vergleich als Metapher für die Sowjetideologie, in der das Individuum hinter der Gemeinschaft zurückzutreten respektive in ihr aufzugehen habe. Ein weiterer Aspekt seiner Interpretation ornamentaler (Wand-) Friese ist das Überwältigende, das von ihnen ausgehe. In der repetitiven Reihung, auch wenn diese eben gleichförmig ist, läge eine weit größere Macht und Kraft, die Betrachter zu beeindrucken, als im Einzelbild. Um die Einzigartigkeit der einzelnen Segmente zu erkennen oder sich der Details bewusst zu werden, bedürfe es gezielter Konzentration, die vertrackter Weise aber gerade durch die ornamentale Abfolge verhindert sei, da automatisch immer das Angrenzende sich in die Betrachtung dränge.

²² Vgl. ebd., S. 56f.

²³ Ilya Kabakov: Текст как основа изобразительность, in: <<http://www.conceptualism-moscow.org/files/IK-teksti-drugie%20teksti.pdf>>, S. 592 (zuletzt abgerufen am 7.7.2016). Vgl. auch die deutsche Übersetzung: Der Text als Grundlage des Visuellen. Hg. von Zdenek Felix. Köln 2000.

Kabakov zieht daraus den Schluss, dass es eben diese ‚Widerläufigkeit‘ sei, die das Leporello zu einer eigenen Gattung mache: Der Blick auf die Abfolge erschließe zwar das Ganze, die Fokussierung von Einzelheiten verhindere hingegen, einen Überblick über das Gesamte zu gewinnen.

Solche Überlegungen, wie Kabakov sie mit Blick auf architektonische Friese, Wandschirme und schließlich auch auf das Leporello als buch künstlerisches Pendant äußert, kommen auch in seinen Arbeiten zur Entfaltung. Gerade in seinen Installationen finden sich immer wieder zu langen Bildsequenzen aufgereichte Einzelwerke oder aneinandergereihte Stellwände, die den Raum in Segmente unterteilen und eine der Faltung des Leporellos äquivalente Unterteilung suggerieren. In ihrer Einförmigkeit rufen sie die im sowjetischen Alltag geläufigen Propagandawände in Erinnerung, die dem Künstler nach eigenen Aussagen als Vorlage gedient haben. Obwohl diese ausstellungsarchitektonische Präsentationsform, die ganz an den Prinzipien des Leporellos angelehnt ist, nicht zuletzt, indem sie mit Vorder- und Rückseite zwei ‚Anschauungsseiten‘ aufweist und durch die Möglichkeit, einzelne Teile umzustellen, auch die Flexibilität der Faltungen des Leporellos nachvollzieht, gebraucht Kabakov selbst nicht den Ausdruck Leporello, sondern spricht von „ширмы“ (Schirmen), also Wandschirmen oder Raumteilern.

Beispiele liefern Installationen wie der 2001 in der Kokerei Zeche Zollverein errichtete *Palast der Projekte* oder die Installation *Das Schiff*, die unter anderem 1989 in der Kunsthalle in Zürich realisiert wurde.²⁴ In der zuletzt genannten Installation dokumentiert Kabakov das Leben in einer im Sowjetrußland typischen Wohneinheit, der als ‚Kommunalka‘ bezeichneten Kommunalwohnung. Ihren Ursprung hat die Kommunalwohnung in der Aufteilung bürgerlicher und großbürgerlicher Wohnungen, bestehend aus einer Anzahl von Zimmern sowie Badezimmer und Küche. Nach der Machtübernahme der Kommunisten wurden die einzelnen Zimmer dann einzelnen Familien zugewiesen, während Küche und Bad der gemeinschaftlichen Nutzung aller dienten. Die Zusammenführung von Personen mit unterschiedlichen sozialen und beruflichen Hintergründen, Gewohnheiten und Interes-

²⁴ Vgl. den Katalog: Ilya Kabakov – Installations 1983–1995, S. 52–55. Auf die Form und Metaphorik des Schiffes spielt Kabakov auch in der Installation *The Boat of My Life* (1993) an, vgl. Wallach (Hg.): Ilya Kabakov – The Man Who Never Threw Anything Away, S. 230ff.

sen führte notwendig zu Spannungen, die das alltägliche Leben bestimmten. Da die Bewohner einer Kommunalwohnung in der Regel ihre Mitbewohner nicht kannten, nichts über deren Lebenseinstellungen oder deren politische Ausrichtung wussten, konnten sie einander nicht wirklich vertrauen. Das ständige Misstrauen, ja die ewige Furcht vor der Niedertracht der unfreiwilligen Mitbewohner und Nachbarn führte zu so absurden (Selbst-) Schutzmechanismen wie Schlössern an Kochtöpfen oder dem Anketten von Geschirr und anderem individuellen Besitz in den Gemeinschaftsräumen. Dass es zu Streitereien kam, wer für Putz- und Reinigungsdienste der gemeinschaftlichen Einrichtungen zuständig sei, überrascht nicht.

Den Anstoß für die Installation *Das Schiff* lieferte ein Konvolut alter Papiere, auf das der Künstler nach eigenem Bericht 1985 zufällig stieß. Es hatte rund 20 Jahre in einem feuchten Keller gelegen und enthielt den gesamten Schriftverkehr – oder doch zumindest einen großen Teil davon – zwischen einer Kommunalwohnungsgemeinschaft mit dem sogenannten Shek (Жэк = *Жилищно-эксплуатационная контора*), dem ‚Gericht der Genossen‘, über das jeder Hausblock zwecks Klärung von Zwistigkeiten verfügte. Hier wurden Beschwerden eingereicht und hier wurde geschlichtet, ohne jedoch jemals ernsthaft an Änderungen der Wohnsituation zu denken. Eine solche konnte das Gericht der Genossen gar nicht herbeiführen, weil es weder die Befugnis besaß, anderen Wohnraum zu beschaffen, noch die sich befehdenden Parteien zu trennen. Die Stelltafeln, als Reminiszenz an den sowjetischen Alltag, dienten in der Installation nun dazu, die aufgefundenen Papiere und Dokumente auszustellen und dabei die Erinnerung an die propagandistischen Plakatwände aus der sowjetischen Vergangenheit heraufzubeschwören, wie sie nicht nur entlang der Straßen und Plätze, sondern auch in Bibliotheken, Museen und Instituten aufgestellt waren. Ihr Ziel war es, für den Lebensalltag Bedeutsames hervorzuheben, Zielerfüllungen von Brigaden, Errungenschaften der Wissenschaft und Industrie allgemein für die Sowjetbürger leicht zugänglich aufzubereiten. Solche dem Leporello in struktureller Hinsicht vergleichbare Arrangements, waren allgegenwärtig, und erfüllten, so könnte man sagen, den Zweck eines für alle lesbaren Buches. Weitere Stellwände der Installation sind so arrangiert, dass sie die Dokumentation des Shek umschließen und gleichzeitig den Grundriss eines Schiffs formen. Auch sie sind voller Dokumente, doch im Gegensatz zu den Papieren des Shek erscheinen diese bunt und abwechslungsreich, liefern sie doch ein idealisiertes Bild des sowjetischen Alltags, das dem der alltäglichen

Realität der Kommunalwohnungen diametral entgegengesetzt ist. Kabakov verwendete hierzu offizielle Propagandamittel, die den Sowjetbürgern ein besseres und schöneres Leben in Aussicht stellten. Er schreibt hierüber:

Diese Welt ist voller Freude, abwechslungsreich, mit vielen Menschen bevölkert, vielstimmig, sonnendurchflutet und von Liedern und Blumen erfüllt. Sie ist ebenso kommunal wie das Leben in den Wohnungen, nur ist diese Kommunalität bereits eine neue, andere, in der alle miteinander zufrieden sind, in der man sich hilft, seine Nachbarn liebt und ihnen zulächelt, in der unaufhörlich das Fest der Liebe, der Natur und der Arbeit gefeiert wird. Dieses märchenhafte Paradies der Kommunalität ist bereits auf Erden verwirklicht. Dies ist auf tausenden von Fotografien und Beweisstücken dokumentarisch festgehalten.²⁵

Indem die idealisierende, die das zu erwartende Leben in Aussicht stellende Präsentation propagandistischer Druckerzeugnisse die äußere Form einer Schiffswand vorstellt, die die düstere Aneinanderreihung der Papiere aus dem Shek räumlich abschirmt und versteckt, werden die die alltäglichen Gegebenheiten kaschierenden Zukunftsprojektionen als bloße Äußerlichkeit entlarvt. Die angestrebte Realität existierte nur als bunte Vision auf geduldigem Papier, nicht aber in der Wirklichkeit. Die tatsächlichen Lebenszustände sollten und durften hingegen nicht nach Außen treten, ihre Darstellung war weder in der Literatur noch in der Kunst erlaubt.

Wenn nun das zu dieser Installation publizierte Buch die Form eines Leporellos aufweist, ist dies kein Zufall und vielmehr als eine vom Künstler gezielt eingesetzte Reminiszenz zu verstehen: Der Bezug ergibt sich einerseits aus der narrativen Vermittlung, mit der Kabakov Bild, Text und Installation zusammenführt, andererseits aus dem Raumgreifenden, das sowohl die Installation wie auch das Leporello als Buchform charakterisiert. Erzählfluss wie räumliche Abfolge finden sich hier in gleicher Weise umgesetzt wie in den Propagandazügen, auf die sowohl Lissitzky mit seiner Gestaltung für die Presse-Ausstellung in Köln angespielt hatte wie auch der Gestalter, der Majakowskijs Verse in einem an eine Eisenbahn erinnernden Leporello inszeniert hatte.

²⁵ Ilya Kabakov selbst zu seiner Installation (Übersetzung aus dem Russischen von Vinzenz Schnell), in dem Ausstellungskatalog: Ilya Iosifowitsch Kabakov. Das Schiff. Eine Installation. 30.9.–4.11.1990 im Ballsaal der neuen Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen, S. 4.

Ilya Kabakovs Installation *Der kleinwüchsige Mensch* (1988)

Ein prägnantes Beispiel dafür, dass Kabakov sich Leporellos als entfalteten Büchern in seinen Installationen bediente, ist die raumgreifende Arbeit *Korotkij čelovek* (Der kleinwüchsige Mensch) aus dem Jahr 1988.²⁶ Die Installation beruht auf einer Geschichte Kabakovs, die auch Bestandteil der Installation ist, sodass diese Buchform ein in unmittelbarer Korrespondenz zur Erzählung stehendes gestalterisches Element ist: Der klein gewachsene Nikolai Matjeewitsch, ein einfacher Büroangestellter und typischer Vertreter des sowjetischen Alltagsmenschen, träumt davon, seine Mitmenschen einmal in seinem Leben zu übertrumpfen. Dabei denkt er weniger an eine Darbietung körperlicher Überlegenheit als vielmehr an eine List. So überlegt er: „Was wäre, wenn all die anderen in die Hocke gehen müssten?“²⁷ Nicht zufällig wählt Kabakov als Bild des Sich-klein-Machens die Hocke, zeigen sich doch im Russischen etymologische Bezüge zwischen ‚in die Hocke gehen‘ und ‚klein‘. Um zu erreichen, dass seine Mitmenschen sich tatsächlich niederhocken, „müssten [sie] gezwungen sein, irgendetwas genau zu betrachten, etwas zu lesen.“²⁸ In diesem Zusammenhang fällt ihm ein, dass sich Menschen dann herabbeugen, wenn sie etwas Interessantes auf dem Boden entdecken. Er erinnert sich, wie er in seiner Kindheit mit einem Schloss aus Pappe gespielt und dabei von oben in die wunderbare fremde Welt geblickt hat. Und so kommt ihm schließlich der Gedanke, etwas Ähnliches nachzubauen. Vor allem müsse es viel zu schauen geben. Als geeignetes Baumaterial fallen ihm seine Kinderbücher ein, nämlich jene, die aus fester Pappe und als Leporellos gefaltet sind. Sie lassen sich wie Wände aufstellen und so beschließt er, mit solchen Büchern in seiner Wohnung ein regelrechtes Labyrinth zu errichten.²⁹ Die Geschichte liefert Kabakov den

²⁶ Vgl. den Katalog: Ilya Kabakov – Installations 1983–1995, S. 76f.

²⁷ Ilya Kabakov: текст как основа образительность, S. 170–171, hier S. 170. (dt.: Der Text als Grundlage des Visuellen. Hg. v. Zdenek Felix. Köln 2000). Zit. nach russischer Quelle. <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1066>> (zuletzt abgerufen am 28.10.2017).

²⁸ Ebd.

²⁹ Ilya Kabakov: Korotkij tschelovek, in: Texte als Ausgangspunkt für Gestaltung, vgl.: <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1066>>, S. 170–178 (zuletzt abgerufen am 28.10.2017). Labyrinthische Arrangements und Parours hat Kabakov oft zur Ausstellung seiner Arbeiten inszeniert. Gerade die in Bilderalben zusammengefassten Geschichten werden dabei immer wieder in friesartigen Installationen endloser Bildreihen präsentiert. Die anläss-

Vorwand, die hier angedachte Installation zu realisieren und ist insofern Bestandteil des künstlerischen Konzepts. Zwar sind seine Installationen meist nur temporär im Rahmen von Ausstellungen zu sehen, doch zeugen Entwurfszeichnungen von ihrer Planung und Bilder von ihrer Umsetzung. Solche Installationsansichten zeigen nun, wie er für den Bau des vom kleinen Menschen geplanten Labyrinths auf alle ihm verfügbaren Leporellos, kleine wie große gleichermaßen, zurückgriffen hat. Es sind im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit selbst hergestellte Leporellos mit seinen Zeichnungen, die er zu Geschichten zusammengefügt hat.³⁰

Das Leporello als umfassendes Visualisierungskonzept

Das Leporello als Spielform im Kontext der russischen Buchkunst verbindet sich, wie die vorgestellten Beispiele zeigen, mit unterschiedlichen Funktionen. Dabei ist die jeweilige Funktion auch sinnstiftend für das jeweilige Werk, das nicht aus einem ‚Nebeneinander‘ von Form und Inhalt besteht, sondern vielmehr seine Bedeutung erst aus dem unmittelbaren Zusammenspiel gewinnt. So dient das Leporello in den Kinderbüchern der Zusammenschau komplexer Abläufe, als Teil von Matjuschins Farbführer sucht es die zugrundeliegenden Theorie der organischen Kultur darzustellen, bei Kabakovs Installation *Das Schiff* rekurriert es auf im sowjetischen Kontext geläufige Propagandamittel, wie es unter anderen von El Lissitzky für die internationale Presseausstellung ausgeführt wurde. Und in Kabakovs *Geschichte vom kleinen Menschen* schließlich ist die Installation von Leporellos als räumliche Inszenierung einer Geschichte zu verstehen. Die Entscheidung für das Leporello ist also in keinem Fall zufällig, primär pragmatisch oder aus rein technischen Erwägungen erfolgt. Insbesondere bei Ilya Kabakov wird die konzeptionelle Einbindung des Leporellos in das Werk deutlich.

Die Verwendung des Leporellos als buchkünstlerische Gestaltungsform beschränkt sich weder auf einen bestimmten kulturellen Kontext oder einen spezifischen Inhalt noch auf eine ausgewählte Adressatengruppe. Vielmehr

lich der Max Beckmann-Preis-Verleihung 1993 vom Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main ausgerichtete Ausstellung ist nur ein Beispiel.

³⁰ 2001 bis 2003 erschienen im Münsteraner Verlag von Mike Karsten mit *Krug, Traum, Kelch* und *Wind* vier dieser Geschichten als Editionen in Leporelloform in Auflagen von 30 bis 40 Exemplaren.

scheint sich die mit dieser Buchform verbindende Handhabung des expandierenden Entfaltens sowohl für gewerbliche Zwecke wie auch für den kindlichen Gebrauch zu eignen, sodass das Leporello bei Prospekten wie auch bei Kinderbüchern zum Einsatz kommt. Dabei lassen sich die einzelnen Funktionen mitunter nicht immer klar gegeneinander abgrenzen, wie seine Verwendung als Kinderbuch im Kontext der sozialistischen Propaganda zeigt. Und eine (vermeintlich) primär Kinder adressierende Form kann, wie bei Matjuschin, auch an ein anderes Publikum gerichtet sein.

Abbildungen

Abb. 1: Vladimir Majakowskij, Jurij Bugelskij: *Локомотив* (o. J.).

Abb. 2: El Lissitzky: Katalogleptorello für den Sowjetischen Pavillon
der Pressa (Köln 1928),
Fotocollage, Tinte, Farbe auf Silbergelatineabzug, 36,4 x 53,1 cm.

Abb. 3a–b: El Lissitzky: Leporello für die Pressa (Köln 1928),
Buchdruck, 20,2 x 231 cm.

Abb. 4: Aleksei Laptev: *Piatiletka* (Fünfjahresplan, 1930).
Mittig verläuft der Schnitt, von dem aus sich die Flügel nach
oben und unten aufklappen lassen.

Abb. 5: Aleksei Laptev: *Piatiletka* (Fünfjahresplan).
Rückseite mit der angesprochenen Bildergeschichte.

Abb. 6: Mikhail Matjuschin: *Farbführer* (1932).

Abb. 7: Ilya Kabakov: *Intellektuelle Paravents, Idealzeichnung* (1985).

Abb. 8: Ilya Kabakov: *Intellektuelle Paravents*, Installationsansicht.

Trois points de vue d'artiste sur le leporello: Peter Downsbrough – Bernard Villers – Hamish Fulton

ANNE MÆGLIN-DELCROIX

Le leporello n'est en soi qu'un type de reliure, une manière de plier les pages d'un livre de telle sorte qu'il s'ouvre, comme on dit, 'en accordéon'. Rien de plus. Le mot appartient au vocabulaire technique du livre et désigne une de ses modalités, une de ses manifestations, une de ses manières de 'faire livre'. Mais, bien qu'il soit tentant de le penser, celle-ci ne détermine pas a priori une fonction, ni ne privilégie a priori un contenu. La diversité des traitements de cette catégorie de livres par les artistes qui s'y intéressent suffit à prouver, contre les formalistes, qu'un médium, avec ses caractéristiques physiques distinctives, ne devient une forme artistique au sens strict — c'est-à-dire une forme visuelle porteuse d'un sens sui generis — qu'au prix d'un travail d'élaboration à la fois conceptuel et plastique qui transforme le médium donné en expression construite.

On se propose de montrer, à partir de trois exemples volontairement éloignés les uns des autres, comment un même médium peut être mis au service de logiques d'expression visuelle bien différentes; comment ses caractéristiques sont donc plutôt des possibilités que des contraintes, et des possibilités qui n'apparaissent comme telles que par la médiation de l'opération d'expression grâce à laquelle l'artiste les révèle en les utilisant de façon convaincante. Trois points de vue artistiques, donc, sur le même médium: avec Peter Downsbrough, il s'agit d'explorer, à l'aide de son vocabulaire visuel propre, un cadre imposé; avec Bernard Villers, il s'agit d'expérimenter méthodiquement les jeux optiques, plastiques et sémantiques permis par la suite des plis; avec Hamish Fulton, il s'agit d'exprimer la distance qui sépare l'expérience vécue hic et nunc de sa représentation.

Sur le leporello en général et les *Fireboox* de Peter Downsborough en particulier

Avant que l'éditeur Richard Meier (Éditions Voix, Elne, France) ait l'idée de lancer, vers 2010, une collection de livres minuscules pliés dans des boîtes d'allumettes, un des plus petits livres d'artistes en accordéon était le *Livre-Étalon* de Robert Filliou, publié par Dieter Roth en 1981.¹ Il fait à peine 4 x 4 cm mais, comme le mètre pliant de menuisier dont il s'inspire, il peut atteindre 70 centimètres. Un des intérêts de la forme du leporello est, en effet, qu'il peut passer du plus petit format (replié) au plus long (déplié): il joue sur la disproportion, le contraste entre le court et le long, le paradoxe du petit qui contient le grand. C'est une forme à développement, voire à surprises. Emblématique, à cet égard, le livre-rue d'Ed Ruscha, *Every Building on The Sunset Strip* (1966), 18 x 14 cm, qui s'étend sur près de 8 mètres.

Il est vrai que tout livre, quelle que soit sa reliure, conventionnelle ou pas, cache à première vue ce qu'il contient. Il faut toujours l'ouvrir pour découvrir son contenu. Cependant, l'abondance de matière du codex se traduit par l'épaisseur du volume, immédiatement visible; l'abondance de matière du leporello s'exprime au contraire par la longueur, indiscernable car dissimulée dans ses plis. Le leporello met ainsi en question l'apparente évidence de l'opposition, mise en relief par Mallarmé, entre le livre, qui protège ses mystères entre les plis de ses pages, et le journal, qui étale au grand jour, et ce faisant, nivèle les informations qu'il affiche plutôt qu'il ne les contient. En effet, dans le leporello se réconcilient pour ainsi dire le livre et le tableau (ou le tabloïd), le dissimulé et l'exposé, la séquentialité des volets définis par les plis et la simultanéité du dépliant étalé; en un mot, le dehors et le dedans. Ces attributs ne s'opposent qu'à partir du moment où le massicot supprime le pli extérieur en rognant la bande de papier en feuillets distincts, dotés d'un recto et d'un verso invisibles en même temps et qu'il faut attacher en les cousant ou les collant à l'endroit du pli intérieur. C'est cette double opération, de coupure et de reliure, qui donne au livre conventionnel ses caractéristiques spatiales (on ne peut voir qu'une double page à la fois) et temporelles (on doit le lire page après page). Au contraire, le bien nommé *dépliant* en français, accordion *fold* en anglais, *gefaltetes* Buch en allemand, est tout

¹ Robert Filliou [sic]: Standard-Book Livre-Étalon. [Sans lieu]: ed. par Dieter Roth, [1981].

entier organisé par le pli,² intérieur et extérieur: le pli assure la continuité de la bande de papier autant qu'il la sépare en volets (car ce ne sont plus des pages); autrement dit, le pli rythme son développement. C'est exactement ce qu'en poésie on appelle une césure, par opposition à une coupure: une pause à l'intérieur d'un vers d'une certaine longueur, en accord avec le sens et la structure syntaxique de l'énoncé. C'est la raison pour laquelle le leporello peut aussi bien apparaître, selon les cas, comme la forme la plus rudimentaire du livre (sa forme archaïque avant la division en pages et avant l'alternance du recto et du verso³) ou comme sa forme la plus élaborée (un perfectionnement qui permet de surmonter les limitations spatiales et temporelles du codex et de dépasser la dichotomie du continu et du discontinu).

Les livres en accordéon de Peter Downsbrough tirent parti de ces deux points de vue à la fois: élémentarité et complexité. Il réalisa le premier, intitulé *MAIS*, en 2011 (fig. 1).⁴ Très simple, en noir et blanc, de très petit format, il tient dans une petite boîte d'allumettes.⁵ Une mince ligne horizontale, qui débute sur le troisième volet, suit le bord inférieur du leporello, s'interrompt au milieu, laisse place à deux lignes parallèles verticales plus épaisses, reprend, s'épaissit sur un volet comme pour servir de socle à l'image détournée d'une roue dentelée, reprend encore son cours et se termine sur le vingt-et-unième volet, où le mot „AND“, imprimé de haut en bas à l'encre grise, le long du bord extérieur, invite à un prolongement indéfini. Sur le dessus de la boîte d'allumettes, dessus qui joue le rôle de couverture, est collée une photographie en noir et blanc d'un engrenage mécanique d'esprit constructiviste sur laquelle sont imprimés en capitales le mot „MAIS“ et le nom de l'artiste. Sur un des côtés de la boîte est fixé un grattoir pour frotter les allumettes; sur l'autre, est indiqué le copyright avec la men-

² Cf. Stephen Perkins: *Art of the Fold*. Green Bay: University of Wisconsin, 2009.

³ Quelques rares exemples de leporellos sont imprimés sur les deux faces, mais cela ne fait pas pour autant de l'endroit un recto ni de l'envers un verso. Par exemple: Hansjörg Mayer: *typoaktionen*. Frankfurt am Main: typosverlag, 1967; Martine Aballéa: *Geographic Despair*. Paris: édité par l'artiste, 1979; Jean Le Gac: *La double exposition du je (fiction)*. La Seyne-sur-mer: Villa Tamaris, 2012.

⁴ On ne tient pas compte d'un dépliant vertical de cartes postales photographiques, *MÜNCHEN* (München: Galerie Rupert Walser, 1991) dont la reliure est dictée par le modèle des dépliants de souvenirs pour touristes.

⁵ Peter Downsbrough: *MAIS*. [Elne, France]: Éditions Voix Richard Meier, 2011. 20 volets pliés dans une boîte d'allumettes (plus un volet initial tronqué aux $\frac{3}{4}$ portant le nom de l'éditeur, imprimé au timbre à sec, et un volet final contrecollé sur le fond de la boîte). 3,5 x 5,3 cm (plié), 3,5 x 90 cm (déplié).

tion de la série *matchbox*. Un peu comme Lissitzky raconta l'histoire de deux carrés dans le livre *Les Deux Carrés* (1920), ce livre raconte 'l'histoire d'une ligne' et pourrait bien aussi s'adresser à des enfants: la reliure en accordéon semble généralement plus ludique que celle, ordinaire, du codex.

Quatre autres leporellos, chacun plié dans sa boîte d'allumettes, de la série *Fireboox*, seront publiés en 2014, à l'occasion de l'exposition monographique de l'artiste au Musée régional d'art contemporain à Sérignan.⁶ Solitaires, ils sont réunis sous un étui à rabats dont le dessus, qui porte le titre, *TRACE*, et le nom de l'artiste, montre la photographie de départ: l'image en plan rapproché et en noir et blanc d'un trottoir en travaux, entre le bas d'un immeuble et le bord d'une rue (fig. 2). Son découpage en quatre parties rectangulaires égales, soulignées par un cadre noir et une croix malevitchienne, définit pour chacune des quatre boîtes son image de couverture, sur laquelle figure en tout petits caractères un numéro de 1 à 4, correspondant à sa place dans ce puzzle rudimentaire. Les rectangles noirs que forment les ouvertures de la façade de l'immeuble sont autant d'allusions visuelles aux rectangles des boîtes d'allumettes et le cadrage bien marqué semble destiné à contenir le désordre introduit par les signes des travaux en cours (barrières de protection, rubans de chantier) dans la zone comprise entre la stricte géométrie de la façade et le vide absolu de la rue.

Ces quatre dépliants combinent à première vue les mêmes éléments que le premier: une structure horizontale d'ensemble, soulignée par une ligne noire parallèle au bord inférieur, plus ou moins longue; de rares lignes verticales; des mots un peu plus nombreux (fig. 3). S'ajoutent cependant de petites photographies presque toujours en pleine page (en plein volet, serait-il plus juste de dire), images de rues ou de voies de circulation canalisées, plus ou moins contraignantes (voie ferrée, voie fluviale, passage clouté, etc.), dont la dimension horizontale dominante est toujours corrigée par une indication de verticalité (poteau ou grille, par exemple): rappel peut-être de l'agencement en croix de l'ensemble? Enfin, quelques aplats monochromes de couleur sombre (brun rouge, noir, gris) occupent dans chaque dépliant deux volets non consécutifs, entièrement ou partiellement, et parfois les che-

⁶ Peter Downsbrough: *TRACE*. [Elne, France]: Éditions Voix Richard Meier, [2014]. 4 *Fireboox* dans des boîtes d'allumettes, numérotés de 1 à 4, de 20 volets chacun (plus un volet initial tronqué aux $\frac{3}{4}$ portant le nom de l'éditeur, imprimé au timbre à sec, et un volet final contrecollé sur le fond de la boîte), 3,5 x 5,3 cm (plié), 3,5 x 90 cm (déplié). Réunis sous un étui à rabats 7,4 x 11 cm.

vauchent. Si ces aplats rappellent peut-être à leur tour les ouvertures obscures de l'image-matrice de la façade de l'immeuble, ils sont en plus dotés d'une fonction architectonique: interrompre la dominante horizontale du dépliant par une forte césure, et, dans le cas des chevauchements, sortir le cadrage de sa coïncidence avec le volet. Bref, dans ces quatre leporellos, il s'agit à la fois d'exploiter l'ordre inhérent au format choisi, caractérisé a priori par l'horizontalité,⁷ et de le contrarier par quelques interventions inverses qui jouent discrètement avec les contraintes du modèle et font surgir de l'inattendu. En ressort une réflexion implicite sur les conventions du médium du livre: par exemple, pourquoi faudrait-il, sur un support ici défini par sa continuité, rester confiné au cadre de la page, unité distinctive du codex, mais pas du leporello?

Les leporellos de Peter Downsbrough ont donc une place à part dans la production de ses livres. S'ils illustrent eux aussi la radicalité formelle et l'économie de moyens présente dans l'ensemble de son œuvre, ils font exception dans sa production de livres. En effet, en dehors de quelques publications de format carré, d'un livre de cartes postales qui leur emprunte logiquement son format à l'italienne⁸ et d'un flipbook à faire soi-même,⁹ les nombreux livres¹⁰ de l'artiste sont dominés par la verticalité, et ce pour deux raisons. La première est d'ordre général: le format en hauteur, dit 'à la française', est le plus répandu dans l'édition et, Peter Downsbrough l'a souvent dit, ses 'livres d'artistes' sont avant tout des livres. La seconde est propre à son travail: ses premiers livres sont directement issus, au début des années 1970, de ses recherches autour des *Two Pipes*, sculptures en hauteur à l'aide

⁷ Les leporellos qui se déplient verticalement, pourtant les plus conformes à l'origine du mot (la longue liste des conquêtes de Don Giovanni, lues par son valet, dans le livret de Lorenzo da Ponte pour l'opéra éponyme de Mozart), sont peu nombreux. Outre *MÜNCHEN* de Peter Downsbrough mentionné plus haut, citons par exemple: Ian Hamilton Finlay: *Fishing News News*. Scotland: Wild Hawthorn Press, 1970. 375 ex.; Roberto Martinez: *Moi aussi, j'aurais peur si je rencontrais un ange I. La Bataille de Midway*. Paris: Robert Claire, 1991. 200 ex.; Maurizio Nannucci: *Up above the world / A world guide for aliens*. Firenze: Exempla & Page in motion & Mani editions, 1981. 1000 ex.

⁸ Peter Downsbrough: *16 POST CARDS*. Douchy-les-mines: Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais & Lille: Sans Titre, 1997.

⁹ Peter Downsbrough: *AND HERE*. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 2005.

¹⁰ Cf. les cent numéros répertoriés dans Moritz Küng (ed.): Peter Downsbrough — *The Book(s)*, catalogue raisonné. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011 (85 numéros) et Moritz Küng (ed.): Peter Downsbrough — *The Book(s)*, Addendum. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013 (15 numéros).

de deux tuyaux disposés verticalement dans l'espace.¹¹ L'horizontale n'est présente dans ses livres que comme une dimension secondaire de leur construction graphique. Du fait de la conception architecturale que Peter Downsbrough a du livre comme espace spécifique à organiser visuellement en fonction de ses propriétés, chaque fois qu'il a affaire au codex, c'est-à-dire presque toujours, les verticales divisent et l'unité minimale du livre est la page ou la double page, dont le bord extérieur vertical joue son rôle en introduisant une coupure supplémentaire quand on tourne la page. Dans les leprellos, au contraire, c'est structurellement l'horizontale qui domine: matérialisée dans les publications examinées par un trait noir prolongé, elle redouble la bande de papier dans son développement en longueur. Elle souligne ainsi la prépondérance de la continuité sur la discontinuité. Ce faisant, elle installe fermement le livre sur sa base. La reliure en leprello, on le sait, permet souvent de montrer les livres debout. Mais peu d'exemples exploitent cette possibilité pour elle-même en faisant, comme ici, de la base du livre une sorte de socle minimal. Les leprellos de Peter Downsbrough font donc glisser l'architecture du livre de son espace habituel à deux dimensions à un espace à trois dimensions, celui de la sculpture: le livre n'est plus seulement un espace par lui-même, il existe aussi dans l'espace.

Sur les jeux avec les plis dans les leprellos de Bernard Villers

Depuis ses premières publications, au milieu des années 1970, le travail imprimé de Bernard Villers s'est appuyé sur les propriétés spécifiques du livre. Ce faisant, il a souvent rencontré la question du pli et travaillé son rôle structurant dans la construction d'un livre.¹² Son livre le plus explicite de ce point de vue est *Mallarmé 1897*,¹³ qui, par le seul pliage, met pour ainsi dire en livre une citation célèbre du poète sur le pli. Mais c'est le codex qui y est exploré et la manière dont il résulte du pliage d'une grande feuille en un

¹¹ Le premier est *Notes on Location*, New York: TVRT (The Vanishing Rotating Triangle), 1972.

¹² Sur la question du pli dans les livres de Bernard Villers, cf. Anne Mæglin-Delcroix: *Esthétique du livre d'artiste* [1997]. Marseille: Le mot et le reste; Paris: Bibliothèque nationale de France, 2012, pp. 344–346; Leszek Brogowski: *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre* [2010]. Rennes: Éditions Incertain Sens, 2016, pp. 276–288.

¹³ Bernard Villers: *Mallarmé 1897*. [Bruxelles]: Walrus, 'collection du commerce', 1979. [100 ex.]

,cahier'. En effet, la forme du leporello s'introduit tardivement dans l'œuvre imprimée de Villers: si l'on excepte le précoce *Trace* (1977)¹⁴ — bande de papier pelure pliée en accordéon dont les huit volets sont imprimés d'une bande noire verticale identique, mais décalée de telle sorte que, le livre replié, les huit bandes apparaissent, par transparence, juxtaposées —, il faut attendre les années 1990, au cours desquelles deux livres soulignent deux aspects différents, mais complémentaires, du pli. Le premier, *Correspondance* (1992),¹⁵ s'appuie sur une lettre de Van Gogh à son frère Théo. Il met en évidence de façon exemplaire les deux fonctions antagonistes du pli: replié, il est l'instrument du volume et de l'énumération successive des couleurs dans le récit que constitue la lettre de Van Gogh; déplié, il est l'instrument du plan et renvoie à la simultanéité du tableau pour le peintre. Le second livre est *Un livre réversible* (1998),¹⁶ imprimé sur les deux faces: occupant tout le verso, quelques mots indiquent sobrement que la publication est inspirée des travaux du physicien Ernst Mach. Celui-ci a mis en évidence des paradoxes optiques dont l'un concerne justement la perception d'un livre ouvert, vu de face ou vu de dos. C'est pourquoi le recto montre le dessin de grands parallélogrammes dont chacun occupe l'espace d'un volet et qui se touchent à chaque pli, évoquant ainsi un livre ouvert dont on verrait soit l'intérieur, soit les deux plats de la couverture. Ce jeu visuel sur l'envers et l'endroit, le dedans et le dehors, s'appuie sur l'alternance entre pli interne et pli externe.

Ce n'est que plus tard, dans les années 2000, que, dans le cadre de ses éditions du Nouveau Remorqueur, Bernard Villers va multiplier leporellos et dépliants. Ils sont si nombreux qu'on ne peut tous les citer.¹⁷ Cette nouvelle étape dans son histoire d'auto-éditeur correspond à une plus grande simplicité dans les moyens utilisés: fréquemment, il s'agit d'un feuillet de format A4, imprimé numériquement ou en photocopie, simplement plié, sans couverture. Il semble que les jeux formels avec le pli (et par là l'intérêt pour le leporello et le dépliant) ont pris le pas sur les jeux matériels avec les papiers et les transparences, caractéristiques des décennies précédentes. Comparés

¹⁴ Bernard Villers: *Trace*. Anvers: Guy Schraenen, 'colleXtion' n° 14, 1977. 500 ex.

¹⁵ Bernard Villers: *Correspondance*. Bruxelles: Édition du Remorqueur, 1992. [120 ex.]

¹⁶ Bernard Villers: *Un livre réversible*. Krems: Galerie Stadtpark, 1998. 100 ex.

¹⁷ On se reportera aux très utiles descriptions des notices établies par Aurélie Noury dans: Bernard Villers. Les Éditions du Nouveau Remorqueur: catalogue raisonné. Rennes: Éditions Incertain Sens, 'Collection Grise', 2016.

aux leporellos antérieurs, ils vont souvent être réduits au minimum: un certain nombre sont, par exemple, issus du pliage en hauteur ou en largeur d'un papier de format A4 (le plus souvent), ce qui donne des publications de seulement trois ou quatre volets très étroits, imprimés sur les deux faces, qui se répondent, se complètent ou se combinent. De plus, les mots y jouent un plus grand rôle, parfois exclusif, comme dans *Fiche Fichtre Foutre* (2008),¹⁸ qui répartit sur les deux faces d'un leporello de trois volets six mots à associer mentalement de diverses façons, ou *OSE* (2010),¹⁹ qui, une fois ouvert, donne à lire les mots „rose“, „oser“, „eros“. Mais les mots ne sont plus exclusivement le médium de la signification ou le moyen d'une citation: ils interviennent aussi comme éléments plastiques à part entière. Par exemple, dans *H A H O H* (2006, fig. 4),²⁰ leporello de quatre volets, le pli, en passant chaque fois verticalement au milieu d'une de ces lettres, met en évidence leur belle symétrie. Villers poursuit ce faisant l'exploration de la zone de recouvrement entre lisible et visible qu'il a entreprise dès ses premières publications et dont témoignera encore un leporello intitulé *Lisible Visible* (2014).²¹

Ces publications, si légères qu'on pourrait les réduire à un jeu sans conséquence, posent pourtant d'intéressantes questions formelles. Par exemple, celle de la différence entre leporello et dépliant. En principe, cette différence est assez claire, mais elle perd de sa pertinence chez Bernard Villers. Un leporello est, en effet, un cas particulier du dépliant: il se caractérise par une alternance régulière entre pli intérieur et pli extérieur, comme les soufflets d'un accordéon. Un dépliant, au sens strict, n'a que des plis internes: il s'ouvre comme un polyptique.²² Tel est le cas, par exemple, de *W*,²³ un hommage à Georges Perec, qui n'est pas un leporello, car ses trois plis sont internes, le dépliant s'ouvrant sur quatre panneaux centraux quand on en déplie les deux premiers vantaux. D'autres cas sont beaucoup plus troublants. *NOW IT IS A BOOK* (2004), feuillet de papier A4 plié en quatre, est à

¹⁸ Bernard Villers: *Fiche Fichtre Foutre*. [Bruxelles]: LNR [Le Nouveau Remorqueur], [20]08.

¹⁹ Bernard Villers: *OSE*. [Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2010].

²⁰ Bernard Villers: *H A H O H*. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2006.

²¹ Bernard Villers: *Lisible Visible*. [Bruxelles]: Le Nouveau Remorqueur, [2014].

²² Un dépliant à trois volets de Bernard Villers porte le titre de *Triptyque*. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2005.

²³ Bernard Villers: *W*. [Bruxelles]: LNR [Le Nouveau Remorqueur], 2010. [50 ex.]

la fois un dépliant et un leporello. C'est un dépliant quand on le lit comme un livre minimal, car on l'ouvre sur deux pages centrales, comme y invite la pagination de 1 (première page de couverture) à 4 (deuxième page de couverture). Ce qui nous découvre cette affirmation, à raison d'un mot par page: „NOW IT IS A BOOK.“; mais c'est un dépliant quand on l'ouvre davantage en poursuivant la pagination de 5 à 8 qui nous fait lire cette fois une question: „NOW IS IT A BOOK ?“. Cette ambivalence n'est possible que parce que le pli central peut se plier alternativement dans les deux sens, extérieur et intérieur, et remplir ainsi deux fonctions opposées. Dans ce double emploi se retrouve le goût de l'artiste pour les paradoxes, ici non pas de perception, mais de construction. Il est bien sûr significatif que le texte de ce livre exprime une incertitude sur ce qui est ou n'est pas un livre. On ajoutera que décrire ce livre nécessite beaucoup trop de mots pour expliquer imparfaitement ce qui s'y passe et qui est d'une si évidente simplicité quand on l'a dans les mains! Ajoutons encore un exemple de confusion volontaire, plus indirecte, entre dépliant et leporello: trois publications datées de 2006, *ABA*, *A* et *CONTINUE*, qui constituent manifestement une trilogie (même format étroit et en hauteur, même nombre de volets, même combinaison entre des lettres formant un mot, associées à de larges traits verticaux de couleur, etc.), se distinguent pourtant en formant respectivement deux leporellos et un dépliant.²⁴

Autre question posée implicitement par ces publications si rudimentaires: combien de volets sont nécessaires pour faire un leporello? Trois, semble-t-il, donc seulement deux plis, mais une telle simplicité déconcerte. Cette réduction au minimum est dans le prolongement de ce principe d'économie dont témoigne toute l'œuvre de Villers depuis ses débuts et de son goût pour l'élémentaire, le presque rien, l'imperceptible et le ténu. Dépliants et leporellos récents sont une excellente illustration de ce qu'il explique à Anne-Françoise Penders: „Régulièrement, je me dis que ce que je peux faire a l'air d'être toujours un peu moins. Comment encore faire du moins qui soit un plus?“²⁵

²⁴ Bernard Villers: *ABA* [ABANDONNE]. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2006. [30 ex.]; *A* [ATTEND]. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2006. [30 ex.]; *CONTINUE*. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2006. [30 ex.]

²⁵ Bernard Villers: Conversation avec Anne-Françoise Penders. Gerpinnes (Belgique): Tandem, coll. „Conversation avec...“, 2003, p. 41.

Font exception à cette série quasi expérimentale dans son extrême simplicité et sa pauvreté matérielle, deux leporellos de longueur et de construction plus classiques, d'ailleurs non pas publiés par l'artiste, mais par d'autres éditeurs au tournant des années 2010. Chacun dans son genre mérite l'attention. *Leporello* (2009, fig. 5),²⁶ en raison de son titre et de son thème: au bas des seize volets, imprimés au recto et au verso, court, sur une seule ligne continue, le texte italien de l'aria *Mille e tre...*, dans lequel Leporello, le valet de Don Juan dans le *Don Giovanni* de Mozart, lit à Dona Elvira le 'catalogue' complet, qu'il tient à jour, des innombrables conquêtes de son maître: un „livre qui n'est pas petit“, dit-il. C'est bien sûr rappeler l'origine du terme de 'leporello', nom propre d'un personnage de fiction échappé d'un opéra du XVIII^e siècle pour devenir (à quel moment et dans quelles circonstances?) un nom commun du vocabulaire technique de la reliure; c'est aussi paradoxalement suggérer qu'en principe le leporello a des affinités visibles avec la longueur, critère auquel la plupart des leporellos de Villers apportent autant de contre-exemples! Mais ce qu'il garde de l'esprit originaire du leporello, c'est le jeu avec le médium, une certaine fantaisie immédiatement associée au pliage en accordéon, tandis que, dans le codex, la banalité de la reliure n'attire généralement pas l'attention. Dans ses leporellos, Villers sait à merveille creuser cette veine joueuse et joyeuse.

Il en va de même avec *à la mer. aan zee* (2010, fig. 6).²⁷ L'idée de ce leporello, qui n'a pas non plus de couverture à proprement parler, est encore une fois très simple: le long de la partie inférieure d'une bande de papier bleu lithographiée à l'encre grise et qui se déplie à l'horizontale, Villers énumère les noms en français des plages de la courte côte belge, en la remontant du sud (La Panne) au nord (Le Zoute); puis, parvenu au bout, il la redescend au verso, cette fois en flamand (de Zoute à De Panne). La double face du leporello a elle-même un double sens, celui de plusieurs inversions: d'abord, l'aller et retour sur un itinéraire côtier dont certains noms évoquent des stations balnéaires élégantes, jadis réputées, fréquentées par les bonnes familles et hantées par les peintres Ensor et Delvaux, entre autres, et qui ont maintenant perdu de leur lustre: l'aller et retour géographique se double d'une inversion historique; ensuite, le bilinguisme de cette côte en zone fla-

²⁶ Bernard Villers: LEPORELLO. Frameries (Belgique): Bruno Robbe Éditions, 2009. [150 ex.]

²⁷ Bernard Villers: *à la mer. aan zee*. [Sans lieu, Belgique]: les éditions warda, 2010. 200 ex.

mande, mais qui a longtemps vécu du tourisme wallon et français, avant que, de nos jours, la situation économique s'inverse au profit des Flamands. Ce livre, où la nostalgie a aussi sa part, rappelle que, chez Bernard Villers, les livres et leurs plis ne sont pas seulement des réservoirs de jeux de formes; c'est de sens aussi qu'il s'agit, mais délicatement, sans appuyer, comme en jouant.

Sur trois leporellos de Hamish Fulton,
avec un appendice sur Richard Long²⁸

Les premiers livres de Hamish Fulton, dans les années 1970, sont une tentative assez conventionnelle pour rendre compte de ses marches dans la nature à l'aide de photographies documentaires que, par ailleurs, il expose au mur des galeries. Par exemple, *Hollow Lane* (1972)²⁹ est un recueil de paysages photographiques, disparates, sans relation entre eux: une sélection de 'vues'. Mais à mesure que se précise son projet de 'walking artist', c'est-à-dire d'artiste pour lequel marcher est l'art même, Fulton en vient à penser qu'aucune photographie, aucun dessin ne peut prétendre communiquer la réalité de son expérience. Une expérience, cela se vit mais ne se représente pas.

C'est pourquoi la question n'est pas pour Fulton de surmonter la séparation entre l'expérience et sa représentation, elle est au contraire de l'exprimer, de la rendre sensible. La distance infranchissable entre 'l'art' comme expérience (la marche) et 'les œuvres d'art' (traces iconographiques ou textuelles) qui en dérivent explique pourquoi, dans ses œuvres, Fulton, à la différence de Richard Long, privilégie la vision de loin, voire de très loin (l'horizon). Dans ses publications des années 1980, l'exploration des possibilités spécifiques du leporello va contribuer à l'expression de cette vision à distance. Cette distance, on va le voir, est distance temporelle (celle de la mémoire) autant que spatiale (le lointain au détriment du proche).

²⁸ Les analyses qui suivent sont librement reprises de mes livres: *Le pas et la page. Approches de la nature dans le livre d'artiste*. Digne-les-Bains: Musée Gassendi, 2014, pp. 19–23; et de: *Ambulo ergo sum: Nature as Experience in Artists' Books / L'expérience de la nature dans le livre d'artiste*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015, pp. 9–18 et pp. 69–79.

²⁹ Hamish Fulton: *Hollow Lane*. London: Situation Publications, [1972].

Au départ, la difficulté rencontrée par Fulton est de concilier les inconciliables: continuité et discontinuité. D'un côté, la continuité de la marche (du moins la restitution d'une progression, de l'unité d'un parcours, cette unité serait-elle, comme on va le montrer, construite a posteriori par et pour le livre) et, de l'autre, la discontinuité introduite par la photographie dans le paysage, ce qui suppose que le marcheur s'arrête, choisisse, cadre, donc interrompe son cheminement et segmente la nature. La solution est le leporello, mais suivant trois manières différentes de tirer parti du pliage en accordéon. On comparera donc trois livres.

Le premier s'intitule *Wild Flowers. Fleurs sauvages* (1981, fig. 7).³⁰ Le dépliant oblong (une seule photographie très longue d'une chaîne de montagne imprimée sur quatre volets successifs) ne permet pas seulement de donner une idée de l'ensemble du territoire parcouru, mais en plus il suggère la durée de la randonnée, la progression continue de la marche, qu'on imagine allant, comme l'œil dans la lecture, de la gauche vers la droite. C'est bien ce qui se passe car, une fois déplié, le leporello est trop long (plus de 120 cm) pour être appréhendé d'un seul coup d'œil, du moins à distance de lecture normale d'un livre.

Cependant, d'après ce qu'on lit dans la légende, il s'agit d'une randonnée en boucle, alors que ce qu'on voit est, au contraire, une chaîne de montagnes s'étirant de gauche à droite, un panoramique. Ce panoramique donne certes une image réduite de l'ensemble du vaste territoire parcouru, mais rien ne permet d'y reconnaître les cols par où est passé l'artiste, qui en donne pourtant tous les noms dans la légende. Ce premier leporello semble suggérer discrètement l'impossibilité de surmonter la distance qui sépare la réalisation de la marche et sa documentation en image, distance analogue à celle qui sépare le territoire réel de la carte, ou ici du panoramique.

Le deuxième leporello, de format plus réduit et moitié moins long, s'intitule *Horizon to Horizon* (1983, fig. 8).³¹ Sa structure est plus complexe car il combine la forme du leporello et celle du codex. Ce faisant, Fulton propose une solution pour ainsi dire intermédiaire: au centre, trois volets se déplient et montrent la crête d'une chaîne de montagne, mais cette fois des-

³⁰ Hamish Fulton: *Wild Flowers. Fleurs sauvages*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981. [500 ex.]

³¹ Hamish Fulton: *Horizon to Horizon*. Londonderry: Coracle Press for Orchard Gallery, 1983.

sinée et non photographiée: réduite au tracé d'une ligne irrégulière, elle est donc tout à fait abstraite. Comme dans le livre précédent, cet horizon, à cause de sa linéarité et du mouvement de la lecture (qui suit le dépliement des volets), ajoute à ce qui pourrait n'être qu'une ligne de crête, l'idée d'un chemin, allant d'ouest en est.

Mais dans ce livre, en plus de la légende habituelle chez Fulton (précisant le lieu et la date de la marche), figurent deux listes de mots, disposés verticalement, sur deux pages de format normal, placées avant et après les trois volets du leporello. On comprend aisément qu'il s'agit de nommer les éléments du paysage, en fonction de leur situation respective entre ciel et terre. L'organisation des mots dans la liste renvoie, en effet, à la disposition spatiale réelle des choses retenues (en bas est la route, „road“, sur la route sont les cailloux, „stones“, et les nuages, „clouds“, sont en haut, au-dessus des corneilles, „crows“). Mais on se rend compte aussi que ces éléments peu spécifiques et d'une grande banalité, sont très loin du pittoresque recherché d'ordinaire dans le paysage naturel; ils sont aussi très loin des détails caractéristiques propres à retenir l'attention et dont sont généralement prodigues les comptes rendus de voyage. Autrement dit, bien qu'avec des moyens différents (le format de la page étant le plus approprié à la colonne de mots et le développement de la ligne d'horizon à celui du dépliant), les deux parties de ce livre hybride, mi-codex, mi-leporello, concourent à produire le même effet de déréalisation du paysage traversé.

Avec le troisième leporello, les listes de mots vont sortir du cadre de la page pour occuper tout l'espace du dépliant. Une fois ses cinq volets dépliés sur 135 cm de longueur, *Ajawaan* (1987, fig. 9)³² donne à voir l'image unique d'un lac sur toute son étendue, un peu comme *Wild Flowers* donnait à voir toute une chaîne de montagnes. Ce lac commence dans des herbes au bord gauche du premier volet et se termine dans les herbes au bord droit du cinquième. La rive opposée à celle, invisible, où se tient le photographe donne au leporello son axe de symétrie: la limite où les arbres rejoignent leur reflet sur l'eau forme une ligne parfaitement horizontale qui divise l'ensemble du dépliant en deux parties rigoureusement égales. Fulton nous offre ainsi une image manifestement construite. En outre, elle est délibérément extraite à la fois du continuum de la marche et du continuum temporel.

³² Hamish Fulton: *Ajawaan*. Toronto: Art Metropole, 1987. 750 ex.

En effet, la page de titre (au recto du premier volet) montre une autre photographie, celle d'une petite partie du lac, proportionnée au format plus restreint de ce volet ramené à celui d'une page. Une légende placée sous l'image indique qu'au cours d'une marche de huit jours dans le Saskatchewan, l'artiste est passé par ce lac lors d'une nuit particulière d'août 1985, où il faisait pleine lune et où il y eut une tempête d'éclairs. Pourtant, on ne peut s'empêcher de remarquer que, de toute évidence, le lac, sur cette image de la page de titre comme sur celle en long du leporello, a été photographié en plein jour: ni nuit, ni éclairs. Ici encore, Fulton nous propose une vue complètement indépendante des circonstances spatio-temporelles réelles de la marche fournies par la légende.

Et quel rôle jouent les mots? Ils participent eux aussi, plus ostensiblement que dans les livres précédents, à construire un livre visiblement détaché de l'expérience vécue qui en est pourtant la source. À la différence de *Horizon to Horizon*, ils n'ont plus aucun rôle descriptif et ils n'ajoutent pas une information textuelle à l'information iconographique du leporello: ils sont tous formés de quatre lettres, sont imprimés en grands caractères sur la photographie elle-même et, tout au long du dépliant, ils forment des colonnes parfaitement calibrées, rythmées par l'alternance de l'impression en rouge et en blanc. Le paysage apparaît donc derrière ces mots, qui le couvrent presque entièrement comme une grille bicolore. Connaissant le travail de Fulton, toujours réalisé avec ce qu'il a observé ou rencontré, on sait que l'inventaire est celui d'éléments effectivement vus. Toutefois, leur choix est évidemment contraint par la décision de n'utiliser que des mots de quatre lettres. Quant à la place des mots dans les colonnes, elle ne correspond pas toujours, comme dans *Horizon to Horizon*, à la localisation réelle dans l'espace des éléments du paysage (par exemple, le mot „fish“ se trouve en haut d'une colonne, dans le ciel). Cette disposition ne répond donc à aucune logique réaliste, mais à une combinatoire formelle (retour des mêmes mots à des places différentes) qui évoque plutôt un travail abstrait avec le langage, tel qu'on le rencontre dans la poésie concrète.

Une subtile dialectique toutefois tempère cette apparente intégration des colonnes de mots à l'espace iconographique du leporello. En effet, l'organisation verticale des mots en colonnes vient contrebalancer l'extension horizontale de l'image du lac. À la différence de *Wild Flowers*, le panoramique se retrouve finalement divisé en parties égales, celles des colonnes de largeur identique. Bien plus, dans la mesure où les deux bords

de chacun des cinq volets du leporello sont soulignés d'une colonne de mots imprimée en rouge, celle-ci encadrant une colonne de mots imprimés en blanc au milieu du volet, Fulton réintroduit l'espace de la page en traitant chaque volet comme une entité séparée. L'agencement des mots ramène chaque volet à une page, tandis que l'image déployée sur les cinq volets préserve la continuité du leporello. Si *Horizon to Horizon* est un livre hybride, composé de deux sections hétérogènes, *Ajawaan* est un livre mixte, où se conjuguent étroitement l'espace continu du leporello et l'espace segmenté de la page.

C'est que, dans ce livre, Fulton a le même rapport aux mots qu'à la photographie: ils ne relatent pas la marche, pas plus que l'image du lac ne cherche à nous restituer sa vue par une nuit d'éclairs, bien que la circonstance soit assez marquante pour être mentionnée dans la brève légende. Le livre, évidemment réalisé au retour, nous met ici, plus explicitement que les précédents, dans le hors-temps et le hors-espace de la mémoire. Certes cette mémoire est contrôlée par la photographie prise sur place et par les mots également notés sur place dans le journal que tient Fulton au cours de ses marches. Mais, en agençant ces matériaux selon une logique plastique plus que documentaire, le livre rend visible le fait que cette mémoire est, comme la vue de loin du lac, une expérience de la distance.

On comprend que le leporello, qui, chez Fulton, est si bien approprié à la vue de loin et à la décantation de l'expérience par la mémoire, ne soit utilisé qu'exceptionnellement par Richard Long: même si son travail d'artiste marcheur le rapproche évidemment de Fulton, avec qui il a d'ailleurs partagé des marches, son point de vue est celui de la vision de près, de l'expérience rapprochée des choses et d'un rapport plus objectif que subjectif à la nature. Dans ses publications, Long ne recourt qu'une fois à la forme du leporello, et de manière bien différente de celle de Fulton: non pour déployer sur une grande longueur l'unité reconstituée a posteriori d'un itinéraire ou d'un paysage, mais pour donner à voir en une seule fois l'ensemble des objets rapportés, par exemple des menhirs. *A Walk Past Standing Stones* (1979, fig. 10),³³ sous-titré *A day's walk past the standing stones of Penwith peninsula*, ne retient d'une marche en Cornouailles que ce que le marcheur s'était d'avance proposé de rassembler avant de partir: la documentation photographique

³³ Richard Long: *A Walk Past Standing Stones*. [London]: John Roberts Press for Anthony d'Offay, 1979.

d'un inventaire thématique. Ce n'est pas le parcours qui importe, c'est ce que Long en rapporte. La reliure en accordéon permet d'exposer, de façon simultanée, le résultat de la collecte: des pierres à la fois semblables et différentes, chacune disposée dans la page comme dans une vitrine, tel un fragment détaché, prélevé dans la nature par l'appareil photographique. Le très petit format du livre (10 x 6,5 cm) contrastant avec la hauteur réelle des pierres levées tend à ramener celles-ci à autant de cailloux ramassés le long du chemin. Mais on ne saura rien du cheminement lui-même, ni du paysage, ni de ce que le marcheur a vécu en dehors de l'exécution du protocole qu'il s'était fixé *a priori*.

Autant d'artistes, autant d'utilisations du livre en accordéon, serait-on tenté de dire, en généralisant la leçon tirée des exemples précédents. Certains livres sont cependant plus pertinents ou réussis que d'autres. Mais selon quel critère? Comme pour toute œuvre d'art, celui-ci ne consiste pas simplement à mesurer le degré d'adéquation aux caractéristiques intrinsèques du médium choisi, lesquelles inclinent sans nécessiter (pour parler comme Gottfried Wilhelm Leibniz). Le médium n'impose pas un type prédéfini de discursivité, même s'il semble en privilégier certaines. Le seul critère consiste à évaluer la qualité de la rencontre entre un projet d'expression, toujours indéfini avant sa réalisation objective (même quand il ne se propose que d'explorer un médium!), et les moyens concrets mis en œuvre, c'est-à-dire choisis et travaillés par l'artiste afin que son projet puisse prendre une forme visible déterminée. De cette élaboration réciproque entre vouloir-dire et moyens de dire dérive une multiplicité de formulations possibles. Cela vaut pour le leporello d'artiste en particulier comme pour l'œuvre d'art en général.

Illustrations

Fig. 1: Peter Downsbrough: *MAIS* (2011).

Fig. 2: Peter Downsbrough: *TRACE* (2014).

Fig. 3: Peter Downsbrough: *TRACE*, deux de quatre leporellos dépliés.

Fig. 4: Bernard Villers: *H A H O H* (2006),
la couverture à gauche et déplié à droite.

Trois points de vue d'artiste sur le leporello

Fig. 5: Bernard Villers: *LEPORELLO* (2009).

Fig 6: Bernard Villers: *à la mer. aan zee* (2010).

Fig. 7: Hamish Fulton: *Wild Flowers* (1981).

Fig. 8: Hamish Fulton: *Horizon to Horizon* (1983).

Zwischen künstlerischer Dokumentation und konzeptueller Durchdringung – Leporellos von Isidoro Valcárcel Medina und Timm Ulrichs

ANNE THURMANN-JAJES

The Dematerialization of Art, 1968 als Aufsatz von Lucy Lippard und John Chandler in der Zeitschrift *Art International* veröffentlicht, bildet den Ausgangspunkt für die Betrachtung von zwei besonderen Leporellos: *Une Année à Madrid* (1973) von Isidoro Valcárcel Medina und *permutation* (1963/71) von Timm Ulrichs.

So unterschiedlich diese beiden Leporellos auch sein mögen, so haben sie doch auch eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Auf der Basis kunst- und medientheoretischer Aspekte, insbesondere der Theorien zur Konzeptkunst, sollen im Folgenden die beiden Arbeiten und ihre künstlerischen Implikationen untersucht werden. Dabei wird die Bedeutung der Ideenkunst, also der Konzeptkunst, als konstitutiv nicht nur für diese beiden Leporellos, sondern auch für das Leporello als Künstlerbuch an sich herausgearbeitet.

Isidoro Valcárcel Medina: *Une Année à Madrid* (1973)

Das Leporello *Une Année à Madrid* von 1973 besteht aus 365 Fotoabzügen, die alle 9,5 x 9,5 cm groß sind (Abb. 1).¹ Der Buchblock ist 8,5 cm hoch. Die Länge des entfalteten Leporellos beträgt 34,86 m. Ein hell lilafarbener, mit dem Titel bedruckter leichter Karton bildet das Cover. Ein Impressum oder weitere Angaben sind nicht vorhanden, der Name des Künstlers ist nicht angegeben, ebensowenig die Höhe der Auflage.

¹ Für diesen Text wird die richtige Schreibweise von *Une Année à Madrid* statt der Schreibweise *Une Année à Madrid* auf dem Cover des Leporellos benutzt.

Dargestellt sind Anzeigentafeln im Stadtgebiet von Madrid. Jede dieser Tafeln hat den gleichen zweiteiligen Aufbau: Auf der rechten Seite Werbung und auf der linken Seite die Zeitanzeige mit Datum. Es wird in der obersten Zeile die jeweilige Uhrzeit, dann der Wochentag und in der dritten Zeile das Datum, jedoch ohne Jahr, angezeigt (Abb. 2). Die geschätzt 1 x 2 Meter großen Tafeln sind in ca. 4 Meter Höhe auf Metallpfosten montiert und im ganzen (Innen-) Stadtgebiet zu finden. Valcárcel Medina hat diese Tafeln während eines Jahres fotografiert, jeden Tag eine andere Zeitanzeige. Mit jeder Fotografie wird ein Stadtbild von Madrid gezeigt. Nicht das tägliche Leben der Menschen oder die Sehenswürdigkeiten sind zu sehen, sondern ein ganz profaner Teil städtischer Realität. Es offenbart sich das Gesicht einer Stadt, so wie es sich gerade nicht auf Ansichtskarten darstellt. Die jeweilige Entstehungszeit der Fotografien ist im Sujet selbst enthalten. Diese bilden gleichsam ein Protokoll darüber, wann Valcárcel Medina wo in Madrid war. Und er ist jeden Tag in Madrid gewesen, das bezeugen die Fotografien. Die ersten zwei Fotografien des Leporellos sind wie eine Einleitung zum Buch zu lesen und unterscheiden sich von den restlichen. Das erste Foto, ein Porträt Valcárcel Medinas, zeigt ihn selbstbewusst mit einer Kamera um den Hals hängend. Er blickt an der Kamera vorbei, als würde er bei einem Selbstporträt gespannt auf den Selbstauslöser schauen. Die zweite Fotografie zeigt eine Montage von drei Fotografien. Dargestellt sind vier Männer, die ihm bei der Entwicklung bzw. der Produktion der Fotografien geholfen haben. Die beiden Fotografien bezeugen den Produktionsprozess der Arbeit und können daher im Sinne eines Impressums verstanden werden. Der Name des Künstlers wie auch der des Fotolabors werden durch Fotografien der entsprechenden Personen ersetzt. Statt des Namens und der Signatur des Künstlers erscheint sein Porträt. Dieses ist vergleichbar mit einem Künstler, der sein Malerbuch mit einem Handabdruck signiert.² Dieser Umstand bestätigt oder beglaubigt den Produktionsprozess als künstlerischen Akt und zeugt von Valcárcel Medinas Selbstverständnis als Künstler.

Die einzelnen Fotografien wurden in einer Schachtel als Foto-Edition produziert. Diese Edition bildet den Ausgangspunkt für die weiteren von

² So signierte Jasper Johns das Malerbuch *Foirades/Fizzles* (1976) mit einem Hand- und einem Fußabdruck. Siehe dazu Martin Hellmold: Which of my selves is to do it? Zu den Konzepten künstlerischer Autorschaft in Malerbüchern und Künstlerbüchern. In: Anne Thurmann-Jajes, Martin Hellmold: Malerbücher – Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit eines Mediums in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Bremen 2001, S. 29–52, hier S. 31.

Valcárcel Medina umgesetzten Präsentationsformen: als ‚Foto-Grafik‘, bei der die einzelnen Fotografien auf Tableaus aufgezogen präsentiert wurden, und als Leporello. Dabei passte er die Präsentationsform den jeweiligen Sammlungen an, in die er die Werke gegeben hat. In der Sammlung des Museums für zeitgenössische Kunst der Universität São Paulo (MAC USP) sind zwei Exemplare des Werkes vorhanden. Ein Exemplar entspricht der ursprünglichen Fassung, die aus den einzelnen übereinandergelegten Fotografien in einer Schachtel besteht. Für das zweite Exemplar wurden die einzelnen Fotografien auf Tableaus geklebt. Auf den insgesamt 16 Tableaus befinden sich jeweils 24 Fotografien. Valcárcel Medina brachte die Tableaus für die Ausstellung *The City and the Foreigner* 1976 im MAC USP bereits fertig montiert aus Madrid mit. Während die Sammlung des MAC USP auf konzeptuelle Kunst ausgerichtet ist, liegt der Fokus des Archive for Small Press & Communication im Zentrum für Künstlerpublikationen in Bremen eher auf dem Künstlerbuch. Die hier vorhandene Fassung ist als Leporello montiert. Dafür hat Valcárcel Medina die einzelnen Fotografien oben und unten mit jeweils drei durchsichtigen Klebestreifen – rechts, links und in der Mitte – der Reihe nach in vertikaler Ausrichtung aneinandergeklebt und ziehharmonikaartig zusammengelegt.³ Diese Edition kann wie ein Buch durchgeblättert und durchgesehen werden. Sie kann aber auch als auseinandergefaltetes Leporello bzw. als Fotostreifen aufgehängt oder ausgelegt werden.

Bei diesem Leporello handelt es sich um eine Kartografie der Zeitanzeigen-Tafeln im Stadtgebiet von Madrid, wobei auch von einem künstlerischen Mapping gesprochen werden kann. Dabei hat Valcárcel Medina die Standorte dieser Tafeln nicht auf einer Karte oder einem Standplan verortet, sondern als Fotografien in ihrer Funktion als Zeitanzeigen und in der Abfolge eines Jahres gleichsam kalendarisch aneinandergereiht. In diesem Kontext wird das Leporello selbst zu einer ‚Karte‘, die sowohl über eine visuell gestalterische Qualität von Bildern – den Fotografien – als auch über die semiotisch narrative Struktur von Texten – den Zeitanzeigen – verfügt. „Beim Mapping geht es um die Konversion von zwei verschiedenen Adressräumen. Dabei werden die Daten eines Adressraums in einem zweiten Adressraum

³ Die Alterungsprozesse haben den Tesafilm spröde werden lassen, so dass er sich von den Fotografien löst und das Fotografie-Buch als solches beim Gebrauch auseinanderzufallen droht.

abgebildet.⁴ Bei *Une Année à Madrid* wurden die Daten der Anzeigen- oder Werbetafeln fotografisch umgewandelt und in einem Leporello abgebildet. Der Künstler Peter Spillmann definiert künstlerisches Mapping folgendermaßen:

Das künstlerische Mapping ist [...] eine Methode, eine Technik der Analyse und der strategischen Repräsentation. Die kontinuierliche Arbeit an der Anordnung von Informationen, Hinweisen und Geschichten durch Reihungen, Schichtungen, Vernetzungen, Kategorisierungen, Gewichtungen und Ins-Verhältnis-Setzen erlaubt andere Formen der Vergegenwärtigung von Ereignissen und Zusammenhängen.⁵

Valcárcel Medina hat mit Hilfe der Methode des Mappings Informationen über die Anzeigentafeln zusammengetragen, Hinweise über ihre Funktion im Stadtgebiet gegeben und durch die Aneinanderreihung von 365 Fotografien ihre Geschichte als ein besonderes Charakteristikum von Madrid ‚erzählt‘, wodurch sowohl eine andere Form der Vergegenwärtigung des städtischen Raumes möglich wurde als auch die konzeptionelle Darstellung eines Kalenderjahres in Form eines Leporellos. Das Mapping ist ein durchaus übliches Vorgehen bei der Erstellung von Leporellos, so beispielsweise auch bei *Every Building on the Sunset Strip* (1966, Abb. S. 85) von Ed Ruscha, bei dem der Sunset Strip Boulevard in Hollywood fotografisch als Streckenpanorama kartografiert wird, und bei *365 – part one* (1970) von Ken Ohara, das ein visuelles Tagebuch eines Jahres darstellt. Es ist als täglicher Akt des Selbstporträtierens konzipiert, wobei jeder Tag durch eine 6 x 3,9 cm große vertikale Tafel dargestellt ist, die aus zwei übereinander montierten Fotografien besteht.⁶ Beide Werke sind vergleichbar mit Valcárcel Medinas Leporello, erstens in dem Aspekt des Mappings und zweitens in der Darstellung eines Kalenderjahres auf der Basis von 365 Tafeln oder Segmenten eines Leporellos. Bei Valcárcel Medina handelt es sich indirekt ebenfalls um das

⁴ <<http://www.itwissen.info/mapping-Abbildung.html>> (letzter Zugriff am 9.3.2017).

⁵ Peter Spillmann: Der kartographierte öffentliche Raum – künstlerisches Mapping als Strategie zur Repräsentation sozialer und politischer Prozesse, in: *urban.art.marks*, Zeitschrift der Hochschule Luzern – Design & Kunst, No. 1 (April 2011). Online abrufbar unter: <<http://www.hslu.ch/design-kunst/doeffentlichkeit-medien/d-publikationen/d-urban-art-marks.htm>>, S. 1–7, hier S. 4–5 (letzter Zugriff am 9.3.2017).

⁶ Vgl. Sally Stein: Von Angesicht zu Angesicht. Ken Oharas Nahbegegnungen mit der Fotografie. In: Ken Ohara. *Erweiterte Portraitstudien*, Ausstellungskatalog Göttingen 2006, S. 68–85, hier S. 73.

Sujet des Selbstporträts, allerdings in der Form des ‚nicht gezeigten‘ Künstlers, denn Valcárcel Medina ist an jedem Ort der Anzeigentafeln anwesend – wenn auch nicht sichtbar – und damit indirekt in seinen Fotografien präsent respektive in diese ‚eingeschrieben‘. Insofern wird jede Fotografie zu einer stellvertretenden Darstellung seiner selbst, wie der Stuhl in van Goghs Gemälde *Vincent's Stuhl mit Pfeife* (1888).

Bei den Fotografien von *Une Année à Madrid* handelt es sich um originale Fotoabzüge. Doch widersprechen sie den Intentionen und Erwartungen, die im Allgemeinen mit der professionellen Fotografie verbunden werden: die möglichst brillante Motivauswahl, die gekonnte Wahl eines Ausschnitts und die technisch perfekte Umsetzung. Denn diese Aspekte werden von Valcárcel Medina der Konzeption des Werkes an sich untergeordnet. So verdeckt beispielsweise ein Baum die Hälfte einer Zeitanzeige und bei einer anderen Fotografie sind die Zeit- und Tagesangaben nur sehr undeutlich zu erkennen. An erster Stelle steht also nicht die Fotografie in ihrer Perfektion, sondern die künstlerische Idee. Dazu passt zum einen, dass Valcárcel Medina die Fotografien einfach mit Tesafilm aneinandergeklebt hat, und zum anderen, dass er ganz banale Zeitanzeigen fotografiert hat. Die Fotografien heben nichts hervor und verbergen nichts, unbeeinflusst von ästhetischen Prämissen sind sie scheinbar objektiv. Sie erscheinen wie Alltagsfotografien und entziehen sich jeder elitären Vereinnahmung. Mit seiner authentischen Bildsprache vermochte es Valcárcel Medina der gedanklichen Vorstellung von Zeit einen neuen Ausdruck zu verleihen. Er setzt sie nicht mit Worten, sondern mit Bildern um, und hat damit ein abstraktes Phänomen bildlich dargestellt. Die Idee *Zeit* oder den Zeitraum von einem Jahr mit Hilfe von 365 Fotografien darzustellen, die nicht nur den genauen Zeitpunkt der Aufnahme dokumentieren, sondern auch den zeitlichen Ablauf eines Jahres, stellt gleichzeitig einen zeitlichen Prozess dar. Die Buchform des Leporellos ist dabei nur konsequent. Das Leporello ist hier ein Künstlerbuch in der besonderen Form des Fotografie-Buches. Hierbei handelt es sich um Bücher, die aus originalen Fotoabzügen bestehen. Sie sind gebunden oder liegen in losen Abzügen meist in Schachteln oder Umschlägen vor.⁷ Die Bindung kann entsprechend der künstlerischen Freiheit in jeder vorstellbaren Art er-

⁷ Anne Thurmann-Jajes: *Manual für Künstlerpublikationen. Aufnahmeregeln, Definitionen und Beschreibungen*. Hg. von Anne Thurmann-Jajes, Lilijana Stepančič, Sylvie Boulanger. Bremen 2010, hier S. 106.

folgen. Ausschlaggebend für die Bezeichnung als ‚Buch‘ ist die konzeptionelle Bestimmung durch den Künstler. Auffallend ist, dass Valcárcel Medina die Fotografien vertikal aneinander bzw. hintereinander montierte, im Gegensatz zu der überwiegend panoramatisch horizontalen Ausrichtung der meisten Leporellos. Ob er dabei einen Bezug zur Vorstellung einer vertikalen Zeitauffassung herstellt, kann nur vermutet werden.

Der Anthropologe Edward T. Hall unterscheidet zwischen einer vertikalen (bzw. zyklischen) und einer horizontalen (bzw. linearen) Zeitauffassung, wobei sich erstere auf polychrone und letztere auf monochrome Gesellschaften bezieht.⁸ In den westlichen monochronen Gesellschaftssystemen (insbesondere Nordeuropa, Japan, USA und Kanada)

[...] empfindet man die Zeit als ein horizontales Ereignis: ein Ereignis folgt dem anderen auf einer Linie von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft. Diese Zeitauffassung hängt eng mit dem Begriff des Fortschritts zusammen: das Heute ist besser als das Gestern. Auch diejenigen in westlichen Kulturen, die die heutigen Zustände beklagen und davon ausgehen, dass früher alles besser war, haben eine horizontale Auffassung von der Zeit: der Fortschritt ist dann ein Fortschritt ins Negative.⁹

In östlichen polychronen Kulturen (insbesondere Mittelmeerraum, Naher Osten und Südamerika) oder bei Naturvölkern

[...] geht man eher davon aus, dass es eine vertikale Vorstellung der Zeit gibt, d.h. die Ereignisse der Gegenwart sind mit denen der Vergangenheit und Zukunft untrennbar verknüpft. Die Irokesen im Nordosten Amerikas sind ein Paradebeispiel für eine Kultur mit einer vertikalen Zeitperspektive. Wenn sich Mitglieder des Irokesenstammes versammeln, um eine Entscheidung zu treffen, überlegen sie, wie ihre Ahnen gehandelt hätten, und wägen ihre Bedürfnisse gegen die ihrer Nachfahren ab. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind für sie eins.¹⁰

Eine Besonderheit des Künstlerbuches ist es nach Ulises Carrión, dass „jedes buch eine andere art zu lesen“ erfordert, das heißt, es kann von hinten nach vorne, von der Mitte an sowie kreuz und quer gelesen oder betrachtet wer-

⁸ Edward T. Hall: *The Hidden Dimension*. New York 1990.

⁹ Margarete Payer: *Internationale Kommunikationskulturen*, <<http://www.payer.de/kommkulturen/kultur12.htm>> (letzter Zugriff am 6.1.2016).

¹⁰ Ebd.

den.¹¹ Anfang und Ende oder die Mitte können nach Carrión unabhängig von jeglicher Abfolge individuell erkundet werden. Diese Betrachtungsweise und auch die Vorstellung einer vertikalen Zeitauffassung manifestieren sich im Leporello *Une Année à Madrid*. Aufgrund der Ausrichtung der Fotografien ist die Betrachtung des Leporellos nicht an ein lineares Vorgehen gebunden, auch wenn die zeitliche Abfolge eine Linearität vorgibt. Es kann von vorne nach hinten oder umgekehrt oder mittendrin geblättert werden. Das Konzept des Buches erschließt sich darüber hinaus erst durch diese Betrachtungsweise. Übertragen auf die Betrachtung der zeitlichen Abfolge der Fotografien und ihre vertikale Montage bedeutet dies, dass im Buch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eins sind. Sie sind von fast jeder Fotografie oder jedem Segment aus gesehen untrennbar miteinander verknüpft.

Timm Ulrichs: *permutation* (1963/71)

permutation. – *permutationeller computer-text* –. 1. lieferung 1963/71 lautet der vollständige Titel, inklusive Untertitel und Titelergänzung, des Leporellos von Timm Ulrichs (Abb. 3). Die Auflage beträgt 150 Exemplare, von denen das Zentrum für Künstlerpublikationen das Exemplar Nr. 52 besitzt. Das Exemplar ist innen auf dem rückwärtigen Buchdeckel signiert und nummeriert. Das Buch misst 31 x 38 x 0,8 cm und ist damit etwas kleiner als das DinA3-Format. Es besteht aus einem cremefarbenen Kartonumschlag und einem vertikal und schwarz-weiß bedruckten Computerausdruck auf Endlospapier. Dieses ist durch Perforationen zum Abreißen in 30 Sequenzen im Querformat unterteilt und an den seitlichen Rändern mit Lochstreifen versehen. Die Form des Leporellos kommt durch die ziehharmonikaartige Faltung des Endlospapieres zustande. Das erste Segment ist mit der Oberseite vollständig auf die Innenseite des Covers geklebt, so dass sich das Leporello direkt aus dem Cover bzw. als Verlängerung des Covers entfaltet. Wie das zweite und die beiden letzten, ist dieses Segment unbedruckt. Erst das dritte Segment bildet die Titelseite, die neben dem Titel einen kurzen Text von Timm Ulrichs enthält sowie seine Adresse. Auf den folgenden 25 Seg-

¹¹ Ulises Carrión: Die Neue Kunst des Büchermachens, in: Guy Schraenen (Hg.): Ulises Carrión. Die Neue Kunst des Büchermachens. Bremen 1992, ohne Paginierung (S. 9–19, hier S. 18).

menten mit Permutationen ergibt sich ein Textblock mit einer Länge von 7,93 m. In der ersten Zeile jedes Segments ist die Anzahl der Permutationen auf dem jeweiligen Segment sowie die Paginierung (der Segmente mit bedruckten Permutationen) angegeben (Abb. 4). Sowohl die Informationen auf der Titelseite als auch die Permutationen sind in Großbuchstaben geschrieben. Einzelne Buchstaben sind zum Teil leicht verschwommen, mit unterschiedlicher Druckintensität und etwas nach oben verrutscht gedruckt, was aus dem technischen Procedere des Ausdrucks resultiert. Der Text auf der Titelseite (für eine Wiedergabe des Druckbildes vgl. Abb. 5) lautet:

Der Permutations-Text – Permutation – Praesentiert Saemtliche Permutationen des Wortes – Permutation – . Der 11 Buchstaben dieses Wortes wegen betraegt die Gesamtzahl der verschiedenen Schreibweisen

11 Fakultæt = 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 = 39 916 800.

Damit ist dieser Text der Laengste, der jemals verfasst worden ist. Bei 64 Zeilen zu je 11 Woertern, also 704 Permutationen pro Seite, wie in dieser Produktion, ergibt sich ein Buch-Umfang von 56 700 Seiten und eine -Dicke von etwa 5 Metern. Die 25 Seiten dieser ersten Lieferung, der sich 2 267 Fortsetzungen anschliessen werden, umfassen 17 600 Permutationen.

Die Realisation besorgte Friedemann Singer; Tuebingen.

Totalkunstbetrieb Timm Ulrichs, 3 Hannover 1, Postfach 6043, Deutschland

Timm Ulrichs weist sich durch diesen Text sowohl als Autor als auch als Herausgeber aus. Er gibt das Buch im Selbstverlag heraus und verwendet als Verlagsnamen den von ihm erfundenen *Totalkunstbetrieb*, eine verlegerische (Selbst-) Bezeichnung, unter die er alle seine Aktivitäten subsummiert. Die Idee bzw. das Konzept für das Buch entstand bereits 1963, die Umsetzung erfolgte aber erst 1971, nachdem er Friedemann Singer kennengelernt hatte.¹² Timm Ulrichs entwickelte für alle seine Computerarbeiten zwar die Idee und die Konzeption, die grafische und programmiertechnische Umsetzung übernahmen aber immer andere. Friedemann Singer, der die Umsetzung des Leporellos besorgte, hat die Programmierung für das gesamte Buch, also für

¹² Friedemann Singer (*1927), Dipl.-Math., war 1968–1970 wiss. Mitarbeiter im Max-Planck-Institut für Aeronomie/Institut für Stratosphärenphysik, 1970–1972 wiss. Angestellter im Zentrum für Datenverarbeitung der Universität Tübingen.

die vollständigen Permutationen, geschrieben, und die ersten 25 Seiten selbst 150 Mal auf einem Matrixdrucker ausgedruckt. Timm Ulrichs montierte die Seiten dann in den im Siebdruckverfahren bedruckten Umschlagkarton.

Im Stil von *permutation* setzte Timm Ulrichs noch zwei andere Leporellos um. Bei dem Werk *Autobiografisches Tagebuch vom 12.9.1972* handelt es sich um einen Computerausdruck von 2.880 Seiten mit Untersuchungsdaten Ulrichs (EKG, Thorax-Bewegung, EEG/Hirnaktionsstrombild etc.) von 24 Stunden am besagten Tag. 1968 entstand das Miniatur-Leporello *fragment* (1962/65), bei dem das kleingeschriebene Wort ‚fragment‘ fragmentarisch umgesetzt wurde. Insgesamt umfasst es 254 verschiedene fragmentarische Schreibweisen dieses Wortes, bei denen immer andere Buchstaben weggelassen wurden. Ein weiterer zufallsgenerierter Text von Ulrichs ist der *Würfeltext* (1964), ein 7 x 7 x 7 cm großer Plexiglas-Würfel mit einem der 6 Buchstaben des Wortes ‚Würfel‘ auf jeder Seite. Wie er den Würfeltext mit dem Wort ‚Würfel‘, die Tautologie in der Arbeit *Eine Tautologie ist eine Tautologie* (Laufschrift 1969/70/2010) mit dem Wort ‚Tautologie‘ umsetzte, benutzte er für die Permutation in dem Leporello *permutation* das Wort ‚Permutation‘. Solche tautologische Strukturen und selbstreferenzielle Bezugnahmen gehören zu den Charakteristika konzeptueller Kunst, in deren Kontext, wie später noch ausgeführt wird, diese Arbeiten entstanden sind.

Timm Ulrichs beschäftigte sich seit Anfang der 1960er Jahre mit zufallsgenerierten Texten, was zu seinen Würfel- und Computertexten führte, zu sogenannten stochastischen Texten. Stochastische Texte sind unter anderem maschinell erzeugte Texte, die durch eine programmierte Kombinatorik erzeugt werden und nicht durch traditionell poetologische Schreibverfahren. Inspiriert worden ist Timm Ulrichs insbesondere durch Alfred Liedes Buch *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache* (Berlin 1963) und die von Gustav René Hocke im Rowohlt Verlag veröffentlichte Publikation *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst* (Hamburg 1959). Beide Bücher entfalten aus unterschiedlichen Blickwinkeln ein breites Spektrum an ‚experimentellen‘ literarischen Formen, die aus der Literatur seit dem Mittelalter abgeleitet wurden und gerade in ihrer historischen Entwicklung zeigen, dass sie mehr sind als nur intellektuelle Spielereien. In der Darstellung einer Literaturgeschichte dieser Grenzphänomene bis hin zum Futurismus, Surrealismus und Dadaismus bildeten diese Bücher eine Inspirationsquelle, die diese fast in

Vergessenheit geratenen Formen zugänglich machte und alternative literarische Formen anbot, nach denen die Künstler bei der Entwicklung neuer literarisch-künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten seit den 1950er Jahren suchten.

In diesem Zusammenhang erschien mit *Lesarten und Schreibweisen* (1969) Timm Ulrichs erstes in einem Verlag erschienenenes Künstlerbuch, das von Max Bense und Elisabeth Walter-Bense in der Reihe rot (rot 33) herausgegeben wurde. Die Stuttgarter Schule, der Kreis um Max Bense, zeichnete sich bereits sehr früh durch die Produktion und Theorie stochastischer Texte und Computergrafiken aus.¹³ In der Reihe erschien bereits 1962 Abraham A. Moles *Erstes Manifest der permutationellen Kunst* (rot 8). Timm Ulrichs kannte diese frühe Publikation zwar nicht,¹⁴ jedoch die Werke von Max Bense, Reinhard Döhl, Helmut Heißenbüttel und Ludwig Harig. Die stochastischen Textexperimente der Mitglieder der Stuttgarter Schule stehen in enger Verbindung mit ihrem Interesse an konkreter und visueller Poesie. So verfassten Max Bense und Reinhard Döhl 1964 das Manifest *Zur Lage* (erschienen 1965), in dem sie die Möglichkeiten experimentell erstellter Texte zusammenfassten, darunter Buchstaben-Bilder, Schrift-Bilder und stochastische Poesie.¹⁵ Wie Eugen Gomringer versteht auch Timm Ulrichs die *Permutation* als konkrete Poesie, insofern als dieses Verfahren besonders konkret ist, da es dicht am Sprachmaterial bleibt, also Sprache als Material im wahrsten Sinne darstellt. Von Eugen Gomringer stammt die *Permutation Kein Fehler im System* (1969).

Kunst- und medientheoretische Aspekte

Den beiden Büchern von Valcárcel Medina und Timm Ulrichs ist gemeinsam, dass sie sich aus verschiedenen medialen Formen oder ‚Ausspielkanälen‘ konstituieren: dem Medium Leporello als Distributionsmedium sowie aus Fotografien (Fotoabzügen) respektive aus Computerausdrucken. Insofern

¹³ Reinhard Döhl: Vom Computertext zur Netzkunst. Vom Bleisatz zum Hypertext. Online abrufbar unter <http://www.netzliteratur.net/computertext_netzkunst.htm> (letzter Zugriff am 7.1.2016).

¹⁴ Eine Information von Timm Ulrichs an die Autorin, November 2015.

¹⁵ Max Bense, Reinhard Döhl: *Zur Lage*, in: manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik, Heft 13 (1965), S. 2.

haben wir es hier mit Cross-Media-Konzeptionen zu tun, das heißt mit Verbünden von mehreren Mediengattungen und Ausgabeformaten. Der parallele Einsatz dieser synergetisch wirkenden Medien bewirkt die Verbindung mehrerer sich ergänzender konzeptioneller Ansätze.

Die ursächlichen Ausgabeformate (Fotoabzug / Computerausdruck) bestimmen sowohl die Sequenzialität als auch die Linearität, wobei erstere durch formale und letztere insbesondere durch inhaltliche Implikationen, das heißt die zeitliche und die programmiertechnische Abfolge, bestimmt wird. Bei dem Leporello *Every Building on the Sunset Strip* (1966) von Ed Ruscha handelt es sich im Vergleich dazu primär um eine räumliche Abfolge. Die Zusammenstellung in Form des Leporellos bringt Sequenzialität und Linearität zusammen, ohne diese zu konterkarieren, wie es bei einem gebundenen Kodex durch die Trennung, die die Struktur der Seiten mit sich bringt, passieren würde. Die synergetisch wirkende cross-mediale Konzeption führt zu einer gesteigerten inhaltlichen und künstlerischen Wirkung.

Bei beiden Künstlerbüchern handelt es sich auf einer bestimmten Ebene um Dokumente. Als ästhetisch-künstlerische Strategie wird die Dokumentation jedoch zur Kunst und kann als stilistische Vorgehensweise und Ausdruck einer künstlerischen Entscheidung verstanden werden. Die Dokumentation ist das eigentliche künstlerische Projekt.¹⁶

Isidoro Valcárcel Medina benutzt die Fotografie als Werkzeug der Aufzeichnung einer ein Jahr lang andauernden Aktion. Die Aktion ist dabei eigens zur Konstitution des Künstlerbuches oder der Foto-Edition konzipiert worden. Nicht die Reproduktion der Performance oder Aktion, sondern das Fotografie-Buch oder die Foto-Edition ist das Werk und wird selbst in einem übertragenen Sinne zur Performance. Werkschöpfung und Dokumentation sind ein und dasselbe.

Das gleiche gilt für Timm Ulrichs. Der Computerausdruck bildet die Form des Werkes und die Möglichkeit der Dokumentation und Visualisierung einer Idee. Dabei tritt die Kunst im Sinne der Computerprogrammierung ohne die Dokumentation, also den Ausdruck, gar nicht erst in Erscheinung, obwohl diese selbst im eigentlichen Sinne nicht das Werk ist, sondern

¹⁶ Vgl. dazu Anne Moeglin-Delcroix: Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen. Kunst versus Dokumentation? Erläuterung eines Paradoxon [sic]. In: Sigrid Schade, Anne Thurmann-Jajes (Hg.): *Artists' Publications. Ein Genre und seine Erschließung*. Köln 2009, S. 19–33, hier S. 28.

nur ein Mittel zum Zweck der Umsetzung der künstlerischen Konzeption. Das zeigt sich bei Timm Ulrichs Leporello besonders deutlich. Im Sinne von Lawrence Weiner, nach dessen *Sentences on Conceptual Art* (1969) das Werk nicht umgesetzt werden muss, ist das Leporello *permutation* auch nicht vollständig ausgeführt bzw. ausgedruckt worden. Der Einführungstext und der Ausdruck der ersten 25 Seiten bezeugen bereits die Idee und die Umsetzung der Konzeption – und damit das (nur als Auszug oder fragmentarisch realisierte) Kunstwerk: Die in dem begleitenden Text angesprochenen weiteren Lieferungen sind nie erschienen.

Beide Künstler setzten einen künstlerischen Prozess in Gang, der jeweils eine eigene Geschichte generiert, diese dann in der Umsetzung aber abstrahiert. Sowohl bei Isidoro Valcárcel Medina als auch bei Timm Ulrichs handelt es sich um Dokumentationen länger andauernder zeitbasierter Aktionen – einer abgeschlossenen Performance bei Valcárcel Medina und einem noch nicht abgeschlossenen Prozess der Textproduktion bei Ulrichs –, die sich beide jedoch nicht vor einem Publikum, sondern im Verborgenen abgespielt haben und erst im Nachhinein öffentlich wurden bzw. sich erst im Künstlerbuch manifestieren. Während es sich bei Valcárcel Medina um die Dokumentation einer Performance handelt, ist bei Ulrichs die Dokumentation eines Prozesses dargestellt. Für beide zeitbasierten Konzeptionen stellt das Leporello die adäquate Umsetzung oder Buchform dar, insofern als in der Aktion des Auseinander- und wieder Zusammenfaltens sowie in der Betrachtung des auseinandergefalteten Leporellos Raum und Zeit nachvollziehbar und wahrnehmbar werden. Zur Betrachtung des Leporellos wird der Betrachter zu einem performativen Akt gezwungen, will er dieses in Gänze betrachten.

Aspekte der Konzeptkunst

Beide Leporellos können der Konzeptkunst zugeordnet werden, die von Henry Flynt (1963),¹⁷ Sol LeWitt (1969)¹⁸ und Lucy Lippard (1968)¹⁹ theoretisch begründet wurde. Lucy Lippard spricht in diesem Kontext von dematerialisierter Kunst:

One of the important things about the new dematerialized art is that [...] Much art now is transported by the artists, or *in* the artists himself, rather than by water-down, belated circulation exhibitions or by existing information networks such as mail, books, telex, video, radio, etc.²⁰

Weiter heißt es bei ihr:

When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things.²¹

Daraus folgt, dass das Werk, hier das Leporello, lediglich das Konzept des Künstlers, also den geistigen Vorgang, visualisieren soll bzw. visualisiert. In diesem Sinne werden bei der Konzeptkunst im eigentlichen Sinne oft lediglich vorbereitende Anleitungsnotizen, Fotografien, Modelle, Skizzen oder Texte gezeigt. Das zu realisierende Kunstwerk an sich muss nicht unbedingt vollendet oder überhaupt begonnen worden sein, wie es in *Sentences on Conceptual Art* (1969) von Lawrence Weiner heißt. Die Ausführung des Kunstwerks ist also von untergeordneter Bedeutung und muss auch nicht unbedingt durch den Künstler selbst erfolgen. So sind die Abzüge von Valcárcel Medina in einem Fotostudio produziert worden und bei Ulrichs übernahm ein Computerspezialist die Programmierung und den Computerausdruck. Im Vordergrund stehen Konzept und Idee, die die eigentliche künstlerische Arbeit ausmachen. Anstelle fertiger Bilder und Skulpturen treten die

¹⁷ Henry Flynt: Concept Art, in: La Monte Young (Hg.): An Anthology. New York 1963.

¹⁸ Lawrence Weiner: Sentences on Conceptual Art, in: Art & Language, Vol. 1, No. 1 (May 1969), S. 11–13. Die erste Veröffentlichung erfolgte im Kontext von Sol LeWitt: Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum, Vol. V, No. 10 (1967).

¹⁹ Lucy Lippard, John Chandler: The Dematerialization of Art, in: Art International (1968), S. 46–50; vgl. auch Lucy Lippard: Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. London 1973.

²⁰ Lippard: Six Years, S. 8.

²¹ Lippard, Chandler: The Dematerialization of Art, S. 49.

erklärenden Texte, Fotografien, Computerausdrucke, Künstlerbücher bzw. Leporellos, die eigene ästhetische Qualitäten entfalten. Sie besitzen im traditionellen Verständnis keinen Kunstwerkstatus, sondern dokumentieren das Konzept als Kunstwerk, das als solches ‚dematerialisiert‘ ist: Dematerialisiert in dem Sinne, dass die Fotografien im Leporello von Valcárcel Medina lediglich eine Aktion dokumentieren und die Computerprogrammierung mit Blick auf den für das Leporello von Ulrichs entstandenen Text immateriell ist.

Bei Valcárcel Medina kann darüber hinaus von konzeptueller Fotografie gesprochen werden. Seit den 1960er Jahren versuchen Künstler mit Hilfe der konzeptuellen Fotografie Gedanken einen neuen Ausdruck zu verleihen. Mit fotografischen Bildern sollen grundlegende oder abstrakte Konzepte dargestellt werden, wobei banale Ereignisse in den Blick und den Fokus der Kamera rücken. Die einfache Anwendung der Kamera als schlichte Tätigkeit nutzend, protestieren sie gegen den formalen Elitismus und einen Kunstbegriff, der technische Virtuosität oder ästhetische Meisterleistungen in den Vordergrund stellt.

Die Form des Leporellos ist für die beiden Werke *Une Année à Madrid* und *permutation* von grundlegender Bedeutung. In dieser greifen alle konzeptuellen Ansätze und Kontexte ineinander und generieren Bedeutung. Formale, haptische, inhaltliche und ästhetische Aspekte sind stringent auf die Konzeption als Leporello ausgerichtet. Die Bücher respektive die Segmente der Leporellos sind nicht Träger eines reproduzierten Textes oder gedruckter Fotografien, sondern der Computerausdruck und die Fotografien sind als solche konzeptioneller und materieller Bestandteil der jeweiligen Werke. Für die Leporellos von Isidoro Valcárcel Medina und Timm Ulrichs trifft in besonderer Weise zu, was Lucy Lippard zu konzeptuellen Kunstwerken vermerkte: „Intellectual and aesthetic pleasure can merge in this experience when the work is both visually strong and theoretically complex.“²²

²² Ebd.

Abbildungen

Abb. 1: Isidoro Valcárcel Medina: *Une Année à Madrid* (1973).

Abb. 2: Isidoro Valcárcel Medina: *Une Année à Madrid* (1973, Detail).

Abb. 3: Timm Ulrichs: *permutation. - permutationeller computer-text -*.
1. lieferung 1963/71 (1971).

Leporellos von Isidoro Valcárcel Medina und Timm Ulrichs

[illegible]

Abb. 4: Timm Ulrichs: *permutation. – permutationeller computer-text – 1. lieferung* 1963/71 (1971, Detail).

DER PERMUTATIONS-TEXT – PERMUTATION – PRAESENTIERT SAEMTLICHE PERMUTATIONEN DES WORTES – PERMUTATION – . DER 11 BUCHSTABEN DIESES WORTES WEGEN BETRAEGT DIE GESAMTZAHL DER VERSCHIEDENEN SCHREIBWEISEN

$$11 \text{ FAKULTAET} = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 7 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 10 \cdot 11 = 39\,916\,800.$$

DAMIT IST DIESER TEXT DER LAENGSTE, DER JEMALS VERFASST WORDEN IST. BEI 64 ZEILEN ZU JE 11 WOERTERN, ALSO 704 PERMUTATIONEN PRO SEITE, WIE IN DIESER PRODUKTION, ERGIBT SICH EIN BUCH-UMFANG VON 56 700 SEITEN UND EINE -DICKE VON ETWA 5 METERN. DIE 25 SEITEN DIESER ERSTEN LIEFERUNG, DER SICH 2 267 FORTSETZUNGEN ANSCHLIESSEN WERDEN, UMFASSEN 17 600 PERMUTATIONEN.

DIE REALISATION BESORGTE FRIEDEMANN SINGER; TUEBINGEN.

TOTALKUNSTBETRIEB TIMM ULRICH, 3 HANNOVER 1, POSTFACH 6043, DEUTSCHLAND

Abb. 5: Beschreibung des Konzepts von Timm Ulrichs *permutation* [...] (1971) auf der Titelseite.

Ian Hamilton Finlay's Folding Poems and Concertinas

STEPHEN BANN

On 6 October 1964 Ian Hamilton Finlay wrote to me from Edinburgh:

It was nice to hear from you. Thank you too for the poems, the greening grasshoppers and the concertina one, with my name amid stars. If and when Sue and I get a house [...] we will put this on the mantelpiece (if there is a mantelpiece).¹

I had met Finlay for the first time in the preceding August, and this meeting confirmed my enthusiasm for his concrete poems, which I had thereupon started to emulate with poems of my own making. As the reference suggests, the aspect of his work that had galvanised me was the creation of poetic structures that could be made to stand independently, in a domestic context like the mantelpiece above the fireplace of a living room. The 'concertina' type, with several folds, commended itself to me as a particularly stable form, capable of standing by itself, even if the paper support was relatively thin.

As a poet who published his own work through the Wild Hawthorn Press, Finlay had been experimenting from 1963 onwards with varieties of presentation that most appropriately matched his intuitions of poetic form.² One of these was the 'poem print', or 'poster poem', which gave the work the same proportions, and the same direct visual appeal, as an artist's print, to be framed and hung on the wall.³ Another was the poem booklet, which

¹ Stephen Bann: *Midway. Letters from Ian Hamilton Finlay to Stephen Bann 1964–69*. London 2014, pp. 26–27.

² For the listing of Finlay's works in the categories explained here, see the bibliography in Yves Abrioux: *Ian Hamilton Finlay. A Visual Primer*. London 1992 (2nd Edition), pp. 312–317. For a discussion of Finlay's work as a poet and writer see Joy Hendry, Alec Finlay (ed.): *Wood Notes Wild. Essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*. Edinburgh 1995; and Andrea Fink-Belgin: *Ian Hamilton Finlay. Werk – Sprache – Reflexion*. Wien 2008.

³ For an overview on Finlay's prints see: Rosemarie E. Pahlke, Pia Simig (ed.): *Ian Hamilton Finlay. Prints 1963–1997*. Stuttgart 1997.

involves a succession of pages bound together, in the style of a small book, and depended upon the reader's progressive study of the individual page-spreads. Distinct from both of these formats, however, was what Finlay referred to as the 'standing poem'. These were smaller in scale than his prints, and typically involved the presentation of the printed surfaces from a variety of points of view. Like traditional greeting cards, Finlay's standing poems were stable enough to stand on their own. But they made particular use of the variable aspects, for example creating a contrapuntal relationship between the text on one side, and its counterpart on the other, or ordering the text like a triptych, to be viewed from different angles, or in different states of folding (fig. 1).

Although Finlay eventually turned to creating large-scale works of art, and in particular to developing the garden of *Little Sparta*, he never ceased producing prints, booklets and cards that carried onward his production of the 1960s. The bibliographical listing of his publications eventually took the form of four main headings: 'Books and Booklets', 'Cards and Folding Cards', 'Poems/Prints', and 'Proposals' (for gardens). It was chiefly in the category of 'Cards and Folding Cards' that Finlay included the works that followed on from the 'standing poems' of the 1960s, some of which were specifically labelled 'concertinas'. But, as I shall suggest here, the use of the term is not consistent. Some work in concertina form was not so described in the listings. Equally, it must be stressed that Finlay's category of 'folding cards' covers a huge variety of types, extending from a simple greetings card format, to a more specific enhancement of the possibilities of folded paper and card. In what follows, I will discuss almost all the works that are described by Finlay as 'concertinas', and also a number of others that clearly stand out from his vast production as being closely related to the concertina or accordion-pleated form.

Rhymes for Lemons,

drawings by Margot Sandeman, writing by Gordon Huntly (1970)

Although not actually listed as a concertina, this is in fact Finlay's most ambitious exercise in the genre (fig. 2). Interestingly, our published correspondence includes both Finlay's own description of his very direct involvement

in the production of the work (classed in his bibliography with ‚Books and Booklets‘), and my immediate response:

Meanwhile I am sending *Lemons*, which I am jolly pleased with ... Do tell me if you like it. I think it is a triumph, really, if one considers all that might have gone wrong, in the conversion of the little heap of drawings (etc.) on mere, thin tracing paper – into the folded concertina (which, incidentally, I am sticking together myself – having let myself in for one-thousand, three-hundred sticks, if I calculate correctly).⁴

[*Rhymes for Lemons*] is a great success – the concertina form, the relation of drawing to writing. I interpret the poetic structure more or less in this way – as the boat(s) is to the lemon(s) (relation of metaphor or rhyme), so the boat's name is to the name as name. In other words, just as the lemon form *rhymes* with the boat, so the name divides into two ‚rhyming‘ terms – by virtue of its original or proper context & its application to the boat. It is a very beautiful and subtle poem.⁵

Finlay's comment on his own involvement is a helpful indication of how this ‚booklet‘ was put together. Margot Sandeman's original drawings on tracing paper were printed in two colours, blue for the lettering, and yellow for the boats. As the work consisted of no less than eight folded sheets, and so sixteen individual pages, it had to be printed in three separate sections, and these were indeed stuck together (most durably so!) by Finlay himself. The total length of the booklet when extended being 200 cm, it requires a considerable space to stand, and may perhaps more appropriately be read in sequence, turning the folds by hand.

FISHING NEWS NEWS,

drawings by Margot Sandeman, hand-printed at the Salamander Press
(1970)

Listed as a ‚concertina‘, this work was described in Finlay's letter to me of 30 September 1970 as „a rather pretty, new, wee Wild Hawthorn publica-

⁴ IHF in a Letter to SB, 16 April 1970. See: Stephen Bann (ed.): *Stonypath Days. Letters between Ian Hamilton Finlay and Stephen Bann 1970–72*. London 2016, p. 54.

⁵ Letter from SB to IHF, 26 April 1970. *Ibid.*, pp. 55–56.

tion, in almost as many colours as Jacob's coat".⁶ Though much smaller than *Rhymes for Lemons*, with seven individual sheets printed on both sides, extending to 50 cm, it constituted a considerable challenge to the printer, Michael (Hamish) Glen, who had to print each copy several times to achieve the variety of coloured inks (fig. 3). He had however already set a number of the individual 'news' announcements as postcards for Finlay. In each case, the presumably authentic from the periodical *Fishing News* was set beneath a broader heading that connoted a traditional cultural origin, such as the Roman poet Ovid's *Metamorphoses*: e. g.

FROM „THE METAMORPHOSES OF FISHING NEWS“

„FISHERMEN TURN TO MACKEREL“

The poem combined ten of these composite texts with two drawings by Margot Sandeman, which enhanced the marine theme. However, while *Rhymes for Lemons* could be treated as a booklet to be read from left to right, this concertina opened in such a way that texts could be read directly from above when the work was extended in a normal standing position. If posed sideways on a surface the individual 'cards' would appear in sequence, but their texts could only be read vertically.

The Sea's Waves,
lettering drawn by Stuart Barrie (1973)

Both of the previous poem works involve 'folds' in a metaphorical as well as in a pragmatic sense. Finlay's poetic world was throughout this early period the world of the fishing boat, and the wave movement was conveyed not just in the accompanying drawings, but also through the rhythm perceived by the reader in following the visual effect of the process of folding and unfolding. Finlay had perhaps expressed this analogy in its purest form through the design of the small booklet, *Wave* (1969), in which the typographical sign for transposition (~) marked the wave form as both sign and process.⁷ He

⁶ Ibid., p. 92.

⁷ Anne Mœglin-Delcroix has commented perceptively that this booklet, though not in concertina form, utilised the Japanese method of having doubled uncut pages, and so achieved

went on to explore in several works the analogy between the sea and the land, using the rhyming words: ‚waves‘ and ‚sheaves‘. The work listed here, which is described as a ‚folding card in folder‘ epitomises the theme of his poetics through a sequence of three stages which begins with an original evocation („The Sea’s Waves“), continues with a sea/land simile („The Waves’ Sheaves“), and finishes with an architectural analogy („The Sea’s Naves“) – the uplift of the heaving water is finally viewed in terms of a church interior (fig. 4). By 1973, Finlay was habitually using the hand-drawn lettering of expert calligraphers to supplement letterpress typography. He was also keen on giving his poems a concrete form by installing them in the garden of Stonypath (later known as *Little Sparta*). Of course, the ‚folding card‘ could not be directly reproduced, but required to be translated into a garden setting. The three stages of this folding card could be found in the three seating sections of an oak tree-bench, placed around the base of a lone ash tree in 1971, with lettering carved by Vincent Butler.⁸

Textbooklet 1 (1975) & Textbooklet 3 (1979)

Finlay’s ambitions throughout the 1970s often exceeded his financial resources. The first of the ‚booklets‘ listed above (all three of which are specifically listed as concertinas) was published at a period when his debts incurred in commissioning works for his garden *Little Sparta* had risen to an alarming degree. The first of these two concertinas (extending over to just over 40 cm, with nine faces, only three of which are used to contain the actual ‚poem‘) is indeed a work of extreme economy. It is likely that this is the same work as the one sent to me with a letter of 11 March 1975, which featured Finlay’s comment: „I enclose a small, new item which can only confirm Professor Rosenthal in his views on my productions [...]“. The reference to Professor Rosenthal’s views can be easily explained. An article by the American critic, M. L. Rosenthal, had appeared in the *New York Times Book Review* of 19 January 1975. This reiterated Ezra Pound’s doubts about the possibility of creating ‚a heroic classical art for this century‘. Indeed there

the effect of ‚ondulations‘ (wave movements) when leafed through. Her piece on Finlay’s early concrete works is an eloquent reading of their symbolic and material properties. See Anne Mœglin-Delcroix: *Esthétique du livre d’artiste*. Paris 1997, p. 71.

⁸ Bann: Stonypath Days, plate 5.

could be nothing more modest and small-scale than this concertina poem.⁹ Yet Finlay never relinquished his interest in such small-scale productions, which invariably added their special nuances to the overall sequence of his works. In this case, the three printed faces all show a descending two word phrase, each being followed by a question mark: „concrete effect? / cross-word effect? / weather effect?“ (fig. 5). The reference is surely to the tradition of concrete poetry, and to Finlay's own work in the field, which frequently adopted descending columns of letters rather than the conventional horizontal ordering. The ‚crossword‘ reference points to another social context in which that unusual convention also applies, while the mention of ‚weather‘ suggests mimetically the effect of falling rain, which was conveyed typographically in one of Guillaume Apollinaire's most well-known *Calligrammes* (written 1913–1916 but published in 1918), and revised (so to speak) in one of Finlay's own concrete poems, entitled *il pleut*.

Finlay returned to this particular format for two further *Textbooklets* in concertina form, which were published four years later. *Textbooklet 3* is a little meditation on typography, again using the vertical ordering of letters as a means of highlighting the newly claimed liberty of the modernist poet. The tripartite text reads: „typography / which used to flow / like rivers“. Only the last two words, on a separate face of the concertina, are permitted to ‚flow‘ in the horizontal direction (fig. 6).

The Last Norfolk Wherry, with Michael Harvey (1974)
& *A Placement*, photographs by Andrew Griffiths (1983)

Both being described as ‚folding cards‘, these two poems illustrate Finlay's ingenuity in working out his themes with the precious aid of his valued collaborators. The folds are employed to allow the cards to stand, but they also lend a degree of versatility to the presentation of the written text. *The Last Norfolk Wherry* (1974) is neatly constructed from a piece of green card, ex-

⁹ Ibid., p. 21. Rosenthal's article, *The British Poetics*, was published in the *New York Times Book Review*, 19 January 1975, p. 6. It was however picking up a judgement that I had made in an essay accompanying Finlay's exhibition of 1972 at the Scottish National Gallery of Art, Edinburgh: „Finlay's case is precisely that of the traditional culture forced into the small-scale venture [...]“. Rosenthal commented on my point that this was what Ezra Pound „[...] feared would be the outcome of his effort to create a heroic classical art for this century“.

actly 15,24 x 19,05 cm, which must be folded in half, and folded again, to present three faces that can be viewed from either side (fig. 7). Michael Harvey's freehand lettering establishes a text that is followed from one side to the other, and the answer to the question that it poses – „Who owned the last Norfolk Wherry?“ – is found only when the poem is turned the other way up. A sketch of the wherry boat serves as an initial image to introduce both question and answer.

Dating from almost ten years later, *A Placement* (1983) celebrates the garden which is by now named *Little Sparta* (fig. 8). Its five faces allow for the interspersing of two sepia toned photographic prints of sites in which Finlay has installed his ‚column-bases‘, these being stone bases encircling the feet of young trees, which carry dedications to heroic figures (in this case, the Spartan lawgiver Lycurgus and the French revolutionary Saint-Just). Finlay uses the first face of the poem to reprint one of his own texts from a set of *Detached Sentences on Gardening*: „It is the case with gardens as with societies: some things require to be fixed so that others may be *placed*.“ This thought supplies the context for a ‚one-word poem‘ that echoes the mood of reverence evoked by the column-bases: „A PLACEMENT / obeisance“.

URN (GARDEN POEM) (1986)

Unique among the ‚Poems/Prints‘ section of Finlay's bibliography of works is this lithographic ‚folding print‘, which measures 81 x 31,8 cm in its extended form (fig. 10). However, it folds in such a way that, when flat and unextended, only two of the folds are visible. When extended and hung, the five folds effectively punctuate the sequence of repeated words: „urn“ and „col/umn“. This is yet another work that clearly reflects Finlay's immersion in the world of gardening, both from a historical point of view and in respect of the omnipresent challenge of maintaining *Little Sparta*.

As the preceding example of the ‚column-bases‘ of the previous decade testifies, Finlay's columns connote Greek temples, and their religious function, and no less so when they are seen against the background of a modern recuperation of their original purpose by the architects of the French Revolution. The ‚column‘ is there to support the ‚urn‘, and the ‚urn‘ imbues the

structure with solemnity by its association not just with gardens but with the containment of the ashes of the illustrious dead.

Hommage à David, with Ron Costley and Gary Hincks (1983)
& *The Perfect Sentence ...*, with Kathleen Lindsley (1989)

Hommage à David (1983) involves three folds, and is described in the bibliography as a folding card (fig. 9). *The Perfect Sentence ...* (1989) involves four folds, and is in fact one of the very few recent poems by Finlay to be described as a ‚concertina‘. Both of these works however rely implicitly on the capacity of the folding form to present the related, but distinct, facets of a poetic statement, involving key images as well as verbal phrases. *Hommage à David* was despatched to me with a brief accompanying note that pointed out the connection with Finlay’s earlier collaboration with Ron Costley; they had published a large print, *The Little Drummer Boy* in 1971. This work is reproduced as a vignette (sketched by Gary Hincks) on one of the faces of the card, thus recalling to mind the fate of Bara (or Viala), the drummer boy whose death in the French revolutionary wars was commemorated in a famous painting by David. Finlay’s purpose in evoking the earlier image in his ‚Homage‘ becomes evident when we note the printed warning that the card was produced „For the Committee of Public Safety, Little Sparta“. In the year 1983, Finlay and his ‚Saint-Juste vigilantes‘ were obliged to fight the ‚Battle of Little Sparta‘, in order to defend the Garden Temple against the rating demands of the Strathclyde region.¹⁰

The Perfect Sentence ... was also published in this decade, which took a very heavy toll on Finlay and his family. In its poignant simplicity, however, it does not allude directly to the intermittent ‚battles‘ but evokes instead the Utopian notion of plain speech as a guarantor of purity. The single sentence snakes along the length of the unfolded card, with the folds taking the place of punctuation, and the expectation for a main verb to complete the ‚sen-

¹⁰ See Abrioux: Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer, p. 10. Finlay had asserted the right of his Garden Temple to be a place of religious significance, rather than a commercial gallery. The region’s refusal to accept this view led to a confrontation in the course of which an attempt was made to seize works of art deposited in the temple. This was resisted by a group of Finlay’s supporters whom he had named ‚Saint-Just vigilantes‘ in tribute to the French revolutionary leader, Louis-Antoine de Saint-Just, who was guillotined under the Terror in 1794.

tence' being met simply by the sketch of a homely jug. By this stage, Finlay was indeed collaborating with ceramicists and potters to produce similar domestic objects, and investing them with ethical and political implications. But he also demonstrates here his dedication to the formal method of the concertina, which becomes so exactly attuned to its message.

Stephen Bann

Illustrations

Fig. 1: A selection of early folding cards by Ian Hamilton Finlay exhibited at Kettle's Yard, Cambridge (2014/15).

Fig. 2: Ian Hamilton Finlay: *Rhymes for Lemons*, drawings by Margot Sandeman, writing by Gordon Huntly (1970).

Fig. 3: Ian Hamilton Finlay: *Fishing News News*, drawings by Margot Sandeman, hand-printed for the Wild Hawthorn Press at The Salamander Press (1970).

Fig. 4: Ian Hamilton Finlay: *The Sea's Waves*,
lettering drawn by Stuart Barrie (1973).

Fig. 5: Ian Hamilton Finlay: *Textbooklet 1* (1975).

Fig. 6: Ian Hamilton Finlay: *Textbooklet 3* (1979).

Fig. 7: Ian Hamilton Finlay: *The Last Norfolk Wherry*, with Michael Harvey (1974).

Fig. 8: Ian Hamilton Finlay: *A Placement*, photographs by Andrew Griffiths (1983).

Fig. 9: Ian Hamilton Finlay: *Hommage à David*, with Ron Costley and Gary Hincks (1983).

Fig. 10: Ian Hamilton Finlay: *Urn (Garden Poem)* (1986).

Entfaltbare Flächen mit rätselhaften Zeichen. Leporellos der dänischen Avantgarde seit den 1960er Jahren

THOMAS HVID KROMANN

„Vergiss das E-Buch“, schrieb der dänische Literaturkritiker Lars Bukdahl 2009 in der Rezension einer Serie von Leporello-Büchern, die „mit aller wünschenswerte[n] Entfaltbarkeit demonstriert, daß die Zukunft dem Leporello-Buch gehört“.¹ Diese durchaus beabsichtigte Übertreibung sollte natürlich etwas spezifiziert werden: Auch das E-Buch ist zweifellos ein Teil der Zukunft des Buches, oder zumindest der Zukunft der Literatur und der Schrift,² und wird mit Sicherheit nicht vom Leporello abgelöst oder ersetzt werden. Eine gewisse ‚Zukunftszugehörigkeit‘ könnte man jedoch auch dem Leporello attestieren: Das Leporello ist zwar keine neue Buchform,³ es ist aber auch keine überholte oder ausgediente (Buch-) Technologie wie zum Beispiel die Buchrolle.⁴ Eher könnte man das Leporello als eine ‚potenzielle‘ (Buch-) Technologie bezeichnen, indem es trotz seiner scheinbaren Einfachheit gerade aufgrund seiner Entfaltbarkeit, der Präsenz einer Sequenzialität, der Abfolge der einzelnen Segmente und der Simultanität der Fläche nahezu unerschöpfliche Möglichkeiten der Gestaltung und der Aneignung bietet.

¹ Lars Bukdahl: Scorelistens æstetik, in: Weekendavisen, 26.2.2010. Von der Serie, über die Bukdahl hier spricht, wird im Verlauf des Beitrags noch die Rede sein. Dieses und die übrigen Zitate aus dem Dänischen sind vom Verfasser des Aufsatzes ins Deutsche übersetzt worden.

² Ob das E-Buch tatsächlich ein ‚Buch‘ ist oder eher ein digitales Gerät, weil es nicht die Eigenschaften des Buches besitzt, sondern diese nur auf unbefriedigende Weise simuliert, lässt sich diskutieren.

³ Tatsächlich waren ja schon die Kodizes früher südamerikanischer Hochkulturen eigentlich keine gebundenen Bücher, sondern Leporellos avant la lettre, wie gefaltete Bücher auch in asiatischen Kulturen eine lange zurückreichende Tradition aufweisen.

⁴ Gleichwohl ist die Buchrolle als Form gerade von zeitgenössischen Künstlern wieder aufgegriffen worden, wie von der dänischen Künstlerin Cecilia Westerberg in *Sommerreisen* (Die Sommerreise, 2012), einer auf 90 Exemplare limitierten Edition.

Möglichkeiten, die zweifellos auch, oder gerade, für Künstlerbücher, die als Leporellos gestaltet sind, relevant sind.

In diesem Aufsatz werde ich mich, nach einer kurzen Einführung mit Blick auf Leporellos im Bereich der dänischen Künstlerbücher, den Experimenten der dänischen Avantgarde der 1960er Jahre widmen, die sich mit dieser spezifischen Form beschäftigt haben. Die sechziger Jahre waren eine Zeit künstlerischer Experimente, in der unter anderen die Künstler Poul Gernes und Stig Brøgger Leporellos entwickelten. In den späten sechziger Jahren konzipiert, jedoch erst 1970 erschienen, ist außerdem ein Leporello, das als Zusammenarbeit zwischen dem Typografen Eric Mourier und dem Schriftsteller Knud Holten entstanden ist. Diese Beispiele belegen nicht nur ein zeittypisches Interesse an ‚alternativen‘ Buchformen, sondern auch an einer Theorie der Zeichen, an der visuellen und materiellen Präsenz von Zeichen, an ihrer skulpturalen Gestalt – und nicht zuletzt an ihrer Variierbarkeit, die ihre Semantik(en) in Frage stellt.

Dänische Leporellos als Künstlerbücher

Die Geschichte des Künstlerbuchs in Dänemark verläuft in vielerlei Hinsicht parallel zur internationalen Entwicklung: Einige Pionierwerke erschienen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber die eigentliche Entstehung dieses Feldes erfolgte in den frühen sechziger Jahren. Während eine erste tentative Begrifflichkeit für dieses Phänomen (‚artists’ books‘) in der ersten Hälfte der siebziger Jahre in Amerika entstand, aber noch keinen Konsens implizierte, was darunter genau zu verstehen war, hat sich eine mehr oder weniger konsequente Benennung in Dänemark erst 2013 durchgesetzt.⁵ Innerhalb dieser dänischen Tradition von Künstlerbüchern gibt es eine bemerkenswert hohe, wenn auch nicht genau zu ermittelnde Anzahl an Leporellos. Nicht alle Leporellobücher, das gilt vor allem für die handgemachten Unikate ohne ISBN-Nummern, lassen sich in den Datenbanken der Bibliotheken und Museen ermitteln, weil sie nicht entsprechend verschlagwortet sind.

Inwiefern kann man überhaupt von ‚dänischen‘ Leporellos sprechen? Die Frage nach der ‚nationalen Zugehörigkeit‘ (sowohl eines Künstlers als

⁵ Eine erste Bestimmung dieses Feldes war meine Publikation: *Danish Artists’ Books*. Hg. von Thomas Hvid Kromann et al. Köln, Kopenhagen 2013.

auch eines Werks) war das Thema des Übersichtskapitels in dem Buch *Danish Artists' Books* (2013). Einerseits ergibt es keinen Sinn, im Zeitalter nomadischer Globalisierung, in dem sich Künstler aufgrund von Austauschprogrammen und grenzüberschreitenden Technologien international orientieren und sogar transnational lokalisiert sind, von ‚dänischen‘ Leporellos zu sprechen. Andererseits ist die Geschichte der Avantgardekunst und der Künstlerbücher natürlich in der Geschichte, und nicht nur der Kunstgeschichte, des jeweiligen Landes verankert, was beispielsweise an der Entwicklung der Künstlerbücher in den kommunistischen politischen Systemen Osteuropas deutlich wird. Es gibt in diesem Sinne ein abgegrenztes, aber nicht isoliertes nationales Feld, das seine eigene ‚Buch-Kunst-Geschichte‘ und institutionelle Logik besitzt. Mit anderen Worten: Es gibt sicher keine einzigartige nationale ‚Essenz‘, jedoch Spezifika nationaler Produktion, die von den kulturellen, sprachlichen, geographischen, ökonomischen und juristischen Aspekten des jeweiligen Landes geprägt sind.⁶ Entsprechend ist für die dänischen Leporellos zu konstatieren, dass sich eine parallele und doch eigene Geschichte erzählen lässt: Eine Geschichte, die im Gegensatz zu der von Künstlerbüchern im Allgemeinen als solche noch nicht geschrieben wurde. Unter anderem mag das daran liegen, dass es keine Zugehörigkeit epochaler Art zu geben scheint, das Leporello also beispielsweise keine typische Form der 1960er oder der 1990er Jahre ist und sich weit in die Buchgeschichte unterschiedlicher Kulturen und Erdteile zurückverfolgen lässt.

Das künstlerische und wissenschaftliche Interesse am Künstlerbuch innerhalb der letzten 10 bis 15 Jahre hat ein steigendes Interesse seitens der Künstler für das Leporello mit sich gebracht. Im Folgenden werde ich einige Leporellos aus diesem Zeitraum kommentieren. Åse Eg Jørgensen, Grafikerin und Mitherausgeberin der experimentellen Künstlerzeitschrift *Pist Protta* (seit 1981), hat zwischen 2004 und 2010 vier Leporellos in ihrer Serie *Udflugter* (Ausflüge) herausgegeben: *Udflugter*, *Udflugter med bil*, *Udflugter i Havanna* und *Udflugter med tog* (Ausflüge, Ausflüge mit dem Auto, Ausflüge nach Havanna und Ausflüge mit dem Zug). Das Leporello ist hier sowohl sequenzielles Reisebuch als auch simultane Erinnerungstopografie von miteinander verbundenen fotografischen Schnappschüssen. Lasse Krog Møller hat mit seinem *Alle frisørsalonerne på Amagerbrogade* (Alle Friseursalons

⁶ Thomas Hvid Kromann: A Tradition of Danish Artists' Books. Definition, History, Reception, in: ders. et al. (Hg.): *Danish Artists' Books*, S. 22–27.

auf Amagerbrogade, 2016) eine Hommage an Ed Ruscha und dessen Leporello *Every Building on the Sunset Strip* (1966) vorgelegt. Im Gegensatz zu vielen der Ruscha-Imitationen und -Appropriationen handelt es sich hier um ein eigenständiges Projekt, das die zahlreichen Friseursalons, deren Namen fast immer ein mehr oder weniger witziges Wortspiel enthalten, auf der 3,4 Kilometer langen Straße Amagerbrogade dokumentiert. Eine Straße, die geografisch nahe und mental doch so fern vom urbanen Zentrum Kopenhagens liegt. Ein anderes fotografisch-topografisches Projekt ist Sofie Thorsens *The Achromatic Island* (2013), eine Art Buchversion ihres Filmes mit dem gleichen Titel von 2010, in dem Thorsen eine seltene erbliche Augenkrankheit untersucht, in deren Folge die Betroffenen Farbenblindheit und Lichtempfindlichkeit erleiden und die bis in die dreißiger Jahre hinein bei Einwohnern auf der dänischen Insel Fur überdurchschnittlich häufig auftrat. Wie im Film versuchen die schwarz-weißen, teilweise miteinander verbundenen Fotografien im Leporello die eingeschränkte Wahrnehmung der betroffenen Einwohner zu simulieren. In einem literarischen Kontext ist Teddy Josephsens *Et kup det det* (Ein Putsch es es, oder: Ein Putsch, so ist das, 2010) zu erwähnen, dessen Titel eine sprachspielerische Adaption des Titels von Stéphane Mallarmés *Un coup de dés* ist (1897). Wie bei Mallarmé sind auch hier die Wörter über die Seiten verstreut. Der Künstler Christian Vind hat mehrere Leporellobücher zu verschiedenen Themen und Inhalten entwickelt: Die Leporellos *Road to Xanadu. Vision in a dream. A Fragment* (2005) und *North. Vademecum/vadetecum. (T-ime i.s m.easured e.nergy)* (2006) sind gemalte und sehr ästhetische Objekte – die eher wie gefaltete Gemälde aussehen. Im Gegensatz dazu basiert das *Looser Leporello* (2006) auf Lotterielosen ohne Gewinn und macht das Kunstwerk gleichsam zur Niete!

Das größte künstlerische und publizistische Unterfangen bezüglich des Leporellos als Künstlerbuch stellen die beiden Serien *Leporello #1–11* und *Leporello #12–22* dar, die Thomas Seest bei den Verlagen Langbortistan und Arena Dottir herausgeben hat – und aus deren Rezension von Lars Bukdahl eingangs zitiert wurde. Die Leporellos der ersten Serie wurden von bildenden Künstlern gefertigt, die der zweiten Serie, mitherausgegeben von Helle Højland, kamen durch die Zusammenarbeit zwischen einem Schriftsteller

und einem bildenden Künstler zustande.⁷ Alle Leporellos sind mit 7,5 x 12,5 cm kleinformig. Die Beilage zu der ersten Serie (auf Dänisch, Französisch und Deutsch) enthält eine Definition des Phänomens Leporello und den folgenden Zusatz: „Falls Sie die 11 Kunstwerke über einen längeren Zeitraum hinweg angewandt [sic] haben – und sich möglicherweise zu eigenem kreativen Handeln beflügelt fühlen –, sind die Faltstellen zwischen den Seiten perforiert, sodass Sie die einzelnen Seiten herausreißen und ganz neue Bücher mit Hilfe von Tesafilm erstellen können.“⁸ Die erste Serie ist meiner Ansicht nach die gelungenere: Die Spannung zwischen den einzelnen Segmenten und der Fläche des ganzen Leporellos, zwischen Sequenzialität, Linearität und Simultanität, funktioniert dann am besten, wenn ein Gestalter seine Vision verwirklichen kann. Die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Schriftstellern führte hingegen oft zu Resultaten, bei denen die künstlerische und die Textebene nicht immer auf überzeugende Weise ineinandergreifen. Diese Publikationen, die im Rahmen von Ausstellungen in den Jahren 2010 bis 2013 präsentiert wurden, haben jedoch gute Rezensionen bekommen und große Aufmerksamkeit für dieses spezifische Buchformat geschaffen.⁹

Die Avantgarde-Experimente der 1960er Jahre: Neue Sprachen, neue Welten

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts prägte die Aufmerksamkeit für Zeichensysteme nicht nur die Wissenschaft,¹⁰ sondern auch die bildende Kunst. Dabei zeigte sich die künstlerische Produktion von den theoretischen

⁷ Thomas Seest (Hg.): *Leporello #1–11*. Kopenhagen 2005. Mit Leporellos von Lina Bjørn, Jan Danebod, Mats Eriksson, Thomas Seest, David Bellingham, Mirjam Nielsen, Jakob Wegener, Cecilie Nusslein Gravesen, Ebbe Stub, Janne Joem und Emil Salto; und: Thomas Seest, Helle Højland (Hg.): *Leporello #12–22*. Kopenhagen 2009. Mit Leporellos von Lene Andersen & Ulrik Heltoft, Lone Hørslev & Kasper Bonnén, Christina Wendelboe & Ebbe Stub Wittrup, Aleksa Okanovic & Birgitta Lund, Nina Søs Vinther & Thomas Andersen, Lars Frost & Rose Eken, Morten Schelde & Seimi Nørregaard, Martin Larsen & Maria Wandel, Morten Søkilde & Trine Boesen, Lars Skinnebach & Kristin Eiriksdottir, Helle Højland & Thomas Seest.

⁸ Vgl. Thomas Seest (Hg.): *Leporello #1–11*, Beilage (unpaginiert).

⁹ Siehe <www.leporello.dk> (letzter Zugriff am 3.3.2018).

¹⁰ Vgl. die Schriften von Roland Barthes, Umberto Eco, Charles Sanders Peirce und die vielen anderen strukturalistischen Publikationen dieser Zeit.

Texten inspiriert, wie sich Künstler gleichzeitig sowohl zum Verfassen eigener theoretisch-künstlerischer Schriften angeregt fühlten als auch die Sprache respektive die Schrift als Zeichensystem zu einem Medium der bildenden Kunst machten. Wie Daniela Stöppel in ihrer Studie *Visuelle Zeichensysteme der Avantgarden 1910 bis 1950. Verkehrszeichen, Farbleitsysteme, Piktogramme* (München 2014) herausgearbeitet hat, ist dabei bezüglich der Verwendung und dem Verständnis von Zeichen ein signifikanter Unterschied zu den historischen Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre zu konstatieren. Wo die letzteren Allgemeingültigkeit und Absolutheit anstrebten, unter anderem in Richtung „Schrift- und Drucksachengestaltung, Inneneinrichtungen, Informations- und Orientierungsdesign“, ist die Kunst der 1950er und 1960er Jahre insofern fundamental anders ausgerichtet, als sie, so Stöppel, das Resultat von „einem postmodern gewandelten Zeichenverständnis [ist], das mit einem wesentlich undogmatischeren Zugang zum Problem einer weltweit verständlichen Bilderschrift verbunden ist als noch die Entwürfe der 1920er Jahre, die sich als ernsthafte Beiträge zur Lösung des Weltsprachenproblems begriffen“.¹¹ Die dänischen Leporellos der 1960er Jahre, die im Folgenden analysiert werden, bestätigen diese Einschätzung.

Hans-Jørgen Nielsen, ein dänischer Poet der Konkreten Poesie und zugleich der wichtigste Kritiker der Literatur der jungen Generation dieser Zeit, hat sich mit den Themen der Intermedialität und Zeichentheorie in der linken Tageszeitung *Information* und in seinem Band *„Nielsen“ og den hvide verden* („Nielsen“ und die weiße Welt, Kopenhagen 1968) aus dem Jahr 1968 auseinandergesetzt. Dieser Band enthält Reflexionen über die Konkrete Poesie, Haiku-Dichtung, Datenmaschinenpoesie, Comics, Pop-Kultur, Jugendrevolte sowie theoretische Reflexionen über mögliche und unmögliche Zeichensysteme.¹² In mehreren Aufsätzen bespricht Nielsen die in den sechziger Jahren sich langsam auflösenden Unterschiede zwischen der Literatur

¹¹ Daniela Stöppel: *Visuelle Zeichensysteme der Avantgarden 1910 bis 1950. Verkehrszeichen, Farbleitsysteme, Piktogramme*. München 2014, S. 11 und S. 16.

¹² Die Vertreter der dänischen Avantgarde der 1960er Jahre sind nicht nur in ständigem Kontakt mit Kollegen in Norwegen und Schweden, sondern unter anderen auch mit Künstlern in Deutschland, Frankreich und den USA. Innerhalb der letzten zehn Jahre hat die Forschung zur nordischen Avantgarde demonstriert, dass es sich hier nicht um Aktivitäten in der kulturellen Peripherie handelt, sondern um parallele und selbstständige Experimente, die das Bild der Avantgarde nuancieren. Vgl. Tania Ørum, Jesper Olsson (Hg.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Leiden 2016.

und der Bildenden Kunst, insbesondere der Malerei. Nielsen glaubte, dass die avancierte zeitgenössische Literatur sich in manchen Fällen einer „nicht-linearen Gleichzeitigkeit“ nähert und sogar eine „reine Buchstabengrafik“ sein kann. Um die Überschrift eines seiner Aufsätze zu zitieren, ergibt sich kurz gesagt eine Bewegung „von Textzeilen zu Textflächen“. Jedoch entspricht Niensens Konzeption des Mediums Buch im Großen und Ganzen der Form des Kodex, wo doch gerade das Leporello, sozusagen, eine zickzackgefaltete Brücke zwischen der linear fixierten Buchseite und der Simultanität der Fläche darstellen und damit eine Alternative zu konventionellen Büchern sein könnte.

Poul Gernes:
Das Leporello als unhandliche Buchskulptur

Ein interessantes und ungewöhnliches Leporello wurde 1967–68 von Poul Gernes entwickelt: Ein Buch-Kunst-Werk, das nur den Namen seiner spezifischen Form als Titel trägt: *Leporellobuch*. Es besteht aus auf Papier gedruckten Linolschnitten, die doppelseitig auf drei Millimeter dicke rechteckige Pappstücke als Träger montiert sind. Die einzelnen Segmente, die mit kräftigem Klebeband miteinander verbunden sind, messen 28,8 cm x 32 cm und haben damit fast die Größe der Seiten eines Folianten. In seiner vollen Länge ist es über 16 Meter lang.¹³ Das Leporello wurde in fünf Exemplaren hergestellt, von denen sich die meisten heute in den Sammlungen dänischer Kunstmuseen befinden.

Auf der Mitte der Seite befindet sich je ein schwarzes Quadrat (9,2 x 9,2 cm), innerhalb dessen sich verschiedene geometrische Figuren befinden, Linien (horizontal, vertikal, diagonal, gewellt), Kreise und andere geometrische Formen. Es sind ‚anonyme‘ Strukturen ohne gestisches Gepräge, wie sie für Gernes’ graphische Arbeit charakteristisch sind. Die ‚Zeichen‘ sind Resultat eines strikten, aber variablen Systems. Teils weisen sie eine Verwandtschaft zur Op Art auf, verzichten jedoch meist auf die für diese Kunstrichtung typischen optischen Effekte. Sie besitzen auch nicht die Farben-

¹³ Vgl. die bibliographische Beschreibung in Lærke Rydahl Jørgensen, Anders Kold (Hg.): Poul Gernes: Jeg kan ikke alene. Vil du være med? Humlebæk 2016, S. 34.

pracht, wie man sie von anderen Arbeiten Gernes' kennt.¹⁴ Man könnte sie als ideographische Zeichen betrachten, genauer gesagt als eine Art Ideogramme – Zeichen also die, im Gegensatz zu Piktogrammen, keine bildhaften Assoziationen von dem wecken, auf das sie verweisen, wie beispielsweise Verkehrsschilder. Es sind sozusagen ‚bedeutungslose‘ Zeichen-Konstellationen. Bei genauerem Hinsehen weisen sie aufgrund des Verfahrens des Linolschnitts kleine ‚handgemachte‘ Fehler oder Unregelmäßigkeiten auf: So sind beispielsweise die Linien nicht ganz gerade gezogen, sodass sie in den Details eine ‚minimalistische‘ expressive Qualität aufweisen, die in einem Kontrast zu ihrer Anonymität als graphischen Zeichen steht. Der Kunsthistoriker Lars Morell hat auf die Verbindung zwischen dem *Leporellobuch* und Gernes' *Kvadratserie* (Quadrat-Serie) aus dem Jahr 1962 hingewiesen. Während in der Quadrat-Serie ein Quadrat in mehrere kleinere Quadrate aufgeteilt wurde, enthält das *Leporellobuch* komplexere Formarrangements. Hier hat er mit den Grundelementen der Geometrie (Quadrat, Kreis, senkrechte und waagerechte Linien) komplexere Elemente wie Diagonalen, Kreuze oder Karos entwickelt, sodass er „stufenweise noch kompliziertere Strukturen und Aufteilungen in die 108 Linolschnitte des Leporellobuchs eingebracht“ hat.¹⁵ (Abb. 1)

Das *Leporellobuch* entstand an einem zentralen Moment der künstlerischen Entwicklung in Gernes' Karriere: auf dem Weg von einer Phase der ‚Kunstwerke‘ in einem traditionellen Sinne hin zu einer Beschäftigung mit einer angewandten und ‚lebensnahen‘ Kunst. In den 1950er Jahren war Gernes' künstlerische Praxis noch von der konstruktivistischen und konkreten Tradition geprägt. In den sechziger Jahren wurde er ein zentraler Teil der Eksperimentierende Kunstscole (Experimentierende Kunstschule)¹⁶ und be-

¹⁴ Vgl. zum Beispiel das Layout für die dänische Avantgardezeitschrift *ta'* (1967–68), siehe hierzu unter anderem meine Monographie: *Appropriating, system, bogobjekt. Afpersonaliseringsstrategier i den danske tresseravantgarde 1964–1970*. Roskilde 2009.

¹⁵ Lars Morell: *Det grafiske eksperiment. Poul Gernes' tryk 1943–1996*. København 2005, S. 47.

¹⁶ Die Eksperimentierende Kunstscole existierte von 1961 bis 1972. Sie begann als eine Art Kunstschule und wurde bald unter dem Namen „Eks-skolen“ (Ex-Schule) zur wichtigsten Kunstgruppierung in der dänischen Kunst der sechziger Jahre. Zu dieser ‚Schule‘ gehörten neben Gernes unter anderen Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard, Lene Adler Petersen, Stig Brøgger und Peter Louis-Jensen. Der Charakter der Experimente änderte sich im Verlauf der sechziger Jahre von zunächst eher formalistischen Experimenten zu einer politischen Radikalisierung. Vgl. Tania Ørum: *A Place to Accelerate Each Other. Poul Gernes and the Experimental*

fasste sich von 1965 bis 1968 besonders mit Systemen und der Serialität, woraus unter anderem seine Streifenmalereien resultieren, die bei der Documenta 12 im Jahre 2007 einen späten und für den Künstler posthumen durchschlagenden Erfolg feierten. Diese Malereien waren etwas ‚unreiner‘¹⁷ als die der zeitgenössischen amerikanischen Maler wie beispielsweise Kenneth Noland und Frank Stella.¹⁸ Das Jahr 1968 wurde für Gernes, wie für viele andere, zu einem Wendepunkt. Jedoch nicht, weil er als Teil der Jugendrevolte und der Neuen Linken aktiv gewesen wäre, sondern durch seine Attacken auf die Kunstinstitutionen, die traditionelle Vorstellung des Künstlers als Genie und des Kunstwerks als Unikat. In den folgenden Jahrzehnten realisierte Gernes den Traum der Avantgarde, nämlich die Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis: Die groß angelegte, bunte und umfassende Ausschmückung des Krankenhauses in Herlev zwischen 1970 und 1976 war der Anfang, es folgten größere und kleinere Kunst-am-Bau-Projekte im öffentlichen Raum, an Gymnasien, in Gefängnissen – sowie die Gestaltung der Fassade des Kinos Palads, das immer noch wie eine bunte Torte im Zentrum Kopenhagens liegt.¹⁹ Das *Leporellobuch* entstand also mitten in dieser Phase der künstlerischen Transformation. Da es auf wenige Exemplare limitiert war und darüber hinaus auch wegen seiner die gewöhnliche Handhabung von Büchern obstruierenden Größe, konnte es kein Massenpublikum erreichen. Es ist von einer gewissen ‚Maßlosigkeit‘ im Sinne eines asymmetrischen Verhältnisses zwischen dem Buchkorpus und dem menschlichen Körper geprägt. Es ist sowohl Buch als auch Skulptur, und dabei weder nur das eine oder das andere. Darüber hinaus könnte man es aufgrund seiner raumgreifenden Ausmaße als (potenzielle) Installation bezeichnen.

Auf der Gernes-Retrospektive 2016 im Museum Louisiana in Humlebæk die den Titel *Jeg kan ikke alene – vil du være med?* trug (Ich kann es nicht

School of Art, in: Dirk Luckow et al. (Hg.): Poul Gernes. Retrospektive. Köln 2010, S. 111–125.

¹⁷ Die dänische Avantgarde der 1960er Jahre hat oft mit der Dichotomie von ‚ren‘ und ‚uren‘ (rein und unrein) gearbeitet. Diese Dichotomie repräsentiert das Minimalistische und das Expressionistische. Großes Interesse galt den Brüchen der Reinheit dieser beiden ästhetischen Konzepte.

¹⁸ Vgl. unter anderen Rydahl Jørgensen, Kold: Poul Gernes. *Jeg kan ikke alene. Vil du være med?*; und Tania Ørum: *De eksperimenterende tressere*. Kopenhagen 2009.

¹⁹ Vgl. unter anderen Erik Steffensen: Gernes. Kopenhagen 2000; und Finn Thybo Andersen: *Broget ko har mange pletter. Guide til Gernes' udsmykninger 1970–2006*. Kopenhagen 2016.

allein – willst du mitmachen?) wurde das *Leporellobuch* zwar ausgestellt, aber die Vitrine war an die Wand gestellt, sodass nur die eine Seite und damit lediglich die ‚Hälfte‘ des Buches zu sehen war. Eine Fotografie von Gernes aus dem Jahre 1979, die auf der Retrospektive im Kunstmuseum Sophienholm²⁰ aufgenommen wurde, zeigt ihn in einem weißen Maleranzug auf dem Fußboden sitzend. Vor ihm steht das entfaltete *Leporellobuch* (vgl. Abb. 1). Im Katalog zur Ausstellung *Poul Gernes på Sophienholm* (Poul Gernes auf Sophienholm) wurde das Leporello über 26 Seiten als ornamentaler Fries unter den übrigen Kunstwerken abgedruckt. Im selben Jahr, 1979, diente die Bildfolge in dem Gedichtband *Det sorte lys* (Das schwarze Licht) des Schriftstellers und Literaturwissenschaftlers Hans Mølbjerg als Illustration: Hier wurde sie als Fries oberhalb der Gedichte gedruckt.²¹ Es handelt sich hier um eine Art Zweitverwertung im Format eines herkömmlichen Buches, wobei im Impressum darauf hingewiesen wird, dass kein inhaltlicher Zusammenhang zu den Gedichten Mølbjergs besteht. Vergleicht man das Leporello auf der Fotografie nun mit dem der Reproduktion in dem Gedichtband,²² wird klar, dass die beiden Leporellos in Bezug auf die graphischen Zeichen und deren Reihenfolge nicht identisch sind. Entweder enthält *Det sorte lys* also eine Variante des Materials aus dem *Leporellobuch* oder die fünf Exemplare sind tatsächlich alle unterschiedlich – und jedes ein Unikat.

Stig Brøgger: Leporellos mit sich auflösenden Zeichen

Stig Brøgger war, wie Poul Gernes, Teil der Eksperimenterende Kunstskele und arbeitete in dieser Zeit mit Malerei, Fotografie, Skulptur, Film, Happenings, Installationskunst, Land Art und Künstlerbüchern, später dann im Feld von Konzeptkunst, Pop Art und Minimalismus. Brøgger hat sich sehr

²⁰ Siehe Poul Gernes: *Poul Gernes på Sophienholm*. Lyngby 1979.

²¹ Gernes hat später ein vergleichsweise herkömmliches Leporello gemacht: *Clausholm Slot*, das im Jahre 1996, also erst kurz nach seinem Tod, erschien. Es handelt sich hierbei jedoch um eine traditionelle Werkpräsentation bzw. einen Katalog in Form eines Leporellos, ohne dabei dessen künstlerische Möglichkeiten so gekonnt zu nutzen wie im *Leporellobuch*.

²² Letzterer stammt aus der Königlichen Kupferstichsammlung im Staatlichen Kunstmuseum in Kopenhagen.

intensiv mit wissenschaftlichen Theorien und theoretischen Modellen beschäftigt, unter anderem mit Spieltheorie, Entropie, Kybernetik und Kommunikationstheorie, was sein künstlerisches Schaffen deutlich beeinflusst hat.²³ Die wenigsten seiner Künstlerbücher wurden in einer höheren Auflage produziert. Viele waren handgemachte Unikate oder wurden nur in sehr wenigen Exemplaren gedruckt. In den späten 1960er Jahren fertigte er drei Leporellos an, die von Library Inc. ‚herausgegeben‘ wurden, wobei es sich nicht um einen Verlag im engeren Sinne handelte, nicht einmal um eine ‚Small press‘, sondern vielmehr um ein für diese Publikationen erfundene publizistische Institution. Wie seine anderen Künstlerbücher gerieten die Leporellos, nachdem er sie 1972 an das Henie-Onstad Kunstsenter in Oslo verkauft hat, in Vergessenheit. Erst 2016 wurden sie im Rahmen einer Veröffentlichung wiederentdeckt.²⁴ Wie bei Gernes dienen die Leporellos als materielle Grundlage und Form der Veranschaulichung des künstlerischen Umgangs mit verschiedenen Zeichensystemen.

Brøggers erstes Leporello, aus dem Jahr 1967, trägt den Titel *TEGN-serien nr. 1: Through Different Rooms* (Zeichen-Serie Nr. 1: Through Different Rooms, Abb. 2). Es besteht aus acht zweiseitig mit Tinte bemalten Segmenten (je 15 x 19 cm) und lässt sich auf eine Gesamtlänge von 152 cm entfalten. Die im Titel angesprochene Nummerierung legt nahe, dass diese Serie aus mehreren Teilen besteht – aus weiteren Büchern oder anderen künstlerischen Arbeiten. Doch wie andere Serien Brøggers ist auch diese Serie unvollständig oder lückenhaft – oder besteht, wie hier, nur aus einer Nummer.²⁵ Ausgangspunkt ist meiner Auffassung nach ein Piktogramm, das auf dem ersten Segment zu sehen ist, genauer: es erinnert an ein Rettungszeichen, das auf einen Fluchtweg verweist. Auf den folgenden Segmenten spielt Brøgger mit der dynamischen (Aus-) Richtung des Piktogramms: Manchmal weist der Pfeil in das Piktogramm hinein, manchmal aus diesem heraus. Gleichzeitig variiert er die Art der Darstellung: Er zeichnet das Zei-

²³ Beispielsweise hat Brøgger Markow-Ketten für die Textkomposition in seinem Künstlerbuch *To Lady Victoria Welby* (1968) verwendet. Zu Brøggers Künstlerbüchern und der Beziehung zwischen seiner Buchproduktion und seiner restlichen künstlerischen Praxis vgl. Tania Ørum, Thomas Hvid Kromann (Hg.): *Stig Brøgger's Artists' Books*. Kopenhagen 2016.

²⁴ Tania Ørums erwähnt sie in ihrem Beitrag zu *Danish Artists' Books* (2013), ihr Fokus lag allerdings auf anderen Künstlerbüchern.

²⁵ In Brøggers Künstlerbuchproduktion gibt es Serien über Astronauten, zur Raumfahrt und über Hexagone.

chen verschwommen, gestrichelt, nur mit Konturlinien oder als Leerstelle in einem schraffierten Hintergrund. Im Vergleich zu Gernes weisen Brøggers ‚Zeichen‘ eine deutlich gestischere und damit expressivere Dimension auf. Wie im *Leporellobuch* gibt es auch hier keine Erläuterung zur Semantik der variierten Zeichen. Das Leporello *E T C I* (1968, Abb. 3) ist ebenfalls ein Unikat und zudem Brøggers längstes Leporello. Mit 12 x 12 cm ist es zwar ziemlich klein, lässt sich mit seinen 108 Segmenten jedoch auf knappe 13 Meter entfalten. Das Buch repräsentiert eine Art architektonischen Säulengang mit handgezeichneten, teilweise auch nur skizzierten Säulen (Abb. 4). Auf die Segmente sind zudem die Buchstaben „etc“ gestempelt – und genau das ‚etcetera‘ ist das Hauptprinzip dieses Werkes: Eine andauernde Wiederholung von Säulen, allerdings mit großer Variationsbreite hinsichtlich ihrer künstlerischen Darstellung. Die Bandbreite reicht von Tinten-Klecksen bis hin zu akribisch detaillierten Säulen. Mitunter stellt sich dabei, wie bei dem Ausschnitt auf der Abbildung, der Eindruck einer sequenziellen Entwicklung in der Art der Zeichnung des Motivs ein. Wie bei vielen der Künstlerbücher Brøggers existieren auch hier Verbindungen zu Werken in anderen Medien und Disziplinen. Im gleichen Jahr hat Brøgger einen Säulengang als Beitrag zu der Nordischen Jugendbiennale in Helsinki räumlich inszeniert. Die handgezeichneten und mehrere Meter hohen Säulen waren auf transparentem Plastik gedruckt und hingen von der Decke hinunter, sodass sie in einen Dialog mit den echten Säulen des Ausstellungsraums traten. Auch dieses Leporello besteht aus Variationen eines Motivs – und, wie bei der *Zeichenserie Nr. 1*, könnte man auch hier von den Sinn destabilisierenden Mutationen von Zeichen sprechen. Das letzte Leporello von Brøgger trägt den Titel *Light 2* (Abb. 4). Es stammt aus dem gleichen Jahr wie *E T C I* (1968) und ist ebenfalls ein Unikat. Es besteht aus sieben Pappsegmenten mit den Maßen 27 x 20 cm. Das über deren Verlauf Dargestellte erinnert an einen fotografischen Entwicklungsprozess, bei dem ein Motiv auf dem Papier sukzessive sichtbar wird. Allerdings inszeniert Brøgger diesen Prozess der Sichtbarwerdung in seiner Umkehrung: Ein diffuses und organisch wirkendes Muster scheint sich nicht im Entstehen zu befinden, sondern, indem es zunehmend heller wird, in einem Prozess der Auflösung oder des Verschwindens. Um ein aus der Thermodynamik entliehenes populäres Schlagwort der Avantgarde der sechziger Jahre zu zitieren, könnte man hier von einer Visualisierung von Entropie sprechen – ein letzten Endes irreversibler Prozess, der in den totalen Stillstand führt.

Eric Mourier und Knud Holten:
Das Leporello eines verschlüsselten Mythos

Das Leporello *Fra et udbredt liv i mange farver: Myten om Fuglen F* (Von einem ausschweifenden Leben in vielen Farben: Der Mythos vom Vogel F) von dem Typographen Eric Mourier und dem Schriftsteller Knud Holten misst 10 x 21 cm und ist 350 cm lang (Abb. 5).²⁶ Im Gegensatz zu den Leporellos von Gernes und Brøgger wurde es in einer hohen Auflage von 2500 Exemplaren in Offset gedruckt und erschien im Mai 1970. Als Verleger war Den Grafiske Højskole, die Graphische Hochschule, in Kopenhagen angegeben. Da die Hochschule aber nicht als Verlag auftreten wollte oder konnte, kam das Buch nie in den Buchhandel. Seitdem hat die Distribution von *Der Mythos vom Vogel F*, wie das Leporello oft nur genannt wird, über vier Jahrzehnte in Form einer fast ‚unsichtbaren‘ Gabenökonomie stattgefunden.²⁷ Auf den ersten Blick sieht man auf den Segmenten dieses Leporellos rätselhafte Zeichen, die an in Stelen gemeißelte Schriftzeichen alter Kulturen erinnern mögen. Tatsächlich handelt es sich dabei um eine von Holten verfasste Geschichte, die Mourier in einer eigens hierfür geschaffenen Typographie inszeniert hat. Holtens Vorlage ist eine Art Märchen mit mythologischen Zügen und eröffnet entsprechend mit der einschlägigen Formulierung „Der var engang“ (Es war einmal): Es handelt von einem Land der singenden Vulkane, einem Feuersee und einer verschwundenen Insel, von mythologischen Vögeln, 999 Dämonen und einem übernatürlichen Fisch, der mit seinen Flossen die Gezeiten steuert.

Die Geschichte wurde auf Dänisch verfasst. Dabei ist sie nicht in einer komplexen Syntax ‚gefesselt‘, sondern in skulpturalen Figurationen arrangiert – behält dabei jedoch die korrekte Reihenfolge der Wörter bei. Insofern weist das Werk für Leser außerhalb Dänemarks eine doppelte Kodierung auf: die erste besteht in der dänischen Sprache, die zweite aus Mouriers Typographie. Das verwendete Alphabet ist eine konstruktivistisch anmutende und auf den ersten Blick scheinbar unlesbare Schrift. Man könnte zunächst glauben, dass es sich um eine ästhetische, aber ‚leere‘ visuelle Poesie handelt

²⁶ Im Internet gibt es mehrere englische Übersetzungen, die „The Myth of Bird B“ lauten, jedoch sollte es eher „Bird F“ heißen, da nicht die Alliteration maßgebend ist, sondern „F“ als Name.

²⁷ Darüber hinaus gab und gibt es in dänischen Bibliotheken *Myten om Fuglen F* zum Ausleihen und/oder zum Ansehen (Stand Oktober 2016: neun Exemplare insgesamt).

– oder um ein fiktives, phantastisches Alphabet, wie man es beispielsweise von den Utopianern aus Thomas Mores *Utopia* (1516) kennt. Doch ist die *Mourier* tatsächlich lesbar. Eric Mourier erläutert sie auf einem in das Leporello eingelegten Zettel:

Mehrere Dinge liegen der Erstellung dieses Buches zugrunde: Meine Freude über u. a. die Keilschrift und die große dekorative Wirkung der hebräischen Buchstaben sowie die Lust und der Wunsch, etwas Neues zu schaffen. Außerdem – und wohl erstrangig – eine Verwunderung darüber, dass man im 20. Jahrhundert immer noch Bücher gestaltet wie in der Renaissance. [...] Dass das Resultat ein Leporello wurde, ist ästhetisch begründet: Hier wird der Leser nicht gezwungen, eine Seite aufzuschlagen, sondern bekommt die Gelegenheit das Ganze zu begreifen, als einen ornamentalen Verlauf.

Auf demselben Zettel weist Knud Holten darauf hin, dass Mourier und er seit dem Sommer 1968 zusammengearbeitet hätten und das Ergebnis „einen unverbrüchlichen, synästhetischen Zusammenhang“ von Schrift und Geschichte aufweise. Das Alphabet besteht nur aus Versalbuchstaben. Die Markierung einer Majuskel geschieht, im Gegensatz zu den sonst in schwarz gehaltenen Buchstaben, mit oranger Farbe. In *Pro et contra Gram* schreibt Mourier:

Über die Schrift kann gesagt werden, dass die einzelnen Buchstaben über ein straffes, detailliertes System aufgebaut wurden: 49 Quadrate, wechselweise schwarz und weiß in Reihen, keine verschlossenen Räume, Öffnungen in der Größe eines Quadrats etc. In diesem Programm gibt es eine größtmögliche Ähnlichkeit mit ‚gewöhnlichen‘ Buchstaben plus ein logisches System in den Formen. Beispielsweise sind c und u, k und y, a und v identisch – bloß in verschiedener Drehung. Das Zahlensystem ist anders organisiert, um es vom Alphabet zu unterscheiden.²⁸

Zwischen dem konstruktivistischen, aber nicht funktionalistischen Alphabet Mouriers und der Geschichte Holtens tut sich eine gewisse Diskrepanz auf: Während Holtens Geschichte ein ‚autonomes‘ literarisches Werk ist, kann Mouriers Alphabet als Typographie auch in anderen Kontexten benutzt wer-

²⁸ Eric Mourier: *Pro et contra gram*. Dabei handelt es sich um einen vierseitigen Artikel, der mir von Eric Mourier im Rahmen meiner Recherchen freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde und, das ließ sich aber nicht mehr klären, wahrscheinlich einmal in einer Fachzeitschrift für Typographen abgedruckt wurde. Siehe außerdem Eric Mourier: *Noget om Fuglen F*, in: *Bogvennen* (1970), S. 276–277.

den.²⁹ 1973 wurde die Schrifttype *Mourier* in Herbert Spencers und Colin Forbes Buch *New Alphabets*, einer Sammlung neuer Schrifttypen, aufgenommen.³⁰ Im Vorwort schrieben die Herausgeber, dass die Buchstaben normalerweise von Funktion, Lesbarkeit und leichter Erkennung geprägt seien, momentan aber auch „original, amusing, eye-catching, or even bizarre alphabets for special and often quite ephemeral purposes“³¹ entstünden, um die menschliche Imagination oder Gefühle zu unterstreichen. Tatsächlich ist es möglich, in der Type *Mourier* gesetzte Texte lesen zu lernen. Eric Mourier erzählt, dass dänische Pädagogen, die mit Kindern mit Leseschwierigkeiten arbeiteten, das Buch zu didaktischen Zwecken verwendet hätten. Jedoch nicht für die Kinder, sondern für deren Eltern, um ihnen zu veranschaulichen, wie schwierig das Lesenlernen für ihre Kinder ist.³²

Obwohl es käuflich nicht zu erwerben war, wurde das Leporello bekannt und sogar in der Tagespresse rezensiert. Kritisiert wurde dabei hauptsächlich Holtens Geschichte, während die typographische Inszenierung Mouriers überwiegend gelobt wurde. Für den Kritiker Per Højholt, selbst ein Verfasser experimenteller Texte, war dieses Leporello „ein Resultat verkehrter ästhetischer Kriterien“. Das Werk sei „eine neue Art Kreuzworträtsel“, lautete das Urteil des Kritikers Steffen Hejlskov Larsen, und er ergänzte: „die meisten Leser werden es wohl als ein abstraktes Bilderbuch sehen“. Poul Borum war begeistert und bezeichnete es als „ein schönes und raffiniertes neues Block-Alphabet“. Hans Andersen war der Überzeugung, dass es „zumindest in die dänische Buchgeschichte als Mythos eines schrift-ästhetischen Experiments eingehen wird“.³³

²⁹ Auf der französischen Webpage *Velvetyne* ist die Schrifttype *Mourier* frei zugänglich. Nur die dänischen Buchstaben æ, ø und å gibt es hier nicht, vgl.: <<https://www.velvetyne.fr/fonts/mourier/>> (letzter Zugriff am 3.3.2018).

³⁰ Die Schrifttype *Mourier* ist mit Timothy Epps *Alphabet* verwandt, von dem es heißt: „An alphabet for machine recognition [...]. Based on a 5-unit grid, the typeface avoids curves and diagonals.“ Vgl. Herbert Spencer, Colin Forbes: *New Alphabets A to Z*. London 1973, unpaginert.

³¹ Ebd.

³² In einer Email vom 8.10.2016 an den Verfasser dieses Artikels.

³³ Per Højholt: Besynderligt, in: Aarhus Stiftstidende vom 5.6.1970; Steffen Hejlskov Larsen: Romantik: den mystiske ø i Sydhavet, in: Berlingske Aftenavis vom 14.8.1970; Poul Borum: En ny trykskrift, in: Ekstrabladet vom 26.5.1970; Hans Andersen: En ny skrift. Spændende grafisk eksperiment, in: Jyllands-Posten vom 19.7.1970. Als Teil der Ausstellung *Opslag Nedslag – danske kunstnerbøger* (Aufschlag Einschlag – Dänische Künstlerbücher),

Als Leporello kann *Der Mythos vom Vogel F* geblättert werden, wobei die Doppelseiten in ihrem sequenziellen Verlauf betrachtet werden können. In entfaltetem Zustand treten hingegen die „Textflächen“, um Hans-Jørgen Nielsens Begriff zu zitieren, in Erscheinung, mit ihren spatial arrangierten Mustern aus Buchstaben als typographisch kodierten Textbausteinen.

Fazit

Den Leporellos von Poul Gernes, Stig Brøgger, Eric Mourier und Knud Holten ist gemeinsam, dass man sie als entfaltbare Flächen mit rätselhaften Zeichen betrachten kann. In Bezug auf die Demokratisierungsutopie der 1960er Jahre, die lange eine nahezu paradigmatische Rolle für das Künstlerbuch spielte, muss unterstrichen werden, dass dieses Verständnis des Künstlerbuchs nicht auf die hier vorgestellten Beispiele zutrifft.³⁴ Die Eigenschaften des Buchs als „democratic multiple“ waren die kostengünstige Produktion und die unkomplizierte Distribution, die außerhalb der Kunstinstitutionen stattfinden konnten und sowohl zeitlich als auch räumlich ungebunden waren. Brøggers Leporellos sind hingegen Unikate, die lange aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwunden waren. Gernes' Leporello wurde in einer Auflage von wenigen Exemplaren hergestellt. Von Mouriers und Holten's Leporello wurden zwar 2500 Exemplare gedruckt, doch existierte es nur als Teil einer Gabenökonomie – wenn auch einer unfreiwilligen. Demnach sind sie hinsichtlich des Preises, der Auflage und der Distribution nicht mit industriell hergestellten und auf dem institutionellen Markt vertriebenen (Künstler-) Büchern vergleichbar.

Neuere dänische Leporellos sind in inhaltlicher, konzeptueller und funktionaler Hinsicht heterogen. Das anhaltende Interesse bezeugt in jedem Fall das Potenzial des Leporellos als einer Buchform, die sowohl sequenziell als auch simultan betrachtet werden kann und die als im Vergleich zum Kodex unkonventionelle Buchform aufgrund ihrer Materialität und Struktur nicht zuletzt eine Brücke zwischen dem Buch als Speicher- und Distributionsme-

die ich für die Königliche Bibliothek in Kopenhagen kuratiert habe und die dort von September 2016 bis März 2017 zu sehen war, hat *Der Mythos vom Vogel F* großes Interesse geweckt.

³⁴ Zum Künstlerbuch als ‚democratic multiple‘ vgl. das Kapitel „The Artist's Book as a Democratic Multiple“, in: Johanna Drucker: *The Century of Artists' Books*. New York 2004, S. 69–92.

dium der Literatur und den künstlerisch-gestalterischen Ambitionen der bildenden Kunst zu schlagen vermag. Gerade die intermedialen Experimente der Avantgarde der sechziger Jahre haben sich dabei in gewissem Sinne als wegweisend erwiesen: Nicht, indem die rezenten Beispiele deren Spiel mit diffusen, instabilen und rätselhaften Zeichen oder eine spezifische zeitgenössische Ästhetik dieser Zeit aufgreifen, sondern eher als eine Inspiration der künstlerischen Arbeit in einem interdisziplinären Feld, in dem die Experimente – jenseits etablierter und traditioneller Kategorien oder Kategorien der Kunstformen, der Medien und der buchgestalterischen Techniken – bezeugen, dass gerade der Dialog zwischen den Disziplinen immer noch vielfältige Möglichkeiten bietet – nicht nur, aber auch im Falle des Leporellos.³⁵

³⁵ Danke an Florian Weber-Romanus für seine Ratschläge und die sprachliche Revision dieses Beitrags.

Thomas Hvid Kromann

Abbildungen

Abb. 1: Poul Gernes: *Leporellobog* (1967–68).

Entfaltbare Flächen mit rätselhaften Zeichen

Abb. 2: Stig Brøgger: *TEGN-serien nr. 1: Through Different Rooms* (1967).

Abb. 3: Stig Brøgger: *E T C 1* (1968).

Abb. 4: Stig Brøgger: *Light 2* (1968).

Abb. 5: Eric Mourier, Knud Holten: *Myten om fuglen F* (1970, Detail).

Abb. 6: Eric Mourier, Knud Holten: *Myten om fuglen F* (1970, Detail).

THIS PAPER HAS UNDONE ME.

—James Lee Byars¹

I am forever unfolding between two folds,
and if to perceive means to unfold, then I am
forever perceiving within the folds.

—Gilles Deleuze²

Objects of Seduction: James Lee Byars's Scrolls and Accordion-Folded Performative Paper Sculptures

KLAUS OTTMANN

The habitually nomadic American artist James Lee Byars left his hometown, Detroit, in the late 1950s to live in Kyoto, Japan, for the next ten years, only returning to the US for short visits. There he found validation for his appreciation of the ephemeral as a valued quality in art and embraced the ceremonial as a continuing mode in his life and work, which became inseparable. During these formative years Byars adapted the highly sensual, abstract, and symbolic practices found in Japanese performative rituals to Western science, art, and philosophy. His pursuit of the ‚perfect‘ originated from a unique synthesis of non-Western practices, Conceptual art, Minimalism, and Fluxus, infused with aspects of the Happening, Body and Installation art.

In Japan, Byars supported himself by teaching English at Doshisha University in Kyoto, an activity which he occasionally turned into a performance. Robert Landsman recalls one lesson on a late-spring evening. That day Byars instructed his class not to speak and to follow him out of the

¹ James Lee Byars. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983 (exh. cat., n. pag.).

² Gilles Deleuze: *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Translated by Tom Conley. Minneapolis, London 1992, p. 93.

school to his apartment, where he had laid a ten-by-ten-foot piece of white paper on the floor. He then asked his students to lie face down on the paper forming a circle with their heads meeting at its center, while in the backroom Landsman played the shakuhachi, a Japanese bamboo flute, traditionally performed in Shintō ceremonies by monks. Later, as Landsman joined the students on the floor, a large insect suddenly flew through the open window into the room and began to dance inside the circle on the paper, before dropping dead. Byars put his finger on his lips, then gestured his class to get up and leave. His ‚English‘ lesson had ended.

Byars was a master of summoning up the „unattended moment“ (T. S. Eliot) that is also at the core of the Japanese art of haiku, the minimalist poetry that aims to capture pure presence.³ Gilles Deleuze has remarked in his book on Francis Bacon, „Modern painting begins when man no longer experiences himself as an essence, but rather as an accident.“⁴ Byars had already mastered the art of happenstance, what Bataille called „the giddy seductiveness of chance“,⁵ which became a major *modus operandi* for his artistic practice where nothing and everything happens by chance.

What made Byars most remarkable was the almost hypnotic effect he had on others. A tall, handsome man with long dark-brown hair usually wearing a wide-rim hat and dressed in dignified white or black linen suits, Byars used his considerable charm to conjure up seemingly random events supervised by carefully orchestrated rituals throughout his creative life. He was alternately a seductive sleight-of-hand artist and a truth-seeking philosopher – two roles that for him were not contradictory. In his performative works, the extraordinary and the miraculous often became one.

The Format of the Scroll

In Japan, Byars first created large black-ink paintings on Japanese flax paper mounted on wood or on traditional Japanese orange hanging scrolls. In 1958, having been impressed by a Rothko painting that he saw exhibited at the

³ One of Byars's last projects was a book of Haikus, which he put together with his friend, the philosopher Heinrich Heil: *Im Nu des Perfekten. Werke von James Lee Byars und 100 Haiku für jetzt*. Bern 2010.

⁴ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. London 2003, p. 125.

⁵ Fred Botting, Scott Wilson (ed.): *The Bataille Reader*. Malden, MASS 1997, p. 40.

Cranbrook Academy outside of Detroit after his first visit to Japan, Byars hitchhiked to New York with some of the paintings he had made in Japan, walked to The Museum of Modern Art and asked the receptionist for Mark Rothko's address, so he could show him his work. After explaining that the museum's policy does not allow giving out the addresses of artists, the receptionist noticed the suspicious-looking roles of paper under Byars's arm and called the museum's curator, Dorothy Miller, to come down and have a look at them. Miller ended up buying two works for herself and offering Byars a show. He chose the emergency stairwell and one evening installed several works there. Most were sold, including one to Philip Johnson. The exhibition apparently lasted only a few hours, and Byars delivered the sold pieces personally that night to the collectors' homes. Miller later recalled:

When James Byars appeared in 1959 [sic] at the museum [...] several members of the staff talked to him and became interested in his unusual personality. He seemed quite unworldly and though he was living with his family in Detroit he appeared to be isolated from any appreciation or understanding of what he was trying to do in his art. [...] Both his sculptures and his 'paintings' have an immediate appeal to a number of people (I observed this myself).⁶

Byars's Japan paintings were subsequently shown in 1961 at the Willard Gallery in New York. In a statement published in the journal *Art in America* about his works at Willard, Byars wrote the following:

In Japan – my dreamland of the beautiful, which I first visited in 1958 – I discovered the materials for my paintings, handmade linen papers and Chinese black ink. My technique is pure: I simply paint ink onto a sized or unsized Japanese paper, which is placed on the floor. Then it is stretched. I use the simple forms because they offer the most comprehensive interpretation; it may be an egg [...] it may be the abstracted perspective of time and space. The only prescribed idea is that one confront art for itself, as an experience.⁷

The first major museum exhibition of Byars's scroll paintings took place at the National Museum of Modern Art in Kyoto in 1962. Subsequently, Byars created a series of performative sculptures made of hundreds of sheets of

⁶ See: MoMA Archives, N.Y., DCM, JLB I.1a (In her letter Dorothy Miller seems to have confused the date she first met Byars, which was 1958).

⁷ William S. Lieberman: New Talent USA. Prints and Drawings, in: *Art in America* 1 (1961), p. 50.

glued or riveted traditional Japanese flax or Kozo (Mulberry) paper folded and boxed into solid geometric shapes. He was one of several artists (among them, Richard Tuttle and Walter de Maria) who in the 1960s expanded the medium of drawing into sculpture.

In Kyoto, many of Byars's paper works were performed by his Japanese girlfriend, Taki Sachiko, dressed in black ceremonial garb. She is seen in several photographs taken at the Sokokuji temple, which Byars rented for two hours on June 21, 1964, performing a 'processional' or 'single object presentation'.

Performative Paper Sculptures

One of Byars's best-known performative sculptures from that period is *Untitled Object (Runcible)* (1962–64), now more commonly referred to as *Performable Square*, a 18 x 18 x 18 inch (c. 46 cm) cube consisting of 1.000 sheets of hinged white flax paper that unfolds into a 50 x 50 foot (c. 15 meter) white plane (fig. 1). It was first exhibited at the National Museum of Modern Art, Kyoto, in 1964, in the center of the museum floor, placed on a sheet of glass but not performed until fourteen years later, in March 1978, during Byars's exhibition at the University Art Museum in Berkeley, California. There it was unfolded by the exhibition's curator, James Elliott, with the assistance of David Ross, Mark Rosenthal, and Earl Michaelson. It was given to The Museum of Modern Art, New York by Byars in 1966. It has not been performed since. In his instructions to Dorothy Miller, Byars wrote:

Any portion of plane may be reduced by simply closing it up. The entire object is performable or may be used as a put out. [...] All pieces kept in visual sequence both within the paper making process and in the construction of the object (All left to right beginnings).⁸

The title, *Runcible*, was given to the work later by Byars after Edward Lear, the British nineteenth-century nonsense poet, who, in his satirical poem *How Pleasant to Know Mr. Lear* had written about himself: „His body is perfectly spherical / He weareth a runcible hat.“ Frederick R. Worth pointed out an interesting parallel between the „progressive *unfolding* of almost any poem

⁸ See: MoMA Archives, N.Y., DCM, JLB I.2b.

in the most traditional sense“ and Byars’s minimalist, folded paper constructions.⁹

Also in 1964, in a letter to Wernher von Braun at NASA, Byars inquired whether it would be possible „to employ a government rocket or satellite“ to send a folded piece of white paper into space, 8 miles x 4 inches (c. 13 km x 10 cm) „to be dropped to fall on our beautiful prairie at its flattest point using international instantaneous Tel-Star announcements.“¹⁰

At the opening of the 1967 Kyoto Independents exhibition held by the National Museum of Modern Art in Kyoto, Byars and a friend, Rem Stone, performed a paper scroll, two feet wide and one hundred feet long (c. 50 cm x 30 m), which was attached to a pole, 40 feet (12 m) high. The audience was held in suspense as tens of feet of blank paper had to be unrolled until finally a drawn shape was revealed, followed by an equal amount of blank paper. Both then stood there for three hours without moving and according to Lindley Hubbell, they were almost paralyzed afterwards. During an opening at Richard Bellamy’s Green Gallery in 1963, two scrolls of white paper were unrolled onto a platform made of white cubes by two people, one wearing a ‚bird’s-egg head‘, the other, a costume designed by the designer Cristóbal Balenciaga. The gallery was painted black, the floor covered with black paper and illuminated with only one single light bulb. Wearing a black dress, Yvonne Rainer, a member of New York’s Judson Dance Theater, improvised a dance by responding to the audience’s movements and reactions. Among the audience was the pop artist and filmmaker Andy Warhol, who unbeknownst to Byars and Rainer, briefly filmed Rainer’s performance the footage of which was recently found in the Andy Warhol Film Project at the Whitney Museum of American Art. Rainer later wrote an essay about her improvised dance, entitled *Some Thoughts on Improvisation*, which was published in her first book, *Work 1961–73*. Her essay was also recorded on tape and played back during an improvised solo Rainer performed with a spool of white thread at Once Festival in Ann Arbor, Michigan, in 1964. Rainer’s essay not only contains the first formal theoretical ideas on impro-

⁹ Frederick R. Worth: Poems that Open and Shut. The Accordion-Fold Creations of Blaise Cendrars and Octavio Paz, in: *Consciousness, Literature & the Arts* 14,3 (Dezember 2013), pp. 1–49. Online: <<http://www.dmd27.org/worth.pdf>> (last accessed on Dec., 1st 2017).

¹⁰ Archive of American Art, Samuel Wagstaff Papers, 1.1: Correspondence with Artists and Others, 1932–1975.

vised dance but also describes thoroughly the complex effect Byars's actions and works had at the time on his audience and peers:

The scrolls are made of white paper mostly. The boxes are a snowy field. The walls rise white and flat. [...] I share a common impulse with many people in the room: We want to defile, to desecrate, to shit on the whiteness, to crush this fragility, to smash the silence. [...] Anyway, the thing is that I DON'T HAVE TO DO IT. Any of it: all that smash and smudge, I choose not to do it. I choose to play the game his way and in so choosing I am freed from wanting to destroy his image. I become powerful and happy. I become knowledgeable. I know what is appropriate to do. I find his image beautiful.¹¹

Byars's most spectacular performative paper sculpture was *The Giant Soluble Man*, which was performed on 53rd Street between Fifth and Sixth Avenues, New York on November 16, 1967, during the opening of the exhibition *Made with Paper* held simultaneously at the Museum of Contemporary Crafts and at the Time-Life Exhibition Center and sponsored by the Container Corporation of America. A large silhouette of a man glued together from 400 feet (c. 122 meter) of white Dissolvo paper, a water-soluble paper donated by the Gilbreth Paper Company in Philadelphia, covered 53rd Street between Fifth and Sixth Avenues from curb to curb, with the help of the New York City Police Department, which stopped the traffic and removed all cars from the block. On Byars's signal, two street-cleaning trucks from the Department of Sanitation drove over the paper, spraying it with water, which caused the paper to dissolve.

While many of Byars's early performative paper objects have a formal kinship with the works of the American Minimalists, Byars himself rejected a connection between his works and Minimalism. In a conversation with Wolf-Günther Thiel, he said:

It is ridiculous. [...] First of all, nothing is simple and, too, concentration does not mean that one is minimal. [...] People have often made an effort to associate me with that kind of work, but I think I probably never felt their inclination. Like the early things of mine such as the *Mile Long White Paper Walk* or others like this. I always saw that as very powerful and very spiritual. I never thought of it as Minimal. I showed that first in the Carnegie Museum

¹¹ Yvonne Rainer: Some Thoughts on Improvisation, in: *Work 1961–73*. The Nova Scotia Series: Source Materials of Contemporary Arts, ed. Kasper König. Halifax 1974, p. 299.

with Lucinda Childs moving along with it. So, there was another association with a figure, with a human figure.¹²

Byars's interest in the human figure most likely originated in his acquaintance with Japanese Noh theater and Shintō rituals – with its demand for elegance and grace, the use of ceremonial dress and symbolic practices, and the custom of articulating answers as questions Noh goes back to ancient times. Whereas Kabuki was for the common people, Noh was a performance for the Samurai or Warrior class. The actors wear masks and dramatic elements are minimal, movements are performed very slowly to the accompaniment of music. Dances are an intrinsic part of many Noh plays. The movements (Kata) are structured by the rhythm (Ma) as they meld into each other. The transitions should be subtle and alive, pulsed by the dancer's rhythm. As Byars explained in a letter to Dorothy Miller:

The „MA“ in Noh Drama is the interval between words, a scared absence, giving the sound its chance to become. Beautiful quiet, full of everything, isolated pure sounds, high clear, full of sorrow and joy.¹³

The Accordion-Folded Format

Between 1962 and 1964 Byars also created several paper constructions that unfold accordion-style (they may relate to the artist's later habit of calling many of his sculptures „books“): *Untitled (The Accordion Scroll / The Perfect Painting)* (1961), which consists of a 360 cm long and 30 cm wide band of Japanese paper (fig. 2).¹⁴ Each fold precedes one drawing of a slightly elongated black-ink filled circle, lightly cut off at the bottom edge of the page. Other folded works are *Untitled (1 x 200 Foot Paper)* (1962–64), also

¹² Wolf-Günther Thiel: Gespräch mit James Lee Byars / Interview with James Lee Byars, in: Im Full of Byars. James Lee Byars – Eine Hommage / An Hommage. Bielefeld 2008, pp. 79–80.

¹³ See: MoMA Archives, N.Y., DCM, JLB I.1b.

¹⁴ For a discussion of Byars' accordion-folded sculptures see also: Klaus Ottmann: The Art of Happenstance. The Performative Sculptures of James Lee Byars, in: Sculpture. A Publication of the International Sculpture Center, Vol. 21, No. 9 (November 2002); Kati Rubinyi: James Lee Byars' Performable Objects, in: X-TRA Contemporary Art Quarterly, Vol. 5, No. 2 (Winter 2002). For reproductions of works see: James Elliot: The Perfect Thought. Works by James Lee Byars. University Art Museum, Berkeley 1990.

in the collection of The Museum of Modern Art (fig. 3). It is stored in a white paper box, and was first publically unfolded in the Shokokuji Temple in Kyoto in 1962. Standing on the floor in its folded style, it features one continuous black line drawn horizontally down the middle of the entire accordion-book. A similar drawing *1 x 50 Foot Drawing* was performed at the 1964 Carnegie International exhibition by a woman wearing a nun outfit in the interior court of the Carnegie Museum of Art. These works led to the more ambitious large-scale performative paper sculptures in the style of accordion-books: the *1,000 Foot Chinese Paper* which was also performed by a person wearing nun clothing (fig. 4). This extremely long, folded paper work (it was actually only 800 feet long, c. 244 meter) was laid out during the performance in the Shokokuji Temple in Kyoto in a serpentine formation in 1963.

The British journalist and photographer Simon Blackall who lived in Japan for several years before settling in Australia knew Byars when they both lived in Kyoto. He recently described this performance on his daughter's blog:

When I reached Shokokuji there were already a number of people waiting – mainly Japanese but a few foreigners. It was pitch dark and we wandered about for half an hour bumping into one another. Eventually an enormous black 1920s Buick drew up and out stepped James Lee Byars and his Japanese girlfriend Miss Taki, both dressed in black. James was wearing a black suit plus black top hat and she was wearing a beautiful ruched black silk dress that belled out from the waist. I think it was by Givenchy but second hand.

By this time the audience had become restless and there were some boos and other jibes.

Inside the Hondo [the main hall] a small naked light bulb was switched on and the performance art began. Slowly and carefully Miss Taki unfolded attached meter square sheets of handmade paper into a long serpentine strip to make a low wall. Once the whole pile was exhausted, and after a short pause for effect, she laboriously folded them back into a cube. Throughout this procedure James and Miss Taki remained silent and then walked slowly back to the limousine. Just before they were driven off, Byars stood on the running board and shouted over the abuse:

„This is to teach you patience, perseverance and an appreciation of art.“

Objects of Seduction

The car door was closed and James and Miss Taki disappeared into the night.¹⁵

On October 25, 1965, during the Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture at the Carnegie Museum of Art, Lucinda Childs, a member of New York's Judson Dance Theater, dressed in a full-length white ostrich-feather gown and headdress, performed *Untitled (Rivet-Continuity)* (1962–64), a 500-foot-long (c. 152 m) strip of unpainted white, handmade Japanese flax paper in seventy-five sections, joined with rivets. Grouching at the beginning of the mile-long paper object, Childs executed a small circle with her body like the hands of a clock, in a clockwise direction, rose and tiptoed gracefully along the length of the unfolded paper object, and ended by performing another circle motion, this time counter-clockwise. Byars explained this movement as signifying a plus on one and a minus at the other end. The event was announced by the artist as:

75 PAPER LONG CIRCLES SHOWN ANONYMOUSLY AT THE MUSEUM OF ART CARNEGIE INSTITUTE UNDER THE FAVOUR OF THE WOMEN'S COMMITTEE AT 10 O CLOCK ON OCTOBER 25.

Byars gave this work to The Museum of Modern Art in 1966, also referred to as *A Mile-Long Paper Walk*. An exhibition copy of the work was performed several times at the museum in 2014 by Katie Dorn, a member of the current Lucinda Childs Dance Company, as well as by the Berlin-based dancer and artist Jimmy Robert.

Occasionally, Byars exhibited or presented these paper works in their unfolded state, usually with the paper boxes he designed for each of them. On August 8, 1964, a black paper work was presented by Byars folded and in its black box, outside the Imperial Palace in Kyoto early in the morning.

In his study on the Baroque, Gilles Deleuze stresses the importance of recognizing that unfolded is not the opposite of folded but rather its continuation into infinity:

¹⁵ Sophie Blackall: Drawn from My Father's Adventures. See: <<http://drawnfrommyfathersadventures.blogspot.com/2012/04/james-lee-byars-at-shokokuji.html>> (last accessed on Dec., 1st 2017).

The unfolded surface is never the opposite of the fold, but rather the movement that goes from some to the other. Unfolding sometimes means that I am developing. [...] I project the world „on the surface of a folding“.¹⁶

Byars was essentially a sculptor – who either „performed“ his objects or allowed the materials and objects to perform like actors in a play – a notion he shared with the painter he admired most, Mark Rothko. Rothko perceived his painted floating rectangles as „objects“ and as „actors“ in an emotional drama playing out universal human tensions on his canvases. In Byars’s sculptures, what was played out were not emotions but ritual acts of body, speech, and mind. Theater by virtue of its representational function is at once about presence as it is about absence. The actors, costumes and stage props are as much themselves as they are standing in for someone or something not present; they are present by representing.

Byars’s seemingly minimalist reduction is too baroque to be considered Minimal art; his conceptualism too concerned with the production of objects to be Conceptual art. Dave Hickey writes, „There is nothing minimalist in James Lee Byars’s agenda: abbreviation is his métier, and opera, his idiom“.¹⁷

In Byars’s early works on paper, the non-Western line meets the Baroque fold. The inherent eroticism of Byars’s folded serial paper objects is captured in the dialectic of erotic love described in Søren Kierkegaard’s *The Seducer’s Diary* (1843):

Erotic love does have its distinctive dialectic. There was a young girl with whom I was once in love. At the theater in Dresden last summer, I saw an actress who bore a remarkable resemblance to her. Because of that, I wanted to make her acquaintance, and did succeed, and then realized that the dissimilarity was rather great. Today on the street I meet a lady who reminds me of that actress. This story can be continued as long as you wish.¹⁸

The presentations and performances of the folded and unfolded (and later, often crumbled) paper objects attest to the paradox of an ephemeral art that

¹⁶ Gilles Deleuze: *The Fold. Leibniz and the Baroque*, p. 106.

¹⁷ Dave Hickey: *Detroit Dharma Diva*, in: James Lee Byars. *Works from the Sixties*. New York 1993.

¹⁸ Søren Kierkegaard: *The Seducer’s Diary*. Translated by Howard V. and Edna H. Hong. Princeton, Oxford 2013, p. 152.

Objects of Seduction

mirrors the transience of the Human Condition: „In its explicit aim for the transitory, it wishes to last always.“¹⁹

¹⁹ Christine Buci-Glucksmann: *Esthétique de l'éphémère*. Paris 2003, p. 12.

Klaus Ottmann

Illustrations

Fig. 1: James Lee Byars: *Untitled Object (Runcible)*,
also known as *The Performable Square* (1963).

Fig. 2: James Lee Byars:
Untitled (The Accordion Scroll / The Perfect Painting) (1961).

Fig. 3: James Lee Byars: *(Untitled) 1 x 200 Foot Paper*,
installation view: Shokokuji Temple, Kyoto (1962).

Fig. 4: James Lee Byars: *1,000 Foot Chinese Paper* (1963).

Warja Lavaters Folded Stories. Werkgenese und Wirkungsästhetik

CAROL JANA RIBI

Das Leporello war für die Schweizer Künstlerin Warja Lavater (1913–2007) ein künstlerisches Medium, mit dem sie sich zeitlebens auseinandergesetzt hat. In ihrem Nachlass, der sich in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich befindet, sind über hundert Künstlerbücher nachgewiesen, darunter Originale, Skizzen und Entwürfe. Die frühesten fünf publizierten Leporellos, die Lavater „Folded Stories“ nannte, erschienen 1962 bei der Basilius Presse. Neben den literarischen Vorlagen wie der Fabel „Die Grille und die Ameise“ nach La Fontaine oder der Legende „Wilhelm Tell“ sind es alltägliche Beobachtungen, die den Werken ihre Thematik geben. So sind zunächst erschienen: *Wilhelm Tell*, *Die Grille und die Ameise*, *Match*, *Party*, *Promenade en Ville* (alle 1962), sowie *Raub der Sabinerinnen*, *Leidenschaft und Vernunft* und *Der gute Vorsatz ist blau* (alle 1964). Das Leporello *Wilhelm Tell* ist 1962 auch vom Junior Council des Museum of Modern Art auf Englisch veröffentlicht worden und hat 1964 ebenda eine zweite Auflage erfahren.¹ Ab Mitte der 1960er Jahre publizierte der renommierte Pariser Kunstverlag Adrien Maeght Editeur ihre Künstlerbücher. Die bei Maeght erschienenen Märchen nach Charles Perrault – *Rotkäppchen* (1965), *Die Geschichte vom Glück* (1968), *Schneewittchen* (1974), *Aschenputtel* (1976), *Däumling* (1979) sowie *Dornröschen* (1982) – sind die wohl bekanntesten Werke Lavaters, wenn auch nur ein kleiner Ausschnitt ihres von thematischer Vielfalt und gestalterischem Ideenreichtum geprägten Œuvres. Diese sechs sowie zwei weitere Märchen (*La Lune Enchantée* von 1973 und *Tur di di* von 1971) sind 1982 in einer aufwendigen Gesamtausgabe

¹ Abbildungen sowie Kurzbeschreibungen zu *Wilhelm Tell* und *La Promenade en Ville* finden sich in Carol Ribi: Spielräume des Graphischen. Warja Lavaters Symbolnotationen und Kunstbücher, in: Christian Brändle (Hg.): 100 Jahre Schweizer Grafik. Zürich 2014, S. 306–309.

von Maeght und 1994 als kurze Animations-Clips von Cinquième Agence unter Mitarbeit von France 3 und dem Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) des Centre Pompidou herausgebracht worden. Bereits in den 1980er Jahren hatten die Schulen Frankreichs die Märchen-Leporellos als kreatives Lehrmittel für den Schreib- und Leseunterricht eingesetzt.² Mit mehr als zehnjähriger Verspätung haben im deutschsprachigen Raum Pädagogen Lavaters Werke für sich entdeckt.³ Die akademische Auseinandersetzung steht bis heute aus.⁴

Der folgende Beitrag möchte beispielhaft anhand von fünf Werken die Funktionsweisen, die materialen Eigenlogiken sowie die Systematiken von Lavaters Leporellos beleuchten. Wie der Titel bereits andeutet, sind die *Folded Stories* nicht nur Erzählungen, die an eine Falttechnik gebunden beziehungsweise von dieser geprägt sind, sondern auch Abhandlungen über die Falte respektive die Faltung der Leporellos selbst. Im Folgenden wird zu fragen sein, was die Falte im Leporello bewirkt, was ihre Effekte sind und wie sich durch sie das Leporello vom herkömmlichen Buch unterscheidet. Den Einstieg macht aber eine gänzlich andere Geschichte, nämlich die Entstehungsgeschichte des ersten Leporellos Warja Lavaters.

² Vgl.: *Nous voulons lire!* (7. Oktober 1988); *La revue des livres pour enfants* (Winter 1991), S. 137–138; *La joie par les livres* S. l., s. n. (2002).

³ Vgl. Dietrich Grünewald: „Ich setze Zeichen wie Grundakkorde“. Warja Honegger-Lavaters „*Folded Stories*“, in: Henner Barthel u. a. (Hg.): *Aus „Wundertüte“ und „Zauberkasten“*. Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinz-Jürgen Kliewer. Frankfurt am Main 2000, S. 553–569; Monika Plath, Karin Richter: „Hans im Glück“. In *Bildern von Warja Lavater*. Baltmannsweiler 2015; dies.: *Die Bildwelten der Warja Lavater, Schneewittchen*. Modelle und Materialien für den Literaturunterricht (Klasse 1 bis 5). Baltmannsweiler 2016. Beide in der Reihe: *Bilder erzählen Geschichten – Geschichten erzählen zu Bildern*.

⁴ Eine von der Autorin verfasste Doktorarbeit über Warja Lavaters Künstlerbücher und Symbolnotationen befindet sich in Vorbereitung.

Lavaters erste *Folded Story*:
Rotkäppchen (1965)

Wie die Künstlerin in ihrem Werktagebuch vermerkt, ist der Entwurf zu *Rotkäppchen* (1960) ihr erstes Leporello.⁵ Dabei dient die literarische Vorlage des grimmschen Märchens als Folie für eine radikal neue gestalterische Idee: eine Geschichte ausschließlich in farbigen Punkten zu erzählen. In *Rotkäppchen* werden grüne, rote, blaue und schwarze Punkte zu graphisch-visuellen Szenen angeordnet, als Protagonisten sind sie Teil einer rein visuell dargestellten Handlung. Um die Szenen zu entschlüsseln, dient eine auf den ersten Seiten des Leporellos eingefügte Zeichenlegende als Hilfe. In Form einer Liste werden die farbigen Punkte erklärt: Der rote Punkt steht für Rotkäppchen, der schwarze für den Wolf, der blaue für die Großmutter, der braune für den Jäger, der gelbe für die Mutter und die grünen für die Bäume des Waldes. Ein braunes Rechteck steht außerdem für das Haus und eine braune eckige Linie in Form eines U für das Bett.

Durch die abstrakte, graphisch-visuelle Umsetzung eines bekannten Märchens gelingt es Lavater – die eine routinierte Illustratorin von Kinderbüchern und Jugendzeitschriften war –, die mimetischen Darstellungsweisen der herkömmlichen Illustration hinter sich zu lassen. In *Rotkäppchen* hat sie eine ‚Notationsform‘ entworfen, mit der sie, ohne an eine Lautsprache gebunden zu sein, Erzählungen visualisieren kann. Diese Form des Erzählens zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf der bildlichen Ebene funktioniert und dabei nicht an das Mittel der mimetischen Nachahmung gebunden ist. Die dergestalt ‚übersetzten‘ Werke eröffnen neue Spielräume für die Interpretation altbekannter Stoffe, indem sie sich die künstlerischen Freiräume des individuellen Erfindens und Setzens von Zeichen und Bedeutungen nehmen.⁶

⁵ Der Entwurf von 1960 entspricht gestalterisch dem Leporello, das 1965 bei Adrien Maeght in Paris erschienen ist. Beim Original handelt es sich um Aquarelle in Seideneinband mit den Maßen 15,8 x 10,8 cm. Es befindet sich in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Signatur: LAW 637: 1.

⁶ Ein schönes Beispiel dazu liefert Dietrich Grünewald in seinem Aufsatz „Ich setze Zeichen wie Grundakkorde“. Warja Honegger-Lavaters „Folded Stories“. Er beschreibt, wie er mit seinen Schülern *Wilhelm Tell* szenisch umgesetzt hat, indem sie zum auf die Leinwand projizierten Leporello Musik und Dialoge erfunden haben.

Wie aber kam Lavater darauf, anstelle klassischer Illustrationen abstrakte Symbol-Notationsformen einzusetzen? 1962 schrieb sie dazu in ihrem Werktagebuch:

Folded Stories

The Story about them:

Im Januar oder Februar 1960 entwarf ich das „Rotkäppchen“ 4,5 x 3 cm gross in New York. Während des Entwerfens in dieser Grösse der „Genetics“ merkte ich, dass meine erfundenen Zeichen dem Buch einen Sinn vermitteln und über Seiten hinweg auch in abgeänderter Form noch lesbar sind. Kann man nun ein Zeichen, das sehr typisch ist, wirklich alleine sprechen lassen ganz ohne Text? Der rote Punkt bedeutet das Rotkäppchen, es ist leicht wiederzuerkennen, nun muß es handeln.⁷

Die Entstehung von *Rotkäppchen* wurde durch die Arbeit an einem Buchprojekt namens *Genetics* und das kleine Format von 4,5 x 3 cm begünstigt. *Genetics*, woran Lavater mehrere Jahre in New York gearbeitet hatte,⁸ ist eine populärwissenschaftliche Publikation, die 1962 als dritter Band in der Reihe *visuell* der Verlagsgruppe Dell, Flammarion, Knauer und Feltrinelli erschien.⁹ Alle vier Bände der Reihe sind von Künstlern illustriert und mit populärwissenschaftlichen Texten von Experten versehen worden. Das Programm der Reihe, die sich unbescheiden die „revolutionierend neue internationale Reihe *visuell*“ nannte,¹⁰ war es, die „Kunst“ mit dem wissenschaftlichen „Wort“ zu „verein[en]“. ¹¹ In enger Zusammenarbeit sollten Künstler und Wissenschaftler ein neuartiges Publikationsformat erarbeiten, das „das Auge und den Intellekt gleichzei-

⁷ Warja Lavater: Werktagebuch. Zentralbibliothek Zürich Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 325, unpaginiert.

⁸ Zwischen 1958 und 1960 hielten sich Lavater und ihr Mann, Gottfried Honegger, sowie deren gemeinsame Töchter in New York auf. Honegger arbeitete damals als Produkt- und Werbegraphiker für die Tochterfirma der Schweizer Pharma-Firma Geigy in New York.

⁹ *Genetics* kam im Taschenbuchformat von 10,7 x 16,5 cm heraus. Nach vier Titeln wurde die Reihe wieder eingestellt. Bei Dell sah man nicht die Erfolge, die man sich erhofft hatte. In den USA wurden 35.000 Exemplare verkauft, statt der 3 Millionen in drei Monaten, wie es vorgesehen war. Nicht nur die Sehgewohnheiten waren andere, auch der Buchmarkt war noch eine durch hohe Verkaufszahlen verwöhnte Branche.

¹⁰ Warja Honegger-Lavater, Berwind P. Kaufmann, Marco Schnitter, Hans Burla: *Genetics*. New York 1962, S. 1. (Herv. i. O.).

¹¹ Ebd.

tig anspricht und so der Vermittlung von Erkenntnissen neue Dimensionen erschließt.“¹² In der Präambel heißt es weiter:

Die Bücher sind weder Textbände mit eingefügten Illustrationen noch sind sie Bildbände mit erklärenden Texten. *knaur visuell* bricht mit der traditionellen Trennung von Wort und Bild und stellt die behandelten Themen sozusagen durch das Auge des Künstlers gesehen dar. So werden hier zum erstenmal in Taschenbüchern auf jeder Seite künstlerische Illustrationen im Vierfarbendruck geboten.¹³

Die beabsichtigte Verschwisterung von Wissenschaften und Künsten ging einher mit der Tendenz, die Anschauung als Mittel der Erkenntnis hervorzuheben und damit eine Nivellierung der kategorialen Unterschiede von Wort und Bild hervorzurufen. Die Reihe *visuell* wurde vom Schweizer Graphiker Heiri Steiner angeregt und stand im Kontext der nach dem Zweiten Weltkrieg (wieder) einsetzenden Entwicklung,¹⁴ den öffentlichen Raum vermehrt durch alle Arten von Schriftbildern auszustatten – etwa durch Beschriftungen von Geschäften und Institutionen, piktographische Bezeichnungen in öffentlichen Einrichtungen, Verkehrszeichen, die im Zuge des wachsenden Automobilverkehrs erforderlich wurden, sowie durch Logos und Markenzeichen von Firmen, deren Produkten und Werbepattformen. In der graphischen Gestaltung erhält das ‚Schriftbild‘ die formalen Eigenschaften eines Gemäldes oder Kunstwerkes wie die Schweizer Plakatkunst und Werbegravur eindrücklich belegt.¹⁵ Es ist kein Zufall, dass zu dieser Zeit der noch junge Beruf

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Heiri Steiner besuchte zehn Jahre vor Lavater in den 1920er Jahren die Graphikklass der Kunstgewerbeschule Zürich.

¹⁵ Vgl. Richard Hollis: *Schweizer Grafik. Die Entwicklung eines internationalen Stils 1920–1965*. Basel, Boston, Stuttgart 2006; Willy Rotzler: *Das Schweizer Plakat. Längsschnitte und Querschnitte*, in: ders.: *Das Plakat in der Schweiz*. Schaffhausen 1990, S. 7–24. Die Impulse für die neue Gestaltung reichen bis zur Avantgarde-Kunst der 1920er Jahre, bereits da gewinnt das emblematisch verwendete Zeichen ein visuell-graphisches Eigenleben, sodass es sich aus seinen ursprünglichen Kontexten lösen kann, um in anderen auf neue Art und Weise zu erscheinen. Künstler, die in dieser Art mit der Typographie experimentiert haben, waren unter vielen anderen: El Lissitzky: *Typographie der Typographie*, in: ders.: *Maler, Architekt, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden 1967; Jan Tschichold: *Die Neue Typographie*. Berlin 1928; und Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern 1926.

des Graphikers immer wichtiger wurde. Denn die Produkt-Gestaltung erforderte visuell geschulte Fachleute, wie es Absolventen der damaligen Kunstgewerbeschulen waren. Lavater selbst betrieb mit ihrem Mann Gottfried Honegger seit den 1930er Jahren ein Graphik-Büro, das sie erst 1960 zugunsten der freien künstlerischen Tätigkeit aufgab.

Lavaters visuelle Gestaltung für *Genetics* war eine Auftragsarbeit und entstand in Zusammenarbeit mit dem Zoologen und Evolutionswissenschaftler Hans Burla, der bis 1985 Professor an der Universität Zürich war. In Bildern wird der von Burla verfasste Text über die genetische Struktur des Menschen veranschaulicht.¹⁶ Als Gestaltungsmittel dienen unterschiedliche Bildsprachen. Wissenschaftlichen Zeichnungen wird die funktionale, diagrammatische Darstellungsweise entnommen, die es vermag, Daten-Informationen abstrakt und reduktionistisch zu visualisieren. Eingebettet in einen farbigen Hintergrund und ergänzt durch Illustrationen sowie Photographien werden die Diagramme anschaulicher. In Anlehnung an die Wiener Schule der Bildstatistik entstehen vereinfachte Anschauungsbilder, die für Mengenverhältnisse und andere Relationen eine visuelle Übersetzung suchen. So basieren Lavaters Darstellungen auf schematischen Vereinfachungen komplexer genetischer Zusammenhänge und ergänzen Burlas Text, indem sie ihm eine Visualisierung zur Seite stellen. Man könnte sie ‚Annotationen diagrammtischer Art‘ nennen, deren Sinn erst gesucht und im beigefügten Text entschlüsselt werden muss: Einmal entschlüsselt, vermag das Bild hingegen auf einen Blick zu vermitteln, welche Vorgänge in der Zelle und im Genom vor sich gehen, um so als Erinnerungsstütze zu dienen. Diese Form des ‚emblematischen Denkens‘ entwickelte Lavater in ihren Kunstwerken weiter, und es ist anzunehmen, dass gerade die Arbeit an *Genetics* den Impuls dazu gab.

Vergleicht man *Rotkäppchen* mit der populärwissenschaftlichen Publikation *Genetics*, stellt man fest, dass Letztere bei weitem nicht so originell gestaltet ist wie die *Folded Story* des Märchens. Es bedarf einer Erklärung, warum Lavater ihre Arbeit am populärwissenschaftlichen Buch mit der Entstehung des Leporellos in Zusammenhang bringt. Wie sie schreibt, habe sie „[w]ährend des Entwerfens in dieser Grösse [4,5 x 3

¹⁶ Burlas Text ist dem wissenschaftlichen Jargon der Zeit verpflichtet und ideologisch nicht unproblematisch. Es werden Beispiele und Begriffe verwendet, die dem Vokabular der Erb- und Rassenlehre des 19. Jahrhunderts entstammen.

cm] der *Genetics*“ gemerkt, dass die von ihr „erfundenen Zeichen dem Buch einen Sinn vermitteln und über Seiten hinweg auch in abgeänderter Form noch lesbar“ seien. Es ist demnach nicht nur das eingängige Symbol, sondern auch das kleine Format der Entwürfe, das den Arbeitsprozess beeinflusst hat.

Das Format von 4,5 x 3 cm entspricht der Größe eines Passfotos. Im Nachlass finden sich etliche Leporello-Entwürfe in dieser Größe, die Lavater über Jahre hinweg angefertigt hat, und die ihr vermutlich als Vorlagen für die in größerem Format – meistens 16 x 11,2 cm – erstellten Buchmaquettes dienten. Das kleine Format ermöglicht es, sich einen ersten Überblick über die graphischen Darstellungen und deren Entwicklung zu verschaffen und alles aus der Vogelperspektive zu beschauen. Das Ganze kommt so in den Blick und in die Hände beziehungsweise zwischen die Daumen und Zeigefinger, denn die Hand ist schon zu groß für dieses kleine und fragile Format. Durch das kleine dreidimensionale Leporello rückt die haptisch-materielle Dimension in den Vordergrund und wirkt verstärkend, was zur Folge hat, dass das Spiel der Faltung regelrecht ins Auge springt. Die ineinander gefalteten Papierseiten führen vor, wie die Segmente zu einem langen Band – wie eine kleine Papier-Ziehharmonika – zerdehnt und wieder zurückgefügt werden können. Je nach Handhabung entstehen entweder aneinandergereihte Bild-Sequenzen oder ein lang gezogenes Papierband mit farbigen Markierungen. Anhand dieser ‚Faltbüchlein‘ wird einsichtig, wie eng die Falttechnik mit den graphischen Elementen verwoben ist und eine Dynamik erzeugt wird, die den dargestellten Szenen zugutekommt.

Wie aber kam Lavater auf die Idee, ein Papier-Band mit in Symbolen dargestellten Geschichten zu falten? Im Nachlass befinden sich Druckvorlagen zu *Conflict* (Abb. 1), dem Folgeprojekt zu *Genetics*, die einen Hinweis geben. Aus Briefen und Notizen ist bekannt, dass auch *Conflict* in der Reihe *visuell* erscheinen sollte, woraus aber nie etwas geworden ist, da die Reihe nach dem vierten Titel aus ökonomischen Gründen eingestellt wurde. Das Besondere dieser Druckvorlagen ist, dass sie für die Buchseiten exakt das von Lavater oben angegebene Format von 4,5 x 3 cm nutzen. Der Standard-Druckbogen ist als Raster auf einem DIN A2-Papier vorgedruckt und weist 120 Buchseiten-Rechtecke auf, die über sechs Zeilen verlaufen, sodass der Eindruck eines Papier-Bandes entsteht. Der sichtbare Vorteil dieser Darstellungsweise ist, dass durch die Ver-

kleinerung und die Aneinanderreihung der Buchseiten der Eindruck des Ganzheitlichen entsteht: Alle Seiten und ihre Inhalte sind auf einmal sichtbar, ein Anblick, der im Zustand des gedruckten, gebundenen Buches gar nicht möglich ist, ganz im Gegensatz zum Leporello, das gerade diesen Effekt hervorruft.

Betrachtet man die graphischen Darstellungen näher, die Lavater in diese vorgedruckten Seiten-Raster gemalt hat, wird deutlich, wie sich anhand dieser Entwürfe die Möglichkeit der ‚Verfaltung‘ des Bildes für Lavater vollzogen hat. Über die Buchseiten hinweg verlaufen farbige geometrische Figuren und Linien. Die „erfundenen Zeichen“ entfalten, wie Lavater beschreibt, auch „über Seiten hinweg“ Wirkung.¹⁷ Die Figuren und Linien verlaufen frei schlängelnd über die markierten Seiten, es scheint, als ob die Malerin bereits im Medium des Leporellos gedacht und gemalt hat. Es ist für eine mit Papier- und Falttechniken vertraute Künstlerin ein Leichtes, sich die räumlichen Dimensionen modifiziert vorzustellen und die Seiten zu gefalteten Segmenten umzuinterpretieren.

Werkgenetisch ist anzunehmen, dass die Druckbögen für *Genetics* dem kleinen Leporello-Entwurf für *Rotkäppchen* vorausgehen. Die hier diskutierten Entwürfe zu *Conflict* entstehen hingegen parallel zu den ersten *Folded Stories*. Was daraus gefolgert werden kann, ist, dass sich in den Entwürfen zu *Conflict* bereits die *Folded Stories* in ihrer medialen Vielschichtigkeit – der wirkungsvollen Verbindung von Faltbuch und graphisch-abstrakter Erzählweise – widerspiegeln.¹⁸

¹⁷ Warja Lavater: Werktagebuch. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 325.

¹⁸ Selbstverständlich stellen diese aufgezeigten Zusammenhänge nur einen Teil der Einflüsse dar, die zur Entstehung der Künstlerbücher beigetragen haben. Vieles war sicherlich schon früher angelegt. Das Erzählen in Tafelbildern beispielsweise wandte Lavater in der Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit (SAFFA) 1958 in Zürich an. Die übergroßen Tafelbilder – die Szenen berühmter arbeitender Frauen über die Jahrhunderte illustrieren –, gehen in ihrer Gestaltungsweise zurück auf den Unterricht an der Kunstgewerbeschule Zürich bei Otto Baumberger, bei dem Lavater die Wandmalerei erlernt hat. Auch ist anzumerken, dass Baumberger selbst im Rahmen der Schweizerischen Landesausstellung in übergroßen Tafelbildern den sogenannten *Höhenweg* zur Schweizer Geschichte gemalt hatte. Das begehbare Open-Air-Panoramagemälde wurde in kleinem Format als Leporellobuch mit dem Titel *Geschichte der Schweiz: erhalten treu, was treu für Euch geschaffen* 1939 bei Fretz & Wasmuth Verlag A.G. Zürich herausgebracht, vgl. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LGS 70 CAA Baum 114.

Das Leporello als ‚Falt-Buch‘

Dass Lavater das Leporello über die Druckvorlagen zu einem Buchprojekt für sich entdeckt hat, scheint nicht nur ein Zufall gewesen zu sein. Die Verbindung von Buch und ‚Faltbuch‘ taucht später in ihren Reflexionen über ihre Arbeitsweisen auf. Auffällig ist zunächst, dass sie in ihren auf Französisch verfassten Notizen den Begriff „livre“ auch für das Leporello verwendet. Dies könnte den einfachen Grund haben, dass Lavater im Französischen das Leporello als „livre dépliant“ bezeichnet und aus schreibpragmatischen Gründen den Zusatz „dépliant“ oft weglässt. Wie aber aus Skizzenbüchern sowie losen Manuskriptseiten hervorgeht, verwendet sie den Begriff, um sowohl das gebundene Buch als auch das Leporello zu bezeichnen. Die daraus entstehende Doppeldeutigkeit, die keineswegs eine genealogische Entwicklung anzeigen will, weist auf einen interessanten intermedialen Zusammenhang hin: Das Leporello unterscheidet sich vom Buch, teilt aber mit ihm gewisse „Dimensionen“, die das Erzählen in Symbolnotationen begünstigen. Die sich daraus für eine medientheoretische Untersuchung ergebenden Fragen sind: Welche Eigenschaften besitzt das ‚Faltbuch‘ im Vergleich zum herkömmlichen Buch und inwiefern überschneiden sich die medialen Eigenschaften beider? 1964 schreibt Lavater in ihrem Skizzenbuch:

le livre

c'est un objet qui
possède le temps
il a un commencement
et une fin

c'est un objet qui
possède trois
dimensions

c'est un objet qui
possède une
perspective

c'est un objet qui
possède une

symmetrie

c'est un objet qui
possède
le mouvement

c'est un objet qui
possède un son

c'est un objet qui
peut changer ses
dimensions¹⁹

Um dieses Zitat in Lavaters Schaffen zu verorten, sei erwähnt, dass sie diese Gedanken niederschreibt, während *Rotkäppchen* bei Adrien Maeght zum ersten Mal erscheint und sie an den *Folded Stories* *Hans im Glück* und *Das hässliche Entlein* arbeitet. Das Nachdenken über die Dimensionen des Buchs fällt somit in eine Zeit, in der die Künstlerin das Leporello als künstlerisches Format bereits für sich entdeckt und eine ganze Reihe an Leporello-Geschichten herausgebracht hatte.²⁰ Es kann davon ausgegangen werden, dass diese für das Buch definierten Aspekte mit Blick auf die zu diesem Zeitpunkt für die Künstlerin viel interessantere Form des Leporellos geschrieben wurden: Sie tauchen etwas später wieder in Lavaters Schriften auf, um medienspezifische Eigenschaften der Leporellos zu beschreiben.

Auf den ersten Blick scheinen die Dimensionen der Zeit und des Raumes sehr allgemein gefasst zu sein, sodass sie nahezu für jedes (Kunst-) Objekt definiert werden können. Neben dem französischen Text befinden sich jedoch kleine Skizzen (Abb. 2), die Bücher in allen Positionen und Lagen darstellen und den ‚Dimensionen‘ eine Anschauungsform zur Seite stellen. So wird zum Beispiel die Tiefenwirkung als ein aufgestelltes Buch mit halbgeöffneten Seiten gezeigt, die Bewegung wird

¹⁹ Warja Lavater: Skizzenbuch. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 8021.

²⁰ Lavater war als Absolventin der Fachklasse für Lithographen und Graphiker der Kunstgewerbeschule Zürich, die sie von 1931 bis 1935 besucht hat, mit dem Buch in all seinen Formen, Bindungen und Formaten gut vertraut. Das Wissen um die Gestaltungsmöglichkeiten eines Buches liegen ihrer Arbeit am und mit dem Leporello zugrunde.

durch das Blättern, der Klang durch die Bewegung der Papierseiten veranschaulicht, und man begreift, dass es sich um das eigentümliche Geräusch des schnell durchgeblätternen Buches handelt. Eine andere Skizze stellt das Zusammenschlagen der Buchdeckel dar. Und die wohl bemerkenswerteste Buchdarstellung ist diejenige zur ‚Dimension‘ der Wandelbarkeit: Ein Buch wird skizziert, das sich als ein zugeklapptes und daliegendes Leporello verstehen lässt. Anlass hierzu gibt die serpentinartige Linie, die zwischen den beiden Buchdeckeln verläuft und so den Eindruck der charakteristischen Zick-Zack-Faltung erweckt.

Was Lavaters Einlassungen zum Buch ins Bewusstsein rücken, ist, dass Bücher, gleichgültig ob gebunden oder gefaltet, nicht nur Gebrauchsgegenstände sind, sondern auch von allen Seiten zu betrachtende, zu wendende und zu befühlende Objekte mit unterschiedlichen raum-zeitlichen, ästhetischen und haptischen ‚Dimensionen‘. Bereits 1964 hob Lavater diese material-ästhetischen Aspekte des Leporellos hervor, die es von der eindimensionalen Betrachtungsweise lösen sollen, es nicht nur als technisches Medium zur funktionierenden Kommunikation sowie als Speichermedium des (kulturellen) Gedächtnisses zu verstehen. Und indem sie die material-ästhetische Viel-Dimensionalität des Buches herausstellt, gewinnt dieses seine Attraktivität als künstlerisches Experimentierfeld. Das gefaltete Buch wird als Künstlerbuch entdeckt, dessen Eigenschaften und Funktionsweisen Lavater wie folgt beschreibt:

le livre
donne ses mouvements, son ombre et sa lumière,
sa profondeur et sa matière
pour accomplir un image
l'image c'est aussi l'écriture
l'écriture imagée dans le livre
je cherche la perception de la pensée²¹

Das Buch ‚besitzt‘ („possède“) nicht mehr nur unterschiedliche Dimensionen, sondern kann diese auch ‚verleihen‘ („donne“) an ein nicht näher definiertes anderes Medium, um ein Bild und eine „écriture imagée“ zu vervollständigen („accomplir“). Mit anderen Worten: Das Buch vergibt seine medialen Eigenschaften, um eine „écriture imagée dans le livre“

²¹ Zentralbibliothek Zürich, Schriftlicher Nachlass Warja Lavater-Honegger 10.

entstehen zu lassen. Diese „écriture imagée“ ist zugleich Schrift und Bild und erscheint als Hybrid in einem auch als Buch bezeichneten Medium, das nun mit Sicherheit ein Leporello ist. Das aus diesem Prozess gewonnene hybride Kunst-Objekt ist mit der Suche eines Subjektes nach der Veranschaulichung des Denkens verbunden. Was Lavater hier beschreibt, ist ihre eigene Suche nach den Wirkungsweisen des Leporellos und ihrer eigenen Gestaltungsweisen. Der Fokus hat sich von den allgemeinen raum-zeitlichen Dimensionen des Buchs zu den verschlungenen intermedialen Zusammenhängen der „Imageries“ verschoben, wie sie ihre Künstlerbücher und Symbolnotationen ab Mitte der 1970er Jahre nannte.²² 1974 fasste sie die Intermedialität ihrer Werke noch präziser zusammen:

pour faire raconter une „imagerie“ en signe, je choisis le livre, le livre
comporte le temps, il a un commencement et une fin, il contient le mou-
vement, la lumière et l'ombre et l'action,
il est un objet,
alors, si je donne aux signes de la couleur, si je les laisse grandir ou dispa-
raître, si je les fais bouger dans le plis du milieu, si je les laisse se prome-
ner sur une page, s'ils obtiennent en plus le temps, le mouvement,
la lumière, la manipulation...
les signes amplifiés par ces faits
vivant,
c'est au spectateur de leur donner
une profondeur
un sens
une poésie
son imagination²³

Lavaters Reflexionen eröffnen einen vielschichtigen wirkungsästhe-
tischen Zusammenhang. Wie sie schreibt, geht der Gestaltung der
„Imageries“ die Auswahl des Mediums voraus. Sie wählt das „Buch“ und
begründet es mit dessen medialen Eigenschaften und Effekten, die für
ihre Gestaltung relevant sind. Die Faltung des Papiers ermöglicht es, die

²² Neben *Folded Stories* verwendete sie auch Begriffe wie ‚Pictosonies‘, ‚Sing-Song-Signs‘, ‚Imageries‘, ‚Livre mural‘, ‚Livre sculpté‘ oder ‚Spectacle‘ und weist damit auf unterschiedliche Funktionen hin: Das Leporello kann als gefaltete Geschichte, als Klangbild oder Wandbuch, als Skulptur oder Spektakel zu verstehen sein.

²³ Zentralbibliothek Zürich, Schriftlicher Nachlass Warja Lavater-Honegger: 10 (nicht nummerierte Manuskriptseiten in Maschinenschrift).

zeitliche Dimension und die Bewegung zu evozieren. Die farbigen Zeichen, die auf den Segmenten des Leporellos angeordnet sind, übernehmen das bewegte Spiel der Papierfalten. So ereignet sich – nicht nur durch das Betrachten der graphischen Darstellungen, sondern auch durch die haptisch-mobilen Eigenschaften des Papiers – ein Erzählen in Symbolen. Dieses Wirkungsgefüge lässt sich als Wechselspiel zwischen Format, Faltung, Farben, Papier und Lichteinfall beschreiben. Um diesem Ineinander von Leporello und graphischen Spuren eine sinnliche Tiefe („profondeur“) zu verleihen, braucht es den Betrachter („spectateur“) mit seiner Imagination und leib-körperlichen Beteiligung. Er ist als Akteur Teil des Kunstwerks und verleiht ihm Tiefe in doppeltem Sinne, einerseits eine haptische Tiefe durch das Auffalten des Papierbandes, andererseits eine Intensivierung durch die sich im Betrachten des Kunstwerks vollziehende und affizierende Lektüre. Mit anderen Worten: Das Faltbuch ist als künstlerisches Objekt ein zu behandelndes und zu bewegendes, dessen material-ästhetische Eigenschaften in ihren Wirkungen und Faltungen ein Wechselspiel zwischen Kunstwerk und Betrachter auslösen. Erst durch das haptisch-räumliche Ineinander von Sehen und Entziffern, Suchen und Sichverlieren im Geschauten wird ein poetisches Ganzes erzeugt.

Über die Effekte der Faltung:

Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch (1960)

Beim zweiten Beispiel handelt es sich ebenfalls um eines der ersten Leporellos, das Lavater um 1960 erstellt hat. Es trägt den programmatischen Titel *Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch* (1960, Abb. 3–4) und ist ein mit Zeichnungen in Tusche auf Papier ausgestattetes, in Seide gebundenes japanisches ‚Faltbuch‘. Dieses Leporello wurde im Gegensatz zu *Rotkäppchen* nie verlegt, es existiert nur als Original und ist im Nachlass erhalten geblieben. Es trägt auf der Frontseite eine handschriftlich angebrachte Datierung und Ortsangabe: „1960 New York“. Der Handschrift nach zu urteilen, wurde diese Angabe nachträglich auf das Etikett, das auch den Werktitel trägt, geschrieben. Der Duktus der Handschrift unterscheidet sich stark vom Schriftzug des Titels sowie allgemein von Lavaters Handschrift der in dieser Zeit geschriebe-

nen Tagebücher. Was für die Richtigkeit der Datierung spricht (auch wenn bestimmte Inhalte auf eine spätere Erstellung hindeuten), ist, dass sie diese Form des ‚Faltbuchs‘ zu dieser Zeit bei Künstlerfreunden kennengelernt hatte. Während ihres New York-Aufenthalts zwischen 1958 und 1960 wurde sie nach eigener Aussage zum ersten Mal auf diese Buchform aufmerksam:

Bei japanischen Freunden lernte ich die Faltbücher kennen, genau das, was mir zu meinem Glück noch gefehlt hatte, denn ein gedanklicher Ablauf gehört nicht auf ein Blatt, sondern in ein Buch. Ich begann also vorne im Buch z.B. mit einer zitterigen Zickzacklinie, die am Ende bequem und breit auslief. Sie sprach Bände.²⁴

Lavaters Aussage macht den Transfer des technischen Mediums nachvollziehbar und verdeutlicht noch einmal, dass es medienspezifische Überlegungen gewesen sind, die sie bewogen haben, gefaltete Bücher für ihre künstlerische Arbeit zu verwenden. Erst im und am Leporello begannen die von ihr gezeichneten Linien wörtlich „Bände“ zu sprechen. Was mit der Eigenschaft der Ausdehnung eines gefalteten Papierbandes zu tun hat: Die „zitterigen Zickzacklinien“ werden durch das gefaltete Papierband in ihrem Verlauf auf ideale Weise unterstützt.

Die ersten, als Lithographien in limitierter Auflage erschienenen Linien-Leporellos sind *La Promenade en Ville* (Basel, Stuttgart 1962) und *Ausser...ordentlicher Lemuel* (Basel, Stuttgart 1963). Beiden Werken liegt eine psychologische Auffassung der Linie zugrunde, nach der sich in der Linie eine innere Erregung oder Bewegtheit eines Subjektes niederschlagen kann. Damit hängt die Vorstellung zusammen, dass die Linie mit der Gebärde eng verbunden ist.²⁵ Diese Annahme, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts von unterschiedlichen Künstlern vertreten wurde, findet sich in den kunstpsychologischen Schriften von Rudolf Arnheim

²⁴ Warja Lavater: Warja Honegger-Lavater, in: *Graphis* Nr. 102, Vol. 18 (1962), S. 418–429, hier S. 421.

²⁵ Die Gebärde als Formprinzip ist ein Topos des Jugendstils. Für die Linie wird sie von Künstlern der klassischen Moderne wie zum Beispiel Henry van de Velde, Paul Klee oder Wassily Kandinsky aufgegriffen und in eine neue Richtung geleitet, vgl. Sabine Mainberger: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin 2010.

wieder.²⁶ Lavater las Arnheims Schriften in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, wie Lektürehinweise belegen.²⁷ Die Linie steht am Anfang von Lavaters künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Leporello. Sie bildet den eigentlichen Impuls für die Entwicklung des visuellen Erzählens. Das Original-Leporello *Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch* zeigt dies schön auf. Linien in schwarzer Tusche auf weißem Grund formen zunächst Figuren, kleine Szenen, die zunehmend durch geometrische Figuren und Muster ersetzt werden und von nicht-figuralen Linien durchzogen sind. Es handelt sich bei diesem Werk um keine in sich geschlossene und durchstilisierte Bild-Erzählung, sondern vielmehr um ein Experimentierfeld, ein Skizzenbuch, in dem auf systematische Weise alle Möglichkeiten der Linien-Zeichnung im Leporello ausgelotet werden. Die Zeichnungen sind in die Falten eingepasst, sodass sie unterschiedliche Effekte zeitigen: Es entspinnt sich ein Spiel zwischen Faltungen und Zeichnungen. Zum Beispiel sind auf der ersten Doppelseite dieses Leporellos zwei Paar Füße respektive Beine zu sehen, die sich beim Ausfalten der Seiten zu zwei länglichen Körper-Zeichnungen dehnen (Abb. 3). Der sich nach außen wölbende Knick liegt jeweils an einer anderen Körperstelle der gezeichneten Figuren, sodass der Eindruck einer anderen Bewegung entsteht. Die Figuren sind so angeordnet, dass die Falte bei der einen Figur im Hüftbereich liegt, was beim Entfalten den Anschein erweckt, dass sie sich aus dem Liegen in die Sitzposition aufrichtet, wohingegen die Falte bei der zweiten, auf dem Bauch liegenden Figur im Kniebereich verläuft, sodass es aussieht, als würde sie die Unterschenkel hochheben. Die Falte trägt eine Beweglichkeit in die gezeichneten Körper hinein und regt dadurch zum *manipulierenden* Spiel an. Das manuelle Biegen der Leporello-Segmente ruft den originellen Effekt hervor, dass die Falte einmal als eine nach innen verlaufende

²⁶ Rudolf Arnheim erklärt die Analogie von Gebärde und Linienzug als Form-Qualität der Anschauung, vgl. Rudolf Arnheim: *Begriffe nehmen Gestalt an*, in: ders.: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln 1988, S. 116ff.

²⁷ Leider ist die persönliche Bibliothek – nicht einmal als Verzeichnis – erhalten geblieben. Somit können die Lektürehinweise nur punktuell ausfallen, je nach Quellen- oder Sachlage. Arnheims Aufsatz *Wahrnehmungsanalyse eines Symbols der Wechselwirkung* ist als Kopie des Erstabdrucks im Nachlass erhalten und weist Lesespuren (Anstreichungen, Kommentare) auf. Zudem trägt er die Unterschrift des Autors. Der Aufsatz ist zum ersten Mal erschienen in: *Confinia Psychiatrica* 3 (1960), S. 193–216.

Rumpf-Knickung (konkav) und einmal als eine nach außen verlaufende Knie-Beugung (konvex) wahrgenommen wird. Auf einem anderen Doppel-Segment ist eine Figur dargestellt, die sich von links an eine Faltung drückt. Erst beim Entfalten wird sichtbar, dass sich eine andere Figur an diese herandrängt – beide ballen ihre Fäuste, als ob sie sich im Kampf befänden. Was die Faltung zunächst verbirgt, wird durch das Entfalten offenbar. Eine andere Zeichnung zeigt, wie eine Straße perspektivisch zum Horizont verläuft (Abb. 4). Die auf der Straße abgebildeten Figuren sind in ihrer Körpergröße unterschiedlich dargestellt, sodass die eine im Vordergrund groß erscheint und die andere in dem Buchfalz sehr klein wirkt. Der Knick, der senkrecht durch die Mitte der Zeichnung verläuft, verstärkt die perspektivische Wirkung. Einen weiteren Effekt, den einer Wechselwirkung,²⁸ erzeugt eine schwarz-weiße geometrische Form, die so im Buchfalz angesiedelt ist, dass sie sich beim Zu- oder Aufklappen verändert (Abb. 4). Im geöffneten Zustand ist rechts des Falz ein schwarzes Rechteck zu sehen, in dem sich ein weißer Halbkreis befindet. Links davon ist ein schwarzer Halbkreis dargestellt. Beim Entfalten wirkt es nun so, als ob der schwarze Halbkreis aus dem Rechteck herausgelöst wurde, weil im Rechteck ein weißer beziehungsweise leerer Halbkreis zurückgeblieben ist. Klappt man das Leporello zu, kommt der schwarze Halbkreis auf dem weißen zu liegen und füllt die Leerstelle im Rechteck gleichsam wieder aus. Die einfache Figur, das Hell/Dunkel-, Schwarz/Weiß-Verhältnis, wird durch die Falte beweglich und veränderbar. Daraus entsteht ein Spiel mit unterschiedlichen Formen und gegenläufigen Effekten wie offen/geschlossen, sichtbar/unsichtbar, außen/innen, aktual/virtuell.

Auf den Punkt gebracht sind die Effekte, die durch den ‚Knick im Buch‘ entstehen:

- a) Effekte des Ver- und Enthüllens durch das Auf- und Zufalten des Leporellos.
- b) Nähe/Ferne-Effekte durch die perspektivische Vertiefung beim halb-offenen Leporello.
- c) Effekte des Dehnens, Knickens oder Schichtens von Papier.

²⁸ Rudolf Arnheim beschreibt in *Wahrnehmungsanalyse eines Symbols der Wechselwirkung* eine solche Form der Wechselwirkung.

- d) Effekte der ‚Intensität‘, die durch die Faltung des Papiers und die in sie eingelassenen figuralen Darstellungen entstehen.
- e) Effekte der ‚Inhärenz‘, da die Faltung ein Potenzial enthält, das sich durch das Entfalten in ein Aktuelles wandelt.

Dass die Papierfalte in den Darstellungen auf dem Papier des Leporellos arbeitet und unterschiedliche Wirkungen erzielt, wird erst anhand ihrer Effekte sichtbar, die sie im Bild und auf der Oberfläche erzeugt. In Lavaters Werk ist es der Knick in der graphischen Zeichnung, der den an bestimmte Lese- und Sehgewohnheiten²⁹ gebundenen Blick irritiert. Durch das Spiel mit dem Knick im Buch tritt die Falte in den Vordergrund: Der Mechanismus der medialen Strukturen des Leporellos wird dadurch erst sichtbar gemacht.³⁰ Indem die graphischen Linien und Zeichnungen die Papierfalten in ihre Darstellungen einbinden, erscheint die Falte als zentraler Bestandteil des Kunstwerks. So gewinnt die Faltung in Lavaters Künstlerbüchern eine materiale und manipulativ-haptische Eigenlogik, die sich von der gebrauchorientierten (blätternen, nachschlagenden) Geste signifikant unterscheidet. Dem entspricht Lavaters Denken über das und mit dem ‚Faltbuch‘: Vom gebundenen Buch sich absetzend, entwickelt sie eine raffinierte Technik – im Sinne des griechischen Worts *techné*, das Handwerk und Künste zusammendenkt –, um im Leporello eine visuell-abstrakte Erzählform zu erschaffen.

Die Effekte sind Teil eines responsiven Wirkungsverhältnisses, das sich zwischen den Sinnen des Betrachters und dem Kunstwerk ereignet.³¹ In ihnen verbinden sich körperliche mit symbolischen Handlungsweisen, was die Möglichkeit eröffnet, „manuell-materielle Praktiken der performativen Handhabung“ und „zeichenhafte Techniken“ aufeinander zu beziehen.³² Das Leporello lädt ein zum Spiel mit Händen und allen Sinnen, es wird nicht nur angeschaut, sondern auch abgetastet, befühlt,

²⁹ Gemeint ist die Blick- und Lesebewegung, die sich im abendländischen Kulturkreis von links nach rechts vorwärts bewegt, nicht ohne Unterbrechungen oder ein Hin und Zurück des Blickes hervorzurufen, dennoch stetig vorwärts gerichtet.

³⁰ Markus Rautzenberg: Die Gegenwendigkeit der Störung. Zürich, Berlin 2009, S. 122.

³¹ Vgl. Bernhard Waldenfels: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin 2010.

³² Susanne Strätling: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde. München 2017, S. 16.

gezogen, gezupft, geöffnet, gedreht und so weiter. Die Handlungen am und mit dem gefalteten Buch sind vielfältig und lassen sich in eine Praxis einschreiben. Sind einmal die kartonierten Deckel auseinandergezogen, fällt das Papierband wie ein Fächer auseinander, es entgleitet den Händen und Augen, reißt den Blick mit in die Tiefe und gibt die Aufzeichnungen Falte um Falte preis. Die durch die Falte ermöglichte Biegsamkeit des Papiers eröffnet den Spielraum der Bewegung. Indem das Bündel Papier beim Ausfalten auseinanderfliegt, hinabgleitet in den Raum, in die Verlängerung des eigenen Leibkörpers, verflacht die Tiefe, um aber auf der symbolisch-lesenden Ebene wiederzukehren.

Exkurs: Die Papierfalte

Die Papierfalte ist von anderen Faltenformen wie zum Beispiel von Stofffalten zu unterscheiden. Sie erzeugt keine Draperien, die einen (unsichtbaren) Körper umhüllen würden.³³ Das Papier und sein ‚Faltenwurf‘ zeichnen sich durch Sprötheit, Steifheit und dennoch eine erstaunliche Modellierbarkeit aus, die durch unterschiedliche Verformungstechniken – wie Schneiden, Reißen, Falten, Kneten, Knäulen, Gießen etc. – herbeigeführt werden kann. Lavater selbst merkt zu den Eigenschaften von Papier an, dass es verformbar und beweglich sei und dennoch die Form halte, sich falten und zerreißen lasse, graphische Spuren sowie Farben tragen könne, lichtdurchlässig und brennbar sei sowie eine Vorder- und Rückseite besitze.³⁴

Die Falten eines Leporellos sind zunächst unscheinbare Rillen, die das Papierband prägen und formatieren sowie in Segmente unterteilen. Sobald die graphischen oder malerischen Inhalte über die Falten hinausgehen und so über die Unterteilungen hinwegfließen, geraten die Falten

³³ Wie Georges Didi-Huberman in *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs* (Zürich, Berlin 2006) anhand von Gemälden, marmornen Skulpturen und Photographien untersucht hat. Er bezieht sich mehrfach auf Gilles Deleuze' Überlegungen zur Falte, vgl. ders.: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main 2015. Die erste Ausgabe war: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris 1988.

³⁴ Lavater reflektiert 1993 in einem Skizzenbuch das Papier als modellierbares Objekt und schreibt: „le papier c'est un objet! il a une face, il a un dos, il bouge, il se pli, il porte l'écriture, il montre la couleur, il laisse passer la lumière, déchire ... il reste beau, il brûle.“ (Unterstreichung und Auslassungen im Original).

und damit auch ihre Effekte in den Blick. Mit anderen Worten, der sichtbare „Knick“ im Leporello – der einmal nach innen fällt, sich dann wieder nach außen wölbt – ist kein zufällig entstandenes Papierphänomen, sondern ein bewusst eingesetzter Mechanismus, der eine Falttechnik (ein Falzverfahren) impliziert und in den graphischen Darstellungen an einer bestimmten Stelle zu liegen kommt. Die Faltung ist somit nicht nur eine der künstlerischen Arbeit vorgängige Technik, sondern genauso medialer Bestandteil des Dargestellten. Indem die Papierfalte Teil des ‚Bildmechanismus‘ ist, werden die klassischen Unterscheidungen wie Inhalt und Form, Darstellung und Materialität, Sinn und Gestalt aus ihrem hierarchischen Verhältnis gehoben, um sich nunmehr reziprok aufeinander zu beziehen. So lässt sich sagen, dass die Art und Weise, in der das Leporello ver-faltet wird, seine Strukturalität konstituiert. Nicht die einzelnen Teile sind entscheidend, sondern die Verflechtungen der medialen Aspekte – wie Farbe, graphische Darstellung, Papier und Licht –, die als nuancenreiches Wechselspiel wirken. Diese Wirkungen werden durch die Faltung intensiviert und machen die Anziehungskraft der Kunstwerke aus.³⁵

Aufgrund der Eigenschaft der Streckung ermöglicht die Falte „ein Maximum an Materie bei einem Minimum an *Ausdehnung*“³⁶ – in eben der Art, wie Lavaters Leporellos zunächst in bescheidenem, kleinem Format erscheinen, um sich aber beim Entfalten zu einem langen Papierband zu dehnen. Die Falten sind in gefaltetem Zustand ein kompaktes Bündel Papier, das verhüllt, was gefaltet ist; das Eingeschlossene ist „das *Inhärente*. Man kann sagen, dass das, was gefaltet ist, allein virtuell ist, und aktual nur in einer Hülle existiert, in etwas, das es umhüllt“,³⁷ und ein Potenzial in sich birgt. Bei einem Leporello ist das Inhärente jedoch auch der Akt, der sich im Entfalten und Auffächern der Segmente ereignet.³⁸ Die Papierfalte kann sich entfalten und wieder einfalten, ohne ihre Falts Spuren zu verlieren, sie kann das Innere nach außen bringen, um es

³⁵ Die Anziehungskraft ist an die Präsenz der Dinge gebunden und wirkt „auf den Geist“ des Betrachters zurück, „indem er an ihr ein Widerständiges findet“, an welchem das Mediale erst sichtbar wird, vgl. dazu Rautzenberg: Die Gegenwendigkeit der Störung, S. 144.

³⁶ Deleuze: Die Falte, S. 199. (Hervorhebung im Original)

³⁷ Deleuze: Die Falte, S. 41. (Hervorhebung im Original)

³⁸ Ebd., S. 34.

wieder zurück zu falten: Das ist die eigentliche Potenz der Papierfalte. Durch diese charakteristische Beweglichkeit der Papierfalten wird ein Gleiten ins Buch hineingetragen, das den ‚Sprung‘ zwischen den Seiten als diskreten Einheiten verdrängt und sich zwischen Papier, Händen und Blicken des Betrachters sowie den sich entfaltenden graphischen Spuren ereignet.

Gerade der Umgang mit dem Leporello ist entscheidend, denn er wandelt das zu entfaltende Potenzial des Leporellos in ein tatsächlich Entfaltetes. Das Auffächern der Segmente und ihrer Inhalte impliziert eine aktive Ausführung unterschiedlicher Hand-, Körper- sowie Papierbewegungen und unterscheidet sich von der minimalen Handlung des Aufklappens von Buchdeckeln und des Blätterns von Seiten. Die Hand im Verbund mit dem Leporello arbeitet einer Poetologie der Ver-faltung als Geste zu. Der Begriff der Geste verortet sich dabei im Wechselspiel zwischen Hand und Werk und umschreibt „eine Schwelle“ von „körperlichen Handgreiflichkeiten“ und „symbolischen Handlungen“ und „eröffnet damit die Möglichkeit, zeichenhafte Techniken und manuell-materielle Praktiken der performativen Handhabung in ihrer wechselseitigen Bezugnahme aufeinander zu verstehen.“³⁹ Bezogen auf Lavaters Leporellos bedeutet dies, dass sie von einer Hand berührt und geöffnet werden müssen, um ihre graphischen Darstellungen erst offenzulegen. Ihnen eignet als künstlerisch gestalteten ‚Faltbüchern‘ immer ein Doppelttes: einerseits das implizite Wissen um ihre manuell-materiellen Praktiken, andererseits die (Be-) Deutungen der Wirkung graphischer Darstellungen.

Über die Gesten des Öffnens, Werfens und Fallens: *Leporello* (1982)

Das Künstlerbuch mit dem Titel *Leporello* (Paris, Zürich 1982, Abb. 5) brachte Lavater 1982 im Eigenverlag heraus. Sie konzipierte es als ein Buch zum Aufstellen und untertitelte es mit ‚livre sculpté‘, womit nicht nur die Skulpturhaftigkeit des Künstlerbuchs, sondern auch die Form des zugeschnittenen, wörtlich ‚skulptierten‘ Buchs akzentuiert wird. Diese

³⁹ Strätling: Die Hand am Werk, S. 16.

Verformungs-Semantik ist in der Etymologie des französischen Adjektivs ‚sculpté‘ enthalten, es leitet sich vom lateinischen Verb ‚sculpere‘ ab, was soviel bedeutet wie schnitzen, meißeln oder formen.⁴⁰ So wird mit ‚livre sculpté‘ nicht nur die Plastizität des fertigen Kunstobjekts, sondern auch das handwerkliche Eingreifen, Verformen und Zerschneiden des Faltbuchs betont. In diesem Sinn beschreibt Lavater den Entstehungsprozess:

Als ich 1980 in New York war, [...] hatte ich soviel vor, dass es nicht zu einer eigentlich konzentrierten Arbeit reichte mit der Zeit. Ich nahm daher Papier, faltete es und schnitt hinein. Dabei entdeckte ich die herrliche Wirkung, Vorder- und Rückseite gleichzeitig sichtbar, die 2 Schrägschnitte hervorbringen.⁴¹

Die zwei gegenläufigen „Schrägschnitte“ ermöglichen beim aufgestellten und leicht geöffneten Leporello durch die zur Mitte hin abfallende Höhe der Segmente eine ‚doppelte Sicht‘, sodass zugleich die Vorder- und die Rückseite zu sehen sind. Ohne viel Mühe schweift des Rezipienten Auge zwischen beiden Ansichten hin und her, was der intendierten Semantik der Darstellungen entspricht. Die Segmente der Innenseite zeigen halbgeöffnete Lippen, die im Begriff sind, im Spitzenwerk der Damenröcke zu verschwinden. Die der Außenseite zeigen dagegen zwei sich auf der Lauer befindende Augen, die Wache halten und den Blick des Betrachters erwidern, der neugierig die Papierfalten beschaut. Auch wenn die Bedeutungen der einzelnen Symbole mit Hilfe der einführenden Zeichenlegende entschlüsselt werden können – die Lippen stehen für Don Giovanni, die Augen für Leporello, die blumigen Spitzen für die verführten Damen –, lässt sich die dargestellte Szene nur assoziativ nachvollziehen, da sie sich dem beschreibend-illustrativen Duktus entzieht. Und erst wenn man sich auf dieses Spiel der Assoziationen einlässt, gelingt es, mögliche Bedeutungen herauszulesen. So können die Figuren und ihre Rollen sowie Lebenswege in haptisch-visuellen Verdoppelungen, Verdrehungen und im permanenten Auf und Ab erfahren werden, was nicht nur neue interpretatorische Zugänge ermöglicht, sondern auch eine Lust am Spiel

⁴⁰ Langenscheidts *Taschenwörterbuch Latein*. Berlin 1998, S. 472.

⁴¹ Lavater: *Werktagebuch*, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 325.

mit Bild und Bedeutungen erzeugt. Je nach Perspektive steigen oder fallen Blick, Papier, Figuren und Bedeutungen: ein „Oszillieren im Stillstand“.⁴²

Lavater bezeichnete *Leporello* als „eine hommage an diesen Erfinder des Faltbuches“⁴³ und bezog sich dabei auf die Figur in Mozarts Oper *Don Giovanni*. Auf der Innenseite des Leporellos erklärt sie, wie Don Giovannis Diener, Leporello, zum Namensgeber des Faltbuchs wurde: „Il [Leporello] jète un long papier, un livre déplié, du haut d’un escalier...Alors, à partir de ce geste, inventé au 18ème siècle, on nomme le livre dépliant: Leporello.“⁴⁴ Dabei geht es weniger um die Schilderung einer Opernszene⁴⁵ als vielmehr um die Inszenierung von Gesten im und am gefalteten Buch. Ausgehend von dem effektvollen Entfalten und Werfen eines langen Papierbandes wird das gestische Repertoire des Leporellos vorgeführt. Zunächst zeugen die graphischen Darstellungen sowie die in Treppenform zugeschnittenen Segmente von schöpferischen Tätigkeiten wie Gravieren, Formen, Schneiden, Falten und Malen, die das Kunstwerk *Leporello* hervorgebracht haben. Diese manuellen Tätigkeiten, die als Spuren einer längst abwesenden Hand erscheinen, wirken in den graphischen Spuren, Verformungen und Schnitten nach, sie werden vom Kunstwerk ausgestellt. Die Hand als Manipulierende, Handelnde, Mitdenkende ist aber nicht nur als Lavaters eigene, vergangene Hand-Tätigkeit in der künstlerischen Arbeit zu verstehen, sondern auch im Sinne der *Hand*-lungen, die den rezeptionsästhetischen Prozess in Gang bringen, die die kartonierten Leporello-Deckel auf falten, das Papier zum

⁴² Vgl. Annette Gilbert: Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly. Bielefeld 2007.

⁴³ Lavater: Werktagebuch, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 325.

⁴⁴ Beiliegender, gedruckter Text zu *Leporello* (Paris, Zürich 1982), vgl. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 319: 1–2.

⁴⁵ Lavater, eine leidenschaftliche Theater- und Operngängerin, bezieht sich hier auf die Opern-Szene, in der Leporello ein Register der von Don Giovanni verführten Damen zieht, um Elvira, einer ehemaligen Geliebten seines Herren, daraus vorzulesen. Es gibt Aufführungen, die das effektvolle Entfalten des Registers durch ein Leporello von der Höhe einer Treppe aus unterstreichen. Ein Beispiel hierfür ist die Verfilmung der Oper von Joseph Losey aus dem Jahr 1979, dazu: ><https://www.youtube.com/watch?v=3NCxIWRSUmY>< (letzter Zugriff am 4.2.2018).

Auseinanderfallen bringen und damit einen Faltenwurf erzeugen, der jede noch so kleine Bewegung aufnimmt und stets vibriert.

Die von Lavater erwähnte Treppen-Metaphorik erhält am Werk eine neue semantische Aufladung. So bilden die Segmente ein stufenförmiges Band, das bis zur Mitte abfällt und dann bis zum anderen Ende wieder ansteigt. Die Treppenform bildet ein V, das denjenigen wieder hinaufführt, den sie vorhin hinabbegleitet hat. So „fällt“ Don Giovanni, um anschließend wieder hochzusteigen, was an die romantische Don Juan-Dichtung erinnert, in welcher der Frauenheld nicht wie in Lorenzo da Pontes Libretto in die Hölle fährt, sondern erlöst wird. Dazu passt Lavaters Kommentar im Klappentext: „par le symbole de l'écriture lumineuse continue, je voudrais faire voir la survie de la légende „Don Giovanni“ le séducteur. Don Giovanni l'éternel...“.⁴⁶ Die „écriture lumineuse continue“ verweist auf eine Schrift jenseits der herkömmlichen, abendländischen Alphabet-Schrift, auf eine Schrift, aufgehoben in der Zeit, die wie ein Ereignis vergeht und an ein Zeit-Bild gemahnt, das an eine Geste gebunden immer schon Auflösung in der Stillstellung sowie Fortbewegung im Wiederaufleben meint. So kann die Figur Don Giovannis an eine „Ewigkeit“ angenähert werden, indem die Buchform des Leporellos einerseits in ihrer Faltung auf eine unendliche Bewegung verweist und andererseits die (De-) Figurationen in der lumineszierenden Schrift aufscheinen.

Die Schrift als *Spectacle – un pictoson mural* (1990)

Was der metaphorische Begriff der „écriture lumineuse continue“ für Lavaters Werk und Arbeitsweise bedeutet, ist am letzten Beispiel gut nachvollziehbar. In *Spectacle – un pictoson mural* (Abb. 6) – einem 1990 bei Adrien Maeght in Paris erschienenen Leporello, das aufgefaltet an eine Wand aufzuhängen ist – wird die Entstehung des abendländischen Alphabets und seiner graphischen Gestalt thematisiert. Diesem Leporello ist ein längerer Text auf der Rückseite hinzugefügt, was untypisch für Lavaters Künstlerbücher ist. Dabei handelt es sich um eine mythische Erzählung, die die Entstehung der graphischen Formen des Alphabets

⁴⁶ Beiliegender, gedruckter Text zu *Leporello* (Paris, Zürich 1982).

behandelt. Der Text beginnt mit einer Urszene des Zeichenprozesses: Ein Naturobjekte betrachtendes Bewusstsein – personifiziert durch einen mit schöpferischen Kräften ausgestatteten Magier – sieht und interpretiert Zeichen. Diese Zeichen, die als Striche, Linien und Kreise beschrieben werden, sind indexikalischer Natur, indem ihre Formen an die Objekte erinnern, die sie bezeichnen. Mit einem Schrei löst sich das mimetische Verhältnis auf, der Laut kommt hinzu. Klänge und graphische Elemente befinden sich im Kampf, bis sie durch einen Gewaltakt der Setzung zu phonetischen Zeichen werden.

Im Gegensatz zu der Erzählung des Textes führen die Darstellungen ein Spiel der graphischen Grundelemente und ihrer Kombinationsmöglichkeiten vor. Das erste Segment zeigt die Form eines abstrahierten Wagenrads mit einem pinken Punkt in der Mitte. Auf dem folgenden Segment ist eine aufgesprengte Form dargestellt, in der offensichtlich die Einheit des Rads zerstört wurde, es fliegen Punkt, Linien und Striche kreuz und quer durcheinander, um im nächsten Bild eine neue Ordnung zu demonstrieren: Fünf schwarze Ellipsen mit eingelassenen weißen Formen, wie einem Quadrat, Kreisformen oder Balken, stehen groß über den Strichen und Linien und der pinke Punkt sitzt an der rechten Seite. Das nächste Bild zeigt, wie sich die Striche zusammenballen und in unterschiedlichen Kombinationen neu formieren, wobei sie bereits die Gestalt der Konsonanten annehmen. Der Punkt sitzt wieder in der Mitte und wirkt wie das Zentrum des Geschehens. Auf dem folgenden Doppelsegment strebt eine futuristische Buchstabenanordnung nach rechts oben, steil zugespitzt, gebahnt und deutlich vom Hintergrund abgehoben, wo nur noch schemenhaft die Grundformen Quadrat, Kreis und Dreieck zu erkennen sind. Der Punkt sitzt oben und kontrastiert die Buchstaben-Formation. Das folgende Segment greift das Motiv der Ellipsen noch einmal auf, die auf dem sich anschließenden als Symbole für die Vokale vorgestellt werden: Die weißen Formen, die sie enthalten, sind dabei in Analogie zur Lippenstellung bei deren Aussprache dargestellt: So steht für das i ein schmaler und langer weißer Balken, für das o eine große und ovale Rundung, für das u ein kleiner und runder Kreis usw.

Interessant an dieser Allegorie der Alphabetisierung ist, dass die Lautlichkeit dem Zeichen nachgestellt wird, dass sich zuerst die graphische Gestalt ausbildet und erst danach die Phonetisierung der Formen

einsetzt.⁴⁷ Damit kehrt sie die tradierte Geschichte der Alphabet-Schrift um. Die graphischen Zeichen und Symbole entstehen aus einem gänzlich anderen Zusammenhang als dem der Sprache, nämlich aus einem magisch-rituellen. Auf der visuellen Ebene ist der pinke Punkt, der für den Magier steht, die Chiffre für diesen ‚ursprünglichen‘ Zusammenhang. Er sticht als eigenständiges graphisches Element hervor, ist das graphische Ur-Element schlechthin. Er ist durch keine Form einzuholen, kennt keine Entsprechung, ist Nicht-Zeichen und liegt immer zwischen Wörtern, Sätzen, Buchstaben, Strichen und Linien. Er ist potenziell Bild- und Textzeichen, schwankt zwischen Sichtbarem und Lesbarem und wirkt in den graphischen Darstellungen spannungsaufbauend, die Linien und Formen kontrastierend. Der Punkt markiert in *Spectacle* auch eine ‚Ur-Szene‘ in Lavaters Schaffen: Durch ihn wird die graphisch-visuelle Zerlegung der römischen Versalien in waagrechte, senkrechte und die beiden diagonalen Linien sowie den Kreis in Gang gesetzt. Dass es Lavater dabei um das *Schriftbild* ging und weniger um das abendländische Alphabet, belegt folgendes Zitat:

[E]s liesse sich denken, dass die Schrift selbst anstelle der Illustration tritt, d.h. sie erzählt, sie zeigt ... sie zeichnet auf. Eine anschauliche Zeichen-Schrift sollte sich an Denkmodelle und Farben halten, die Erkenntnis beim Betrachter auslösen. Sie soll hinauf, hinab, hinein, hinaus, hinüberführen. Sie darf gross und klein, spitz und rund, dick und dünn, schief und gerade sein. Sie muss stark oder verzittert, hell oder dunkel dastehen.

⁴⁷ Darüber, wie Lavater zu dieser Auffassung von Schrift als primär graphischem, nicht-phonozentrischem Medium gekommen ist, lässt sich nur spekulieren. Ein wesentlicher Impuls kam sicherlich durch das Studium an der Kunstgewerbeschule Zürich in den 1930er Jahren. In der von Lavater besuchten Fachklasse für Lithographen und Graphiker gehörten Schriftkunde sowie das aufwendige Schriftenentwerfen zum regulären Unterricht. Die Schriftformen wurden dabei weniger in ihren historischen Entstehungszusammenhang gestellt als vielmehr in ihrer visuellen Form bestimmt, analysiert und zergliedert. Schriften aus ihren Kontexten zu heben und sie als graphische Elemente und Grundformen zu verselbständigen, war den Schülern durch die an der Schule präsente Avantgarde-Kunst bekannt. Die Ab-Setzung des einzelnen Zeichens ermöglichte dessen Neuinterpretation. Es wurde zum architektonischen Gebilde, zur Leucht-, Klang-Schrift, zur Marke, zum Logo.

Dann wird sie, trotz Sprach- und Kulturgrenzen, präzise von Allen verstanden und frei nacherzählt werden können.⁴⁸

So ist das eigentliche Spektakel der Schrift (-geschichte) nicht die vom Text erzählte Alphabetisierung, sondern die auf der visuellen Ebene nachvollziehbare Zerlegung der Alphabetschrift in ihre graphischen Grundelemente. Die fünf Grundelemente der römischen Versalien bilden das Repertoire von Lavaters graphischen Zeichnungen und Notationsformen. Dem Baukasten-Prinzip folgend, lassen sich die einzelnen Elemente im Verbund mit anderen zu unterschiedlichen Gebilden fügen.⁴⁹ Die dabei entstehenden hybriden Schrift-Bild-Formen werden in den Leporellos zu kleinen Spektakeln angeordnet. Das Theater gewordene visuelle Erzählen entspricht der „l'écriture lumineuse continue“ insofern, als beide nicht als solche fassbar, sondern immer nur in konkreten Versionen beobachtbar sind. Beide Begriffe veranschaulichen indessen die mediale Vielfältigkeit der Künstlerbücher, wie diese in ihren variationsreichen Formen an ein ephemeres Licht-Schau-Spiel gebunden zwischen den medialen Sphären des Sehens, Hörens und Fühlens oszillieren.⁵⁰

⁴⁸ Zentralbibliothek Zürich, Schriftlicher Nachlass Warja Lavater-Honegger: 10 (nicht nummerierte Manuskriptseiten in Maschinenschrift). (Auslassungen im Original)

⁴⁹ Die so erzeugten Graphien gehorchen keinen festen Regeln, sind aber durch die vorgegebene Menge ihrer Bestandteile festgelegt. So bilden die Bausteine als Elemente eines Baukastens einen Möglichkeitsspielraum, aus dem „etwas“ als etwas entstehen kann. Wobei der Baukasten als Bedingung der Möglichkeit für eine Form das Moment der Auswirkung und Lebendigkeit kaum erfassen kann, vgl. Dieter Mersch: *Medientheorie zur Einführung*. Hamburg 2006, S. 215.

⁵⁰ Dank gebührt Christoph Schulz und Thorsten Gabler für ihre sorgfältige Durchsicht und kritischen Anmerkungen sowie dem Fonds zur Förderung des akademischen Nachwuchses (FAN) der Universität Zürich für die finanzielle Unterstützung.

Anhang

Tête à Tête – Entretien avec Warja Lavater

Dieses Interview erschien im Winter 1991 in der Zeitschrift
La Revue des Livres Pour Enfants (Nr. 137–138).

Les livres de Warja Lavater sont des livres d'art que l'on commence par déplier avec curiosité pour y suivre le déploiement des formes et des couleurs. Puis on remarque le codage d'entrée (en 3 langues, et les prochaines éditions y adjoindront le japonais) qui assigne un rôle précis à ce qui n'est pas seulement une tache de couleur, mais un symbole. Et on cherche à construire le rapport avec le titre annoncé. Mais alors seulement commence la magie: à la relecture, quand le récit se fait „entendre“ dans ses inflexions personnelles, car pour le „lire“, il faut (se) le „dire“, et l'implication de la voix et du geste complètent le savoir de l'œil. C'est ainsi que le premier livre de Warja Lavater fut présenté à la découverte des enfants, qui non seulement le regardèrent, mais le jouèrent, en 1965, à l'Atelier des Enfants du Centre Georges Pompidou. Bernadette Gromer a rencontré Warja Lavater à Zurich, où elle préparait une grande exposition sur ses travaux.

Bernadette Gromer: Warja Lavater, ce ne sont pas seulement les amateurs d'art, mais les bibliothèques qui achètent pour leurs jeunes lecteurs vos contes racontés dans un codage coloré. Vous considérez-vous comme un auteur pour enfants? Et quelle est l'origine de cette idée?

Warja Lavater: Le seul livre „pour enfant“ que j'aie fait est *La Rose et la Rainette*. J'avais la garde de mon petit-fils de 2 ans et demi qui commençait juste à marcher et n'avait aucune notion des dangers de la rue. Chaque fois qu'il se précipitait sur la route, j'avais une peur terrible. Alors je l'ai pris dans mes bras, lui ai montré les trois feux, et je lui ai fait une histoire avec ça. Le rouge, c'est-à-dire la rose, symbole de l'amour, supplie: „RESTE AVEC MOI!“. Le jaune, la lumière, dit: „REGARDE!“ et le vert, la rainette, l'invite: „SAUTE!“ Et à ce moment-là, le petit bondissait joyeusement dans la rue! Il était sauvé! Il ne traversait plus

n'importe comment, à cause de la rose. Les signaux étaient devenus des images qui lui parlaient.

La Rose et la Rainette était un livre de circonstances. Mais j'ai aussi inventé un conte à partir du chant du merle: *La mélodie de Tur di di*. C'est une petite parabole de ce qui peut arriver à n'importe quel artiste (il se fait connaître, puis est oublié, mais son œuvre lui survit!). La transcription rythmée du chant du merle en grands et petits points jaunes, la mélodie chantée inventée par Turdidi, est le principal élément dynamique de l'histoire.

L'idée d'utiliser des symboles colorés dans des récits sans texte a sûrement plusieurs origines!

Ainsi, j'ai un diplôme de graphiste obtenu après quatre ans d'étude à l'Ecole des Arts et Métiers de Zurich, dont l'enseignement, très strict, était attaché aux principes du Bauhaus: on n'y parlait que de composition, on apprenait à dessiner les lettres de l'alphabet.

J'ai décroché le 1er prix pour l'affiche de l'exposition de l'Ecole pendant cette période. Mon affiche était dans la rue! En 1937, Gottfried Honegger (mon futur mari) et moi, nous sommes groupés à plusieurs pour fonder un atelier de graphique moderne appliquée.⁵¹

Pendant la guerre de 39–45, tout en continuant nos travaux et mettant au monde deux filles, je me suis occupée également de la conception, rédaction et illustration d'un magazine pour la jeunesse (de 1944 à 1958), réalisé dans notre atelier et distribué dans les écoles de Suisse française et alémanique. Les enfants pouvaient y trouver toutes sortes d'informations de type culturel, chose qui me tenait à cœur.

J'ai aussi fait de l'illustration, dont un livre pour mes deux petites, mais auquel l'éditeur n'a pas donné suite. Raison invoquée: le livre était trop „moderne“ et il se vendait mal!

Puis, en 1958, j'ai été chargée de décorer l'autoroute et l'accès à l'Exposition „SAFFA“ à Zurich, sur la Femme Suisse à travers l'Histoire, du Xème au XXème siècle (où elle n'avait alors pas encore le droit de vote!). Sur dix grands murs disposés en diagonale, de 4 m de haut sur 10 de large, une ligne blanche courait d'un panneau à l'autre pour faire le lien entre ces femmes célèbres de tous les temps et rendre actuelle leur

⁵¹ Warja Lavater a reçu en 1939 le 1er prix pour le sigle de l'exposition nationale de 1939.

histoire. Elles étaient représentées de façon figurative et en couleurs, mais c'était la ligne blanche, abstraite, qui avait le rôle le plus important.

En fait, je m'intéressais depuis toujours à une chose précise: raconter par l'image et, plus exactement, par le signe.

La même année, mon mari a dû se rendre à New York. Je l'ai accompagné pour un séjour de trois mois, et pour finir, nous y avons vécu avec les enfants deux ans.

A ce moment-là, l'art à New York se situait entre le Tachisme et le Pop-Art et on pouvait assister à une révolution sans précédent: l'audace des artistes américains était sans aucune comparaison avec ce qui se passait alors en Europe. Je veux parler de Al Held, Marc Rothko, Sam Francis, des amis, et Barnett Newman [...], Jasper Jones [...], Robert Rauschenberg.

Et il y avait surtout The Museum of Modern Art New York avec ses expositions extraordinaires. Alfred Barr (voici sa photo, là, au mur) en était le Directeur très actif.

Moi, du coup, je n'avais plus de commandes urgentes. Je ne suis ni sculpteur ni peintre ni écrivain, donc je regardais autour de moi avec des yeux de nouveau-né. On circulait sur des autoroutes énormes avec des panneaux de signalisation gigantesques comme on n'en avait encore jamais vu en Europe.

A cette époque, en Suisse, le feu rouge comptait seulement pour les voitures, les piétons passaient tranquillement... C'était la manière spectaculaire dont fonctionnaient les signaux de toutes sortes aux USA qui m'a vraiment fait réfléchir sur l'importance du CODE, quand il est connu et appliqué: si une meute de voitures s'arrête net ou vire de bord à un signal, sans autre injonction de son ni de paroles, cela démontre l'efficacité absolue de ce moyen.

Je me suis dit: „Pourquoi ne pas l'employer en Littérature à la place de la typographie?“

Par ailleurs, j'avais découvert dans le quartier chinois de New York ce papier plié en accordéon de tous formats sur lequel on voyait les chinois peindre leurs calligraphies. J'ai trouvé que ce papier (qui était aussi très bon marché) me convenait parfaitement pour m'exprimer.

J'entrevois là des possibilités supplémentaires: le „leporello“ est un livre qu'on peut transformer en sculpture, debout par terre, ou accrocher, déplié, au mur.

B.G.: Justement, comment faut-il regarder/lire vos livres? Quel est le meilleur mode d'emploi?

W.L.: On peut suivre les signaux en regardant une page après l'autre, bien sûr. Mais on peut aussi, si on en a envie, revenir en arrière, avec plus de continuité que dans un livre classique.

Le livre broché/cousu est tellement radical, au contraire: le récit y est découpé en tranches, il y a toujours deux pages, et puis deux pages, et puis deux pages et ainsi de suite. Et il faut tourner chaque page. Cela m'a bien servi d'ailleurs dans *La Rose et la Rainette*, où les feux devaient être totalement séparés l'un de l'autre.

L'accordéon donne la possibilité de jouer, de sauter là ou là, de rassembler plusieurs pages de façon à lire une suite, de construire son propre livre, plus petit ou plus grand. L'ensemble est mobile: cela tient du théâtre ou plutôt de la chorégraphie. J'y ai vu le médium idéal pour suivre une histoire comme on regarderait un film, à cause de ce déroulement fluide qui vous fait passer en douceur d'une image à l'autre.

Et si on veut que ça soit très dramatique – je joue beaucoup avec le côté dramatique et mouvementé du pliage –, on peut se servir du pli ou au contraire le laisser de côté.

Bien sûr, ces livres qui bougent tout le temps ne peuvent être vendus comme ça. Il faut leur donner un emboîtement. Monsieur Adrien Maeght a fait faire des étuis de plastique transparent qui permettent de lire les titres.

Pour en revenir à mes histoires elles-mêmes, j'avais déjà fait des essais d'aquarelle sur mes idées, mais aussi, fin 59 et début 60 à New York, sur un conte très connu: *le Petit Chaperon Rouge*, en un format minuscule. Le voici, c'est mon premier exemplaire que je transportais dans mon sac partout avec moi, tellement j'étais excitée d'avoir découvert là... quelque chose?

Pourquoi le Chaperon Rouge? A cause du ROUGE dans le titre! Il me semblait que dans une histoire où il n'y aurait rien que des petits points, on reconnaîtrait le petit point rouge parmi tous les autres, et qu'il n'y aurait plus qu'à le suivre! Après, j'ai agrandi le format avec l'idée de dessiner plusieurs contes en un seul volume. Puis je me suis rendu compte que c'était une erreur car il manquait la dimension temporelle: il me fallait le „temps“, je voulais rendre sensible le passage du temps, non pas celui qui est exprimé par les mots, mais le temps vécu par celui qui

regarde et écoute quelqu'un lui raconter une histoire. Donc, il y a cette traversée de la forêt par le Petit Chaperon Rouge, qui doit être longue...

Mais ce que je tentais là était surtout une expérience personnelle et je ne me souciais alors d'aucun écho en retour.

En continuant avec d'autres récits, je m'apercevais qu'il était inutile d'introduire ou de conclure, car on VOIT plus exactement, on VIT le début et la fin, dans le médium „livre“. Les signaux suffisaient à construire la trame de l'histoire, mais permettaient aussi une interprétation personnelle. Surtout, le lecteur n'est pas assujéti aux stéréotypes de l'illustration habituelle. Après avoir vu les grand-mères new yorkaises avec leurs perruques bleu ciel vissées sur la tête et leur maquillage, qui ressemblaient si peu aux grand-mères de nos montagnes, ridées et vêtues de noir, j'ai compris qu'il fallait continuer avec le mode de représentation tout simple: le point. Ainsi chaque enfant s'imaginera sa grand-mère à lui.

A New York, en 1960, Alfred Barr à qui j'avais montré quelques livres à l'aquarelle en a aussitôt choisi deux: *Le Petit Chaperon Rouge* et *Guillaume Tell*, autre histoire que tout le monde connaît, où toutes les nationalités se retrouvent (les deux éditions américaine et allemande de 1962 sont aujourd'hui épuisées).

B.G.: Etant donné vos idées si précises sur la nature du support de vos histoires, n'avez-vous pas été tentée de poursuivre des réalisations dans le domaine du „livre-objet“?

W.L.: Bien sûr, déjà les petits „Folded Stories“, Basilius Presse Basel (1962–1968) et les „Imageries“, Adrien Maeght Editeur Paris (depuis 1963) étaient des „livres-objets“. J'ai donc continué des essais avec le „livre-modulé“ par les transformations de la page, le „livre-debout“ qui se pose en rond, et le „livre mural“ qui, déplié, pend au mur. Mais ce qui m'importait le plus était de changer quelque chose dans le domaine de l'illustration. Et mon vœu est toujours que l'IMAGE devienne une ECRITURE et que l'ECRITURE devienne IMAGE...

En effet, le code en pictogrammes est lisible, quels que soient l'époque, la nationalité et l'âge!

En 1961, habitant toujours Zurich, nous avons décidé mon mari et moi de nous offrir deux ateliers à Paris, et c'est là qu'en 1963, j'ai osé

rencontrer l'éditeur „d'avant garde“, Monsieur Adrien Maeght Editeur, pour lui proposer une co-édition du *Petit Chaperon Rouge* avec The Museum of Modern Art New York. Et il a dit „oui“. Quelle joie pour moi! Ce livre est donc paru en France et aux USA dans une édition de luxe, à peu d'exemplaires.

Mais, quelques années après, on me disait de plus en plus souvent: „Vous savez? Ce sont mes gosses qui aiment ça! Mes enfants comprennent!“ Ça a été la surprise de ma vie! Quand, ensuite Monsieur Maeght m'a proposé de dessiner un second conte, je lui ai demandé si ça ne serait pas un „devoir“ vis-à-vis de Perrault, auteur français que j'adore, que d'en faire une série de six, tous dans mon langage imagé. Non seulement il a accepté, mais il m'a de plus encouragée à les réaliser en lithographie pour offset. Dans l'offset, chaque couleur est séparée et peinte en noir, et c'est la machine, „mon pinceau“, qui leur donne de l'éclat.

B.G.: Avec le même moyen, vous racontez des choses très différentes: je pense à vos fables philosophiques: *Passion et raison*, *Ergo*...

W.L.: Je suis surtout auteur, et ce que je fais n'est pas de l'illustration, mais une façon de formuler des idées, des pensées. Certes, j'ai inventé des termes pour présenter ce que je fais, mais l'exposition consacrée à mes livres („mural“, „debout“, „modulé“, „petit ou grand“) qui aura lieu de novembre 1990 à janvier 1991 au Musée Helmhhaus de Zurich portera pour titre: „la perception“. J'essaie d'y expliquer ma façon d'écrire des livres en m'appuyant aussi sur les recherches de Rudolf Arnheim, professeur à Harvard, qui a rédigé l'introduction de mon livre, *perzeptionen*, en 1973 (éd. Adolf Hürlimann Zurich). R. Arnheim parle de la „pensée visuelle“ en montrant qu'en fait c'est le visible qui induit la pensée. Et la pensée fait son histoire avec ce que l'œil lui a signalé.

Dans ce livre donc, ce sont les lettres de l'alphabet elles-mêmes qui sont remplacées par des symboles et leur utilisation donne lieu à une série de textes différents en noir et blanc, disposés sur la page comme de la poésie „spatialiste“.

Et puis, dans *Le miracle des Roses* (histoire de la vie de Sainte Roseline, qui a vécu au XIIIème siècle), j'ai commencé à utiliser encore un autre procédé, les „transparences“ dans l'image, afin d'évoquer cette troisième dimension de l'histoire: le spirituel.

B.G.: Si on ne connaît pas vos livres, on ne peut pas se douter à quel point vos symboles peuvent produire des effets variés et pleins de nuances. Pour n'en citer qu'un exemple, l'emploi – humoristique? – du signe „pain“ dans *Le Petit Poucet* qui sert aussi bien à représenter les miettes semées dans la forêt que le repas plantureux servi dans la maison de l'ogre; l'échelle, la composition seuls changent, le signe est le même. Mais ce n'est pas répétitif, au contraire, c'est drôle! Le conte ne dit pas ce que Poucet et ses frères ont mangé dans la maison de l'ogre, mais pourquoi pas du pain? C'est logique! On peut VOIR là votre interprétation personnelle des données du conte et on comprend aussi que ce moyen, le symbole, vous permet de formuler, c'est-à-dire de RENDRE VISIBLES, des choses qui ne l'étaient pas.

W.L.: Cela continue dans *le miracle des Roses*: à partir du code „pain“,⁵² mais qui est un signe un peu différent de celui du *Petit Poucet*, il y a le pain du château disposé avec cérémonie:

CÉRÉMONIE

le pain „volé“ pour être distribué aux pauvres:

DISTRIBUTION

⁵² „pain“ *Le Petit Poucet*, „pain“ *Le miracle des Roses*.

et qui diminue sur les étagères avant d'être apporté ici ou là:

DISPARITION

le „pain miracle“ qui se transforme en roses quand Roseline doit ouvrir son tablier, et qui tombe du ciel sur la table, et enfin le pain du couvent fondé par Roseline, bien rangé et mis en réserve pour les pauvres:

PAIN EN RÉSERVE

Je cherche un MOT qui, **visualisé** dans des situations différentes, prenne chaque fois une autre signification, un signe qui, par ce qu'il représente, et aussi par sa position et son mouvement sur la page, devienne message.

B.G.: Les signes que vous utilisez ne sont pas toujours véritablement abstraits?

W.L.: Dans *le miracle des Roses* qui raconte le destin d'une femme qui a réellement vécu, j'ai fait quelque chose d'un peu plus „figuratif“, c'est vrai. Et d'ailleurs j'ai rencontré – si je puis dire – une des roses de Roseline: la clé de voûte de la chapelle du Xème siècle où elle repose à Celle-Roubaud, Arc-en-Provence.

Dans *Guillaume Tell* également: l'histoire s'y prêtait, et on y reconnaît la pomme et les flèches. Mais il y a aussi les „points“ verts de la forêt, comme dans *Le Petit Chaperon Rouge*!

Chaque forme a une signification reconnaissable, par contre elle a aussi le droit d'exploser et de changer pour un moment. Je préfère les signes connus de tous: la verticale, l'horizontale, le rond, les diagonales.

Ce sont des archi-symboles corporels de notre civilisation... C'est pourquoi je m'intéresse particulièrement aux majuscules de l'alphabet (voir le „pictoson“ *SPECTACLE*, Adrien Maeght Editeur, octobre 1990) en retrouvant les formes de base qui les composent et qui étaient déjà gravées sur les parois des cavernes. L'alphabet, à l'origine, a bel et bien été conçu pour être VU, et il est devenu système. Il faut quelquefois faire le chemin à l'envers.⁵³ Le plus stimulant pour moi a été de constater (au cours de visites dans des écoles, à Toulon et à Blanquefort, près de Bordeaux) avec quel enthousiasme les enfants s'emparent des formes pour imaginer des histoires autour!

B.G.: Vous leur avez raconté vos histoires?

W.L.: (riant) Non! J'écoutais les enfants tous ensemble me les crier!

Propos recueillis par Bernadette Gromer. Zurich. Juillet 1990.

⁵³ Pensant déjà à *Spectacle*, Warja Lavater a écrit en 1972: „... J'aimerais, en construisant le signe avec ses signaux de base, visualiser le dessin de chaque voyelle et de chaque consonne. Et, en faisant approcher le son, faire entendre chaque voyelle et chaque consonne.“

Abbildungen

Abb. 1: Warja Lavater: Druckvorlage zu *Conflict* (1960).

Abb. 2: aus Warja Lavaters Skizzenbuch von 1964.

Abb. 3: Warja Lavater:
Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch (1960, Detail).

Abb. 4: Warja Lavater:
Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch (1960, Detail).

384

Abb. 6: Warja Lavater: *Spectacle – un pictoson mural* (1990).

Die Leporellos im Werk von Horst Janssen

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Bücher formen Texte. Welche Effekte bringt unter diesem Aspekt das Leporello hervor? Horst Janssen ist kein Schriftsteller, sondern bildender Künstler, aber er schreibt: Biographisches, Essayistisches, private Aufzeichnungen, Werkstattreflexionen. Und gerade seine Leporellos zeigen einen Ansatz, das Leporello-Format als Textformat zu nutzen, zweifellos unter anderem infolge seines Interesses an ostasiatischer Kunst. Ihn als Vertreter einer dezidiert vom Leporello geprägten Literatur zu beschreiben, wäre wohl übertrieben, aber Janssen interessiert sich doch für die Frage, welche Textformen und Schreibweisen zum Leporello passen bzw. zu welchen Arten von geschriebenen Mitteilungen das Leporello passt. Dabei entdeckt und erkundet er die Affinität zwischen Leporello-Architektur und der Liste als Textform sowie die Eignung des Leporellos zum Modell eines aus Text-Bild-Kombinationen bestehenden ‚Museums‘ im Taschenformat. In Janssens Œuvre findet sich eine ganze Reihe von Leporellos, und manches spricht dafür, dass dieses Buchformat den Künstler (zu dessen vielseitigem Werk verschiedene Spielformen buchgestalterischer Arbeiten zählen) besonders angezogen hat.

Janssens Leporello-Werk ließe sich zunächst einmal grob aufteilen in die publizierten Leporellos, die für eine Veröffentlichung als Künstlerbuch-Multiples konzipiert und als Verlagsprodukt realisiert wurden, sowie in die Unikate, die eher privaten Charakter haben, insofern sie als nicht für die Publikation bestimmte Arbeiten stärker an ihren persönlichen Entstehungs- und primären Rezeptionskontext gebunden sind. Funktional und inhaltlich sind hier Analogien zum Privatbrief und zum Notizheft zu beobachten.¹ Al-

¹ Vgl. dazu Eva Morawietz: Profan-Billet über den Gedanken der Verpflichtung. Ein Billet für Birgit Jacobsen, in: Stefan Blessin, Jutta Moster-Hoos (Hg.): Krickelkrakeln + Uhupappen. Zeichnungen, Leporellos, Collagen und Objekte von Horst Janssen. Mit Beiträgen von Stefan Blessin, Barbara von Kameke, Rainer Meyer, Eva Morawietz, Jutta Moster-Hoos, Gerhard Schack. Oldenburg 2002, S. 36–59. Janssens Leporellos seien weitenteils „ebenfalls

lerdings muss die Unterscheidung zwischen ‚öffentlichen‘ Multiples und ‚privaten‘ Unikaten bei Janssen auch gleich wieder relativiert werden. Denn auch die zur Publikation bestimmten Leporellos nehmen vielfach Bezug auf Privates, erinnern insbesondere an biographische Rahmenbedingungen des Arbeitsprozesses. Zudem sind die Multiples und die Unikate unter den Leporellos durch manche Ähnlichkeit verbunden und haben sich wohl auch mit Blick auf ihre Entstehung wechselseitig beeinflusst.

Ein Beispiel für ein durch Janssens privates Leben kontextualisiertes Leporello trägt den Titel *Profan-Billet über den Gedanken der Verpflichtung* (datiert auf den Januar 1976). Es ist postkartenbreit und anderthalb Meter lang, als Material verwendet wurde rosafarbene Pappe; geschrieben und gezeichnet wurde mit Kugelschreiber, Bunt- und Bleistift. Am Anfang des Leporellos findet sich eine zerrissene Postkarte mit der Reproduktion eines japanischen Bildes. Das ursprüngliche Bildmotiv ist ein auf einer Ratte reitender Zwerg: Bei Janssen wird daraus eine Art Kasperlelkopf, den man als ironisches Selbstporträt interpretieren kann, wenn man in Betracht zieht, dass sich vor dem Mund des Kaspers ein trompetenartiges Gebilde befindet, aus dem der im Buch folgende Text herauszukommen scheint. Der Text hat Briefform. Illustriert durch kleine Zeichnungen, beginnt er mit einer Anrede und ist verfasst wie ein Brief an eine Geliebte angesichts einer potenziellen oder bereits ausgebrochenen Unstimmigkeit.² Es geht um die Liebe und die Haltung, die man einander entgegenbringen sollte. Die Rede ist von Janssen selbst und der Adressatin. Janssens Selbstbeschreibung klingt eher kritisch, passend zum Bild des Nagetiers, aber gute Vorsätze werden gefasst. Briefcharakter hat auch das Leporello mit dem Titel *B* (datiert auf den 18. Mai 1974), ebenfalls adressiert an ein „Du“ (das B verweist auf die Freundin Birgit). Über dem Text ist eine breit über den Papierstreifen hingezogene und gefaltete Landschaft gezeichnet. Die dadurch besonders betonte Länge des Papierobjekts lässt dieses als einen ostentativ ‚langen Brief‘ erscheinen.³

Auf programmatische Weise exemplifizieren die beiden Leporellos Janssens Praxis der Verwandlung von Alltagsobjekten in Botschaften, hier von

[wie das des Leporello über Don Juans Frauen] im Rahmen seiner Liebschaften entstanden“, ebd., S. 36.

² Vgl. ebd.

³ Vgl. die Abbildung ebd., S. 51, Text in von Kameke: Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten, in: Blessin, Moster-Hoos (Hg.): Krickelkrakeln + Uhupappen, S. 106–115, hier S. 109 (Datum: 18.5.74).

faltbarem Papier aus dem alltäglichen Arbeitsumfeld.⁴ Insofern sich darin ein ästhetisches Gestaltungsprinzip konkretisiert, kann durchaus von einer immanenten Poetik auch der mit privaten Kontexten verknüpften Leporellos die Rede sein. Im Fall der publizierten Leporellos nutzt Janssen deren Form aber dezidiert und kalkulierter im Zeichen ästhetischer Selbstreflexion – wie im Folgenden an mehreren Beispielen gezeigt werden soll.

Has und Swinegel (1968)

In den meisten Janssen-Leporellos geht es nicht darum, mittels einer Bilderfolge auf den Faltbuchseiten eine bestimmte Geschichte zu erzählen oder zu illustrieren. Eine Ausnahme bildet *Has und Swinegel* von 1968. Unter anderem eine Hommage an den Christians Verlag, in dem es erschien, enthält das Leporello eine ziemlich freie Variation der bekannten Geschichte vom Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel. Schon 1950 war (für den 8. Geburtstag eines kleinen Mädchens) ein Bilderbuch Janssens entstanden, das diese Geschichte erzählt: *Der Wettlauf zwischen Hase und Igel auf der Buxtehuder Heide*. Die Zeichnungen sind ergänzt um das Hase-und-Igel-Märchen in einer plattdeutschen Fassung.⁵ Im Leporello *Has und Swinegel* sind Zeichnungen und Textanteile enger miteinander verbunden. Abschnittsweise als handschriftliche (bzw. im Druck faksimilierte) Bestandteile der Bildkomposition angelegt, ergeben die Sätze einen eher kurzen Text. Aber nicht nur die Kürzung gegenüber dem plattdeutschen Märchentext gibt Janssens Version einen eigenen Charakter. Hinzu kommt die Anspielung auf das Druckhandwerk (der Name ‚Bodoni‘ spielt auf eine nach Giambattista Bodoni (1714–1813) benannte Schrifttype an, und als ‚Ohr‘ bezeichnet man auch einen kleinen Strich an bestimmten Versionen der g-Type). Eine Anmerkung mit dem Hinweis auf die Gründung der Druckerei Christians suggeriert einen zumindest räumlichen Bezug zwischen Verlagsort und Schau-

⁴ Als Collagen aus Papierfundstücken sind die Leporellos vergleichbar mit der Collage *Knacker*, vgl. ebd., Morawietz: Profan-Billet über den Gedanken der Verpflichtung, S. 48; dazu auch von Kameke: Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten, S. 108.

⁵ 1973 erschien im Neske Verlag eine Faksimile-Ausgabe, 1986 eine Sonderausgabe, ebenfalls bei Neske. Einen Textabdruck gibt es auch in Horst Janssen: *Querbeet*. Aufsätze, Reden, Traktate, Pamphlete, Kurzgeschichten, Gedichte und Anzüglichkeiten. Mit 96 Zeichnungen für die Taschenbuchausgabe. München 1982, hier: „Der Wettlauf zwischen Hase und Igel auf der Buxtehuder Heide. Zum Geburtstag 1950“, S. 8–9.

platz der Geschichte. Auffällig ist insbesondere der Rollenwechsel der Akteure: Der Hase, nicht der Igel, lässt sich den Trick mit der am Ziel wartenden Ehefrau einfallen. Die Geschichte lautet wie folgt:

An einem Herbstmorgen traf der Stachus Münster den Has Bodoni. Der stand vor seinem Haus bei der Druckerei Christians in Buxtehude. Guten Morgen Krüppel, sagte Münster zum Bodoni, denn der hatte wie alle Bodonis nur ein Ohr und der ärgerte sich natürlich und forderte den Münster zum Wettlauf heraus. Beide gingen aber vorher noch mal nach Haus, denn sie hatten noch nicht gefrühstückt. Frau! sagte Has Bodoni, komm mit, wir müssen mit Münster um die Wette laufen. Du versteckst dich am unteren Ende der Strecke und wenn Münster ankommt, rufst du, ich bin schon hier! Gut, Mann, sagte die Frau, denn sie widersprach selten. Top! sagte Münster, auf die Plätze fertig los! Und ab sauste er ohne nach links oder rechts oder nach hinten zu gucken. Und da Münster drei Beine hat – zwei zum Laufen und eins zum Starten und Bremsen – war er natürlich am anderen Ende der Strecke bevor man bis 1 zählen konnte. Aber da saß Frau Bodoni und rief: ich bin schon hier! Und da alle Bodonis gleich aussehen, dachte Münster, es wäre Herr Bodoni und rief: Nochmal gelaufen! und ab sauste er von Frau Bodoni hin zu Herrn Bodoni + zurück zu Frau Bodoni und hin zu Herrn Bodoni bis er tot umfiel bei Buxtehude 1740*

* Gründungsjahr der Druckerei Christians

Der Text ist gezeichnet: „Janssen 68“.⁶ Janssen hat noch andere Märchen künstlerisch bearbeitet,⁷ aber als Leporello ist *Has und Swinegel* ein Sonderfall. Es besteht aber auch eine Korrespondenz zwischen der Geschichte und dem Leporello, denn die Zickzackfigur verbindet beide miteinander. Schon das plattdeutsche Märchen berichtet, dass der Hase den Lauf viele Male macht, bis er tot zusammenbricht; sein Weg verläuft hin und her, ähnlich dem Zickzack-Verlauf eines Leporellos. Janssens freie Variation der Geschichte unterstreicht das ‚Hin und Her‘ durch syntaktische Mittel. Sieht man schon auf den Seiten des Kinderbuchs von 1950 den Hasen mal in die eine, mal in die andere Richtung laufen, so wird dieses Bildmotiv im Leporello von 1968 aufgegriffen. Hier verschwindet der seltsame Hase gelegent-

⁶ Janssen: *Has und Swinegel*. Hamburg 1968. Textabdruck auch in Horst Janssen: *Querbeet*, S. 49.

⁷ Zu weiteren Märchentexten aus seiner Feder vgl. Janssen: *Querbeet*, darin: *Hensel und Grätel* (S. 52–54) und *Paul Wolf und die 7 Zicklein* (S. 54–55).

lich so hinter einer Seitenfaltung, dass man sich fragt, wo er geblieben ist.⁸ Das Abbreviatorische des Berichts über immerhin 73 Läufe wird so betont. Bei der Gestaltung von *Has und Swinegel* inszeniert Janssen also unter Nutzung der spezifischen Bucharchitektur des Leporellos eine humoristische Entsprechung zwischen Inhalt und Form. Dadurch wird die Buchgestalt als signifikante Form unterstrichen und als Gegenstand ästhetischer Gestaltung herausgestellt.

Im Folgenden seien drei Leporellos vorgestellt, die sich noch ausgeprägter als das Buch über den Zickzacklauf als implizite Auseinandersetzungen mit einer latenten Poetik des Leporellos interpretieren lassen – und damit auch als autoreflexive Arbeiten. *14 Biber* (1971), *Subversionen* (1972) und *Missverständnisse* (1973), alle im Christians Verlag in Hamburg erschienen, gleichen einander in der Gestaltung erheblich. Die vorderen Umschlagdeckel sind ähnlich gestaltet. Der hintere Umschlagdeckel zeigt jeweils ein Porträt: Bei *14 Biber* einen bärtigen Mann, bei den anderen beiden Leporellos Janssen selbst. In allen drei Fällen ist das eigentliche Faltbuch selbst eingefaltet: Ein jeweils mehrfach gefalteter umgebender Karton geht in das Zickzack-Buch über. Auf den Innenseiten dieser das eigentliche Leporello umwickelnden Kartons stehen faksimilierte handschriftliche Texte Janssens. Die eigentlichen Faltbuchseiten zeigen Bilder – jeweils in einheitlicher Postkartengröße, stets eines pro Seite. Im Fall von *Subversionen* und *Missverständnisse* handelt es sich um übermalte Kunstpostkarten (bzw. genauer gesagt um deren Reproduktionen). Die Texte stehen zu den Bildsequenzen in einem reflexiven Verhältnis. Sie enthalten Erläuterungen, Angaben zur Genese der Bilder oder Anspielungen auf deren Entstehungskontext. Man kann sie nicht als bloßes ‚Beiwerk‘ (Paratexte) zum eigentlichen Künstlerbuch betrachten; sie sind Teil der künstlerischen Arbeit selbst. Titel und Datierungen der Bilder, oft auch diesen selbst eingeschrieben, finden sich jeweils in einem Inhaltsverzeichnis zusammengefasst, das man beim Aufklappen des oberen respektive vorderen Umschlagkartons sieht. Wenn auch die Entstehungsdaten der zum Leporello gefügten Karten vielfach auf diesen zu sehen sind, ist die Anordnung doch nicht chronologisch. Die Verknüpfung von Bildserien und Texten (die als Handschrift-Faksimiles zugleich Text-Bilder sind) sowie die bucharchitektonische Besonderheit der Einfaltung eines ‚Faltbuchs‘ ver-

⁸ Die Figuren sind einem Hasen beziehungsweise einem Igel insgesamt wenig ähnlich, anders als im Kinderbuch von 1950.

leihen den drei Leporellos als solche bereits einen reflexiven Grundzug: Inszeniert werden Spiegelungen auf verschiedenen Ebenen.

14 Biber (1971)

Der beim Auswickeln des eingefalteten Leporellos *14 Biber* (1971, Abb. 1) als erstes auftauchende faksimiliert-handschriftliche Text stellt insbesondere klar, was es mit dem seltsamen Titel auf sich hat, und erläutert insofern mittelbar auch die Widmung an Felix von Bethmann-Hollweg.⁹ Das Stichwort ‚Biber‘ verweist auf ein Sammel-Spiel, bei dem Kinder Bartträger aufspürten – wie Bethmann-Hollweg einer gewesen war.

‚Biber‘ war um die Jahrhundertwende eine Bezeichnung für Bart. Und so wie die Kinder der 30er Jahre Autos sammelten, indem sie die Kennzeichen aller vorbeifahrenden Autos in ihr Büchlein schrieben, so schossen Kinder um 1910 ‚Biber‘. Man stand herum und guckte, und kam dann ein Bart um die Straßenecke, um eine der möglichen ichweißnichtwieviel Straßenecken, schrie man: ‚Peng, mein Biber!‘ [...] Man mußte den ‚Biber‘ natürlich sehen. Ahnen galt nichts.¹⁰

Die Beute in diesem Spiel waren gewöhnliche Familien-Oberhäupter. Nimmt man nun die Oberhäupter im besonderen, will sagen: die in permanenter Schonzeit befindlichen – die Köpfe des Heeres, der Legislative, der Künste und der Wissenschaften hinzu, dann erkennt man so recht die stimulierende

⁹ Laut Text auf der Innenseite des Umschlagkartons ist das Leporello Felix von Bethmann-Hollweg (1824–1900) gewidmet, einem preußischen Politiker. (Sein Sohn Theobald war vor dem I. Weltkrieg zeitweilig deutscher Reichskanzler.) Der Vater hatte, wie übrigens auch sein Sohn, einen ausnehmend stattlichen Bart. Die Umschlagrückseite zeigt ein Porträt Felix von Bethmann-Hollwegs. Der Textteil beginnt mit dem Satz: „Sie müssen sich die Scene so vorstellen: [...]“ (es folgt eine Erinnerung an Felix von Bethmann-Hollwegs Vorliebe für eine kleine Geschichte, vgl. Janssen: *Querbeet*, S. 85), woraufhin es heißt: „Das Bisherher, das sich so gar nicht auf dies Leporello beziehen läßt, erwähne ich, um ein Stückchen Kontur des Felix von Bethmann Hollweg zu zeichnen [...]“ (S. 85). Für die erste und die zweite Ausgabe des Leporellos gab es auch jeweils Vorzugsausgaben mit Radierungen: Zum einen das Bild *Selbst als Biber*, zum anderen *Porträt Felix van Bethmann Hollweg* bzw. einen zweiten Zustand dieser Radierung unter dem Titel *Felix metamorphose* (sic).

¹⁰ Janssen: *Querbeet*, S. 86.

Stunde, in der die Freunde Felix und Nika den Einfall hatten, die Geschichte des ‚Biber‘ zu schreiben.¹¹

Man bekommt so die Information in einer Fußnote, „drei Biberabschußpunkte bei Vollbart mit Strohhut auf Fahrrad“.¹² Die Bilder des Leporellos nehmen sich aus wie eine groteske Bildergalerie. Sie zeigen kuriose Männer-Porträts, bei denen die Köpfe durch Eier ersetzt sind – in den meisten Fällen durch einfache weiße Ei-Formen dargestellt, gelegentlich auch als Ei im Glas oder als Spiegelei. Der Ausdruck ‚Eierkopf‘ wird also buchstäblich umgesetzt. Alle ‚Eierköpfe‘ haben Bärte, viele tragen, sofern sie überhaupt mit Kleidung dargestellt sind, Uniformen. Sie lassen ‚Weltgeschichtliches‘ assoziieren – Kriege, Militärhierarchien, große Politik – und ähneln insofern grotesken Zeitungsskizzen politischer und militärischer ‚Eierköpfe‘. Deren weitgehende Gesichtslosigkeit lässt sie als monströs erscheinen. Das einzig ‚Lebendige‘ scheinen vielfach die – freilich an Tierfelle erinnernden – Bärte zu sein. Bärte und Uniformen variieren erheblich. Neben Uniformen finden sich auch andere Bekleidungstypen, wie Anzug, Frack oder Kutte. Einem der Eier wächst ein langer roter Bart durch die Tischplatte, auf der es platziert ist: Der Bildtitel „im Kyffhäuser“ bekräftigt die Anspielung auf die Sage um Kaiser Friedrich Barbarossa. Die Bilder tragen kurze Titel, vielfach die Namen der Dargestellten. Die Liste der dargestellten Figuren bzw. Gegenstände liest sich insgesamt wie ein skurriler Durchgang durch Etappen der (nicht nur deutschen) Geschichte:

I Theodor Körner

II Napoleon III.

III Generalleutnant Graf Bismarck-Bohlen, Generalgouverneur des Elsaß

IV April – April! Oder: eine Kugel kam geflogen [das Bild, auf dem diese Worte stehen, zeigt ein kaputtes, ‚zerschossen‘ wirkendes und auslaufendes Ei]

V Generalleutnant von Treskow I. – Commandeur des Belagerungskorps von Belfort

VI Graf Henkel von Donnersmarck

VII Émile Ollivier. französischer Justizminister und Großsiegelbewahrer [dazu weitere Erläuterungen]

VIII Antonius von Padua

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

- IX General Faidherbe – Commandeur der französischen Nordarmee
X. Im Kyffhäuser, – Steter Biber höhlt den Stein [Barbarossa]
XI Französischer Garde-Grenadier, – für ein preußisches Frühstück warmgehalten
XII Getreu bis in den Tod. – Weil die Zeichnung so schön säuberlich ist und in Ehrfurcht vor dem Sujet verschicke ich dies im Couvert.
XIII General L'Admirault, IV. Corps. [das Eigelb tropft hier in ein Glas.]
III General L'Admirault, IV. Corps. [das Eigelb tropft hier in ein Glas.]
XIV Allgemeiner, prächtiger Osterbiber . . . / bis zum Weihnachtsbiber viele Grüße Dein Horst. [Dargestellt ist nur ein langer Bart; aus dem Mund tropft Eigelb] ¹³

Man hat aber den Eindruck, die dargestellten Figuren wurden weniger aus Respekt vor ihrer historischen Signifikanz in die Galerie aufgenommen als wegen ihrer Bärte. In einzelnen Fällen sind diese den Köpfen vom Zeichner angedichtet respektive buchstäblich angehängt worden. Wenn die gesichtslosen Eierköpfe mit großen Namen allein durch ihre Bärte individualisiert werden, so weckt dies manche Assoziationen, die gleichsam zeichnerisch inszeniert werden: Die Erinnerung an lange Bärte als Metapher für Anachronismen und ermüdende Repetitionen, aber auch an den Spaß, den die zeichnerische Verwandlung von Gesichtern durch aufgemalte Bärte bedeutet. Das auf der Rückseite des gefalteten Kartons skizzierte Porträt des Widmungsträgers ist beschriftet „Felix + Lieblingshund Jacki / ein Biber, der sich absolut nicht kämmen liess“ und datiert auf „71“. Hund Jacki ist vor dem Gesicht der männlichen Figur so platziert, dass er die Stelle des Bartes einnimmt – beziehungsweise: er ist selbst ein Bart mit Augen. Das Leporello präsentiert und reflektiert sich selbst als eine Sammlung – als Kollektion gezeichneter Bärte, analog zu dem Biber-Spiel, das einleitend beschrieben wird.¹⁴ Als Bilder-Serie ist die ‚Biber‘-Kollektion nicht narrativ; die Reihenfolge der Teile erscheint kontingent. Aber hinter den einzelnen Bärten steckt gleichsam jeweils eine Geschichte, so wie auch die Allusion auf das Biberspiel als solches eine Geschichte evoziert, die eines Miteinander-Spielens.

¹³ Angaben laut Inhaltsverzeichnis beziehungsweise Titelliste, die zum Teil ausführlichere Titel nennt, als auf den Bildern zu lesen sind; für diesen Aufsatz wurden die Angaben teils verkürzt.

¹⁴ Wer hinter den Bärten steckt, ist dem Sammler hier wie dort ostentativ egal, Hauptsache, die ‚Biber‘ sind malerisch.

Subversionen (1972)

Beim Auswickeln des Faltbuchs in *Subversionen* (1972, Abb. 2)¹⁵ entfaltet sich wiederum zunächst ein auf die Innenseite des Kartons geschriebener faksimilierter handschriftlicher Text.¹⁶ Dieser handelt diesmal explizit vom Zeichnen, was dem Buch einen noch ausgeprägteren selbstreferenziellen Charakter verleiht.

Unter den Schwierigkeiten, ein Bild zu zeichnen, steht der Anfang an erster Stelle.

Jeder aus dem Metier kennt die blöde Wut, die das Gehirn preßt, wenn wir vor einem gänzlich leeren Papierblatt sitzen, und jeder aus dem Metier weiß, daß die hellste Erleuchtung nichts nützt, wenn bei der Explosion nicht ein Fünkchen auf's Papier springt und dort einen kleinen Punkt einsengelt.

Das ist die Wunde, auf die wir unsere Angriffslust fixieren. Hier brechen wir in die Front des weißen Nichts ein und marschieren los – anfangs in großen Zügen und dann mit zunehmenden Eroberungen vorsichtiger und vorsichtiger, um nicht den Moment zu verpassen, hinter dem Sieg in Vernichtung umschlagen würde: – auf dem Papier wäre es dann des Schwarzen zuviel oder das Weiß wäre futsch und alles Nacht.¹⁷

Thematisiert werden die Schwierigkeit des Anfangens und die Spannung, welche die künstlerische Arbeit ständig begleitet: Zunächst muss die Leere des weißen Papiers überwunden werden, die sich als solche schon lähmend auswirken kann. Das Vorwärtskommen, die allmähliche Bedeckung des weißen Blatts mit Formen und Farben, erscheint in der Metaphorik Janssens als ein Eroberungszug. Indem die Arbeit fortschreitet, droht aber ständig die Gefahr, dass zu viel aufs Papier gebracht wird und so, mit Janssens Worten, der Sieg in eine Niederlage umschlägt. Was der Schriftsteller mit Durchstreichungen auf dem Blatt rückgängig machen kann, ist beim Zeichner das Scheitern seines Unternehmens: die übermäßige Verdunklung des Blattes durch Striche und Farbflächen. In einer Art Mikromodell beschrieben wird hier die Arbeit des Zeichners, der ein weißes Blatt mit seiner Zeichnung bedeckt. Janssen nimmt sein Leporello-Projekt also zum Anlass einer grund-

¹⁵ Horst Janssen: *Subversionen*. Hg. von Gerhard Schack. Hamburg 1972.

¹⁶ Abdruck auch in Janssen: *Querbeet*, S. 130–131.

¹⁷ Zitat nach ebd., S. 130.

legenden Beschreibung des Zeichnens als Auseinandersetzung mit der Leere, mit der Freiheit von Vorgaben, die zugleich durch ein Moment der Orientierungslosigkeit geprägt ist.

Aber es gibt noch ein komplementäres Modell und von diesem spricht der folgende Abschnitt: Das Modell der Transformation einer Vorlage, dessen Umsetzung laut Janssen stets einen subversiven Zug hat. Um die Dokumentation solch subversiver Akte geht es im Folgenden, denn das Leporello besteht aus übermalten Kunstpostkarten.

Eine Variante solch kriegerischer Befriedigung ist mehr subversiver Art, vergleichbar dem genüßlichen Vergnügen, eine bestehende Harmonie in leichtfertiger Bosheit zu zerstören. – Ich meine das Weiter- und Überzeichnen bereits vorhandener Bilder; ihre Ordnungen im ersten und zweiten Zuge aufzubrechen, so daß uns in Erinnerung an das Gewesene eine kleine schmerzliche Erregung anfällt, die dann den zerstörerischen Stift im dritten, vierten und fünften Zuge zu neuen Harmonien bewegt.

Die Bilder dieses Leporellos sind eine Auswahl übermalter Postkarten. Ausnahmslos Karten mit japanischen Motiven. Solche Übermalungen sind meine alte Gewohnheit.¹⁸

Es folgt eine kleine Erzählung über die Entstehung dieser Serie übermalter Postkarten, die ihm sein Freund Schack mitbrachte, verbunden mit Hinweisen auf den rituellen Charakter des Übermalens. Das Motiv des Rituals verweist auf einen wichtigen Impuls künstlerischer Arbeit überhaupt. Es ist wohl mehr als eine autobiographische Kontingenz, wenn es hier zur Sprache kommt. Rituale haben Wiederholungscharakter, ihre einzelnen Performanzen bilden Serien – wie die Bilder eines Leporellos. An die Struktur eines Leporellos (Hin-und-Her-und-Hin-und-Her...) erinnert aber auch die von Janssen geschilderte Entstehungsgeschichte der Postkartenserie und damit auch des Leporellos, bei dem er selbst und sein Freund im steten Wechsel agierten – übrigens offenbar im Rahmen eines einigermaßen ritualisierten Tagesverlaufs.

Als [...] Freund Schack ins Haus kam, ritualisierte sich dieses vordem sporadische Vergnügen. Es wurde geradezu Produktion. Und ich hätte es sicherlich als Last empfunden, wäre da nicht Schack's grenzenloses Kindergesicht gewesen, mit dem er den Strichen zuguckte. – Schack brachte also täglich ein

¹⁸ Ebd.

paar japanische Postkarten aus der Stadt mit. Und wenn er mir dann vor oder nach der Spazierfahrt in die Haseldorfer Marsch nachmittags am Arbeitstisch gegenüber saß, schob er mit stumpfen, kräftigen Fingern vorsichtig, oder besser: zwingend sanft, erst die eine, dann die andere und noch eine dritte Karte herüber. Auf diese Weise überließ er mir die Wahl der Reihenfolge. Aber nur die Wahl der Reihenfolge, denn übermalen mußte ich sie alle drei. Da gab's nichts.¹⁹

Wie eine Spielpartie wirkt das geschilderte Geschehen, bei dem Karten über den Tisch geschoben werden, wie bei einem Kartenspiel, und die Spannung zwischen Chaos und Ordnung inszeniert wird.

Mein Lohn war sein genüßliches Seufzen [...]. So seufzte er bei jeder chaosordnenden Linie. Und wenn ich nach der zweiten Karte eine ihm zu lang erscheinende Pause machte, schob er die etwas abseits liegende dritte Karte heran [...].²⁰

Nicht zuletzt das Leben selbst als tagesrhythmisch-einförmiges Geschehen findet also in der Serienstruktur des Leporellos sein Abbild. Der das Leben prägende Austausch mit einem Gegenüber findet sein Gleichnis zum einen im Prinzip der Übermalung (das ja auch auf einer Form der – freilich einseitigen – Auseinandersetzung mit einem Anderen beruht) sowie in der Hin- und-Her-Struktur des Leporellos. Was zunächst wie eine autobiographische Plauderei wirkt, ist eine ausgeprägt kunstreflexive Erzählung. Die ‚zwingend sanfte‘ Geste des Vorlagen-Zuschiebers Schack gehört dazu, ebenso wie der Umstand, dass der Übermaler doch immerhin die Reihenfolge seiner Bild-Übermalungen selbst bestimmen darf. Darauf, dass die erzählte Entstehungsgeschichte selbst Kunstcharakter hat (ob sie nun ‚stimmt‘ oder nicht; das lässt sich ohnehin nicht mehr verifizieren), deutet der letzte Abschnitt hin, in dem sie zum einen mit der Szenerie auf einer Graphik Daniel Chodowieckis, zum anderen mit japanischen Kriegsspielen verglichen wird.

In dem mehrfach gefalteten Karton, der das Faltbuch mit den Bildern einhüllt bzw. als äußere Schicht einen Teil des Faltbuchs bildet, findet sich innen faksimiliert der Text „Subversionen“. Werkstattbericht und theoretische Reflexion ‚umgeben‘ hier also buchstäblich die künstlerischen Arbeiten. Das Buch scheint zu signalisieren, dass es das Œuvre Janssens in nuce

¹⁹ Ebd., S. 130–131.

²⁰ Ebd., S. 131.

enthält: Oberhalb des Textes „Subversionen“ ist eine Nuss gezeichnet – daneben eine Reißzwecke. Auf der Hinterseite des Außenumschlags findet sich ein Selbstporträt, bei dem die dem Betrachter zugewandte Augenhöhle von einer Nuss verdeckt oder ausgefüllt wird. Auf der Zeichnung stehen die Worte „Nuss: / ‚Geh, Hirn + suche Freud‘ / Hirn: / ‚Geh, Nuss, lass mich“: Ein mehrfaches Wortspiel, basierend auf der Zeile „Geh aus mein Herz und suche Freud“. Bei „Freud“ denkt man hier natürlich an Sigmund Freud. Ferner erinnert der Text an ‚Genuss‘ und ‚Gehirn‘. Unter diesem Paratext findet sich die Zeichnung eines Federhalters mit Spitze und einer Vogelfeder, also zweier Schreib- und Zeichengeräte. Dies bestätigt den poetologischen Zug des Buchs. Die 20 Bilder bestehen weitenteils aus Übermalungen japanischer Bildvorlagen. Manchmal wird die gleiche Bildvorlage auf zwei verschiedene Weisen bearbeitet. Dabei fallen unter anderem Namen realer, mythischer und in der Kunstgeschichte dargestellter Figuren.²¹ Die Titel sind anspielungsreich. So zeigt etwa das Bild 1. *Unfixiertes Paar verweht. Aber genabelt dreht es sich übers ganze Jahr. 16.4.71* einen Vogel im Flug, mit einer Windmühle übermalt. Auf dem Bild 2. *Die kleine Diana von Ephesus. 8.4.71* findet sich das Motiv einer Lotosblüte aus dem chinesischen *Mal-Lehrbuch für Kalligraphie und Malerei aus der ‚Zehnbambushalle‘* (China, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) bearbeitet. Dieses Lehrbuch fungiert wiederholt als Bearbeitungsgrundlage – bis hin zum letzten Teil der Serie mit dem Titel 20. *Gesche. G für G. – Pflaumenzweig und Kamelien a.d. ‚Zehnbambushalle‘*.

Die Bearbeitungen der japanischen Bildvorlagen akzentuieren teilweise die Differenz zwischen japanischer und westlicher Bildsprache. Die Verwendung des *Mal-Lehrbuchs ‚Zehnbambushalle‘* erscheint programmatisch. Teilweise unterzieht Janssen eine und dieselbe Bildvorlage mehreren Metamorphosen, wie die Bilder insgesamt einer Poetik der metamorphotischen Variation verpflichtet sind. Diese wird angesichts einer ganzen Serie von Bildern evidenter als angesichts eines Einzelblatts. Bei Mehrfachverwandlungen eines und desselben Bildes ist der serielle Charakter konstitutiv.

²¹ Mit Schack und Gesche werden Personen des unmittelbaren Lebensumfeldes von Janssen porträtiert.

Missverständnisse (1973)

Der Titel *Missverständnisse* (1973, Abb. 3) kann als Anspielung darauf gedeutet werden, dass es in diesem Leporello wieder um Übermalungen fremder Werke geht, genauer: um Bearbeitungen entsprechender Kunstpostkarten.²² Der übermalende Künstler ‚versteht‘ das bearbeitete Bild dabei ‚anders‘ als der Maler des Originals – und gemessen an dessen ‚originaler‘ Intention liegt ein ‚Missverständnis‘ vor. Janssen demonstriert, wie produktiv Missverständnisse sein können. Wie in *Subversionen* und *14 Biber* ist das eigentliche Faltbuch selbst eingefaltet. Wiederum wird die reproduzierte Bildserie durch einen einleitenden beziehungsweise rahmenden Text ergänzt.²³ Dieser auf der Innenseite der das Leporello umgebenden Kartonsfalthülle faksimiliert wiedergegebene Text, genannt *Tessiner Litanei*, ist ein aus mehreren Teilen bestehender Listentext – als Liste von Listen also gleichsam eine Metaliste. Der Titel *Tessiner Litanei* stiftet einen intertextuellen Bezug zu Litaneien – insbesondere zur Lauretanischen Litanei (Marienlitanei) und zur Allerheiligenlitanei als alten Formen der poetischen Liste. Beruht die Marienlitanei auf der vielfältigen Attribuierung Mariae, so ist für die Heiligenlitanei die Nennung vieler Heiliger konstitutiv. Bei Janssen wird dies zum Muster der Auflistung von Bergen und Alpenpässen. Die *Tessiner Litanei* steht insofern im Zeichen der Reflexion über die Liste als poetisches Organisationsprinzip.

Tessiner Litanei:

Ach Püppchen ich liebe dich
das war eine schöne Reise
mit dir mein Rosenblatt
mein Herzenspass
mein Sustenpass
mein Sustenpassnebeltröpfchen
meine Sustenpasskrüppelkieferknospe
mein Susten – süße Sustin

Das war eine herrliche Reise
meine Caduta

²² Horst Janssen: *Missverständnisse*. Hg von Gerhard Schack. Hamburg 1973.

²³ Vgl. das Kapitel „Missverständnisse (Leporello)“ in Janssen: *Querbeet*, S. 80–84.

mein Sassi
meine Pietra
meine Allesmassi
mein Kieselbach
mein Felsenfall
mein Rinnsal
mein Labsal
mein Sündenfall
mein Undinenfelsenhaarsträhnenwasserfall
mein Lieb

Das war eine wunderfolle Reise
mit dir –
meine Furkawiese
mein Furkablick
mein Furkaanstieg
meine Furkastille
mein Furkadunkel
mein Furkaschatten
mein Augenschatten
mein Furkawiesenstern
mein Wiesenstern
mein Wiesenblümchen
mein Stern
über mir [...] ²⁴

In den späteren Passagen evoziert der Litanei-Text die Alpen – durch Nennung der Pässe. Und so stellt sich eine assoziative Verknüpfung ein zwischen einem Alpenpanorama und einem Leporello, dessen Zacken nach oben ragen.

Das war eine Gesche-Reise
Wenn du den Bernardino
mit dem Gottardo vertauscht hast
Wenn du im Bergell
vom Valais erzählt hast
und wenn du mich
mit dir verwechselt hast
das war eine Gesche-Reise [...] ²⁵

²⁴ Ebd., S. 80–81.

Der Text trägt die Datierung „Mühlenberger Weg, am 2. Juni 1971“²⁶ und hat insgesamt biographischen Charakter.²⁷ Unter einem Paratext des Herausgebers findet sich die Zeichnung einer „Simplondistel“, auf dem rückseitigen Umschlagkarton ein skizzenhaftes Selbstporträt Janssens. An den im Inhaltsverzeichnis aufgelisteten Bildtiteln fällt auf, dass sie vielfach auf hybridisierenden Wortspielen beruhen, auf Kreuzungen von Zitaten verschiedener Provenienz. Einige wenige Beispiele seien genannt und erläutert, da sie das im weiteren Sinn ‚literarische‘ Verfahren des Spiels mit Worten illustrieren, das für Janssens Leporellos – wie auch für andere seiner Werke – charakteristisch ist.

Die zum ersten Bild gemachte Angabe „1. Die Kraft und die Herrlichkeit in Zeus’ Armen – Fra Angelico: Gekreuzigter. 4.3.1971“ zu einer programmatischen visuellen ‚Kreuzung‘ von Bildsujets (aus Fra Angelicos Darstellung des Gekreuzigten wurde durch Übermalung ein Stierkopf) erinnert zum einen an die griechische Mythologie (konkret an Stierfiguren in deren Kontext – insbesondere an Täuschungsmanöver des Zeus und an den Minotaurus), zum anderen an Graham Greenes Roman *The Power and the Glory* (London 1970), der unter dem Titel *Die Kraft und die Herrlichkeit* ins Deutsche übersetzt wurde (Berlin 1948): Ein Roman über Krieg und Gewalt, der zum Bildmotiv der Minotauromachie zumindest Affinitäten unterhält.

Das Bild 2. *Müllers Q, Müller’s Kälbchen, das bin ich – Edgar Degas: Sich kämmendes Mädchen. 5.7.1971*, die Übermalung eines Motivs nach Degas mit dem Bild eines toten Kalbskopfs, erinnert an Abzählverse (‚Ich und du / Müllers Kuh...‘). Durch die Platzierung des ‚toten Kalbs‘ hinter dem ‚Gekreuzigten‘ (der zugleich ein ‚Stier‘ ist) ergeben sich mehrfache Assoziationsbezüge. Wie die durch Bild und Bildtitel 1 evozierte Stiergeschichte der Mythologie so evozieren hier Bild und Titel wiederum die Idee der Verwandlung, des Übergangs von einem ins andere – diesmal vom Lebendigen ins Tote.

Das Bild 3. *Egon! – du sollst doch nicht immer mit Emil’s Sachen spielen! – Egon Schiele: Selbstbildnis / Emil Nolde: Sonnenblume. 9.2.1971* verbindet Bildelemente, die an die beiden genannten Maler erinnern, in der

²⁵ Ebd., S. 84.

²⁶ Ebd.

²⁷ Gesche ist die Partnerin Janssens; vgl. unter anderem auch ebd., S. 135 und passim. In *Missverständnisse* zeigt die Zeichnung 17 „Janssen, Gesche und Schack auf der Schafswiese, 14.2.1971“ (vgl. Janssen: *Missverständnisse*, darin: Inhaltsverzeichnis).

Darstellung einer Geburtstagstorte und eines Mannes, der sich vielleicht an fremdem Eigentum vergreift – oder damit spielt. Bilder anderer zu zitieren ist eine Transferleistung, ein Zugriff auf ‚fremdes Eigentum‘, eine spezifische Art von Passage.

Bei dem Bild 4. *Aufruhr der Eva duckte sich – Michelangelo: Vertreibung aus dem Paradies / Paul Klee: Aufruhr der Aquaedukte*. 4.3.1971 korrespondiert der Titel als ein eher triviales Wortspiel, wie bei „Eva duckte / Aquaedukt“, dem Bildinhalt auf der Postkarte: Der Reproduktion von Michelangelos vertriebenem Paar Adam und Eva hinzugefügt wurden Teile eines ‚Aquaedukts‘. Auf den ersten Blick kaum zusammenpassend, haben beide Motive doch etwas gemeinsam: die Idee des Übergangs, der Passage – aus dem Paradies bzw. über ein Aquaedukt.

Das Bild 5. *Modell Isar (schöne braune Isar) – Leonardo: Porträt der Isabella d’Este*. 4.1.1971 zeigt eine monochrom bräunliche Reproduktion des genannten Gemäldes, übermalt mit dem Motiv eines braunen Schuhs – wenn man so will: ein weiteres Über-Gangs-Motiv.

In dem Bild 6. *NOGE Schielinski – Egon Schiele: Weiblicher Akt*. 9.2. 1971, das visuell aus einem gemalten Frauenakt einen Männerkopf mit prägnantem Backenbart macht, verwandelt sich, eine weitere Passage, eine Frau in einen Mann. Damit korrespondiert als Gegenstück das Bild 9. *Bon! I Aparte grüßt – Jacques Louis David: Bonaparte*. 11.2.1971, wo ein in eine ‚aparte‘ Frau verwandelter Napoleon zu sehen ist. Auch die anderen Bilder stehen im Zeichen von Verwandlungen, Passagen, Übergängen – nicht nur durch die angewendete Übermalungstechnik, sondern – bedingt durch Bildsujets und vor allem durch die Bildtitel – auch mit Blick auf die Vorstellungswelten und Vorstellungsbilder, die sie evozieren.²⁸

14 *Biber*, vor allem aber *Subversionen* und *Missverständnisse*, lassen sich als Papiermuseen beschreiben. Das Leporello wird zur Bildergalerie. Die den *Missverständnisse[n]* zugrunde gelegten Originalbilder repräsentieren einen historisch und bezogen auf Bildgattungen breit angelegten Kanon, bilden eine wahrhaft museumsreife Kollektion. Bezogen auf die in *Subversionen* und *Missverständnisse* übermalten Reproduktionen könnte man auch von einem Sondertypus des ‚imaginären Museums‘ sprechen, insofern es sich ja um Reproduktionen von Bildern handelt, deren Vorlagen nicht an einer Stelle versammelt sind, sondern nur in eben diesem papiernen Muse-

²⁸ Die weiteren Titel werden im Anhang 1 zu diesem Beitrag genannt.

um. In jedem Fall zeigen die Seiten des Leporellos jeweils ‚gesammelte Bilder‘, anders als in den briefartigen privaten Leporellos. Das Buch wird zum Museum, zur Bildersammlung. Prägend für Malraux’ imaginäres Museum war die Idee, anlässlich der Gegenüberstellung von Werken unterschiedlicher historischer und kultureller Provenienz Analogien zwischen diesen zu entdecken.²⁹ Janssen spielt zwar mit der Idee des Brückenschlags zwischen ‚alter‘ Kunst und seiner eigenen gegenwärtigen Kunstpraxis sowie mit der einer Überbrückung kultureller Grenzen durch Bearbeitung asiatischer Bildvorlagen. Aber er arbeitet nicht wirklich darauf hin, Analogien zu suggerieren, sondern praktiziert viel lieber ästhetisch fruchtbare ‚Subversionen‘ und erzeugt evidente ‚Missverständnisse‘.

Leporello: Die Geliebten des Don Juan (2007)

Als buchförmige Bilder-Museen, in denen, unterhalb der jeweiligen Bearbeitungen sichtbar, bearbeitete Bildbestände der westlichen wie teilweise auch der japanischen Kunst ausgestellt werden, sind die Leporellos einer Ästhetik der Sammlung verpflichtet. Analoges gilt auch für das Buch *Leporello: Die Geliebten des Don Juan* (2007), das im strengen Sinn kein Leporello ist – sondern ein ‚bearbeitetes‘, nämlich an einer Kante zum Buch gebundenes Leporello.³⁰ Wie der Herausgeber Schack signalisiert, fiel diese Entscheidung nachträglich, anlässlich der Aufnahme des noch mit Janssen geplanten Büchleins in die Kapriolen-Reihe des St.-Gertrude Verlags. Da lebte Janssen, der aber die Idee dieser Kollektion zumindest mitentwickelt zu haben scheint, schon lange nicht mehr.³¹ Wiederum wird mit einer Serie übermalter Bilder aus der Kunstgeschichte ein Papier-Museum geschaffen. Diesmal ist aber noch eine andere Art von Sammlung im Spiel – die nämlich, die dem Leporello als Buchform sowie diesem spezifischen Leporello seinen Namen

²⁹ Vgl. dazu rezent: Walter Grasskamp: André Malraux und das Imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon. München 2014.

³⁰ Horst Janssen: *Leporello: Die Geliebten des Don Juan*. Hg. von Gerhard Schack. Hamburg 2007. Dabei handelt es sich um ein Buch mit Bindung, aber auf der Basis eines langen gefalteten Streifens – sozusagen ein ‚gebundenes Leporello‘. Die Titel der Bilder dieses Leporellos und die von Janssen überarbeiteten, kunsthistorischen Bezugnahmen werden im Anhang 2 zu diesem Beitrag spezifiziert.

³¹ War Janssen schon 1995 gestorben, also 12 Jahre vor Erscheinen des Buchs, so starb Schack selbst 2007, im Erscheinungsjahr.

gegeben hat: die Frauensammlung des Don Juan. Dieser ist Repräsentant des Sammlers schlechthin, Leporello personifiziert seinen Katalog.³² Die von Schack offenbar in Anknüpfung an ein mit Janssen selbst entwickeltes Leporello-Projekt vorgenommene Zusammenstellung von Geliebten des Don Juan ist eine Hommage an die Figur des Leporello in Mozarts Oper *Don Giovanni* – und damit die ausdrücklichste Variante einer Selbstreferenz dieses Leporello-Buchs. Janssens aus Übermalungen entstandene Bilder zeigen weibliche Figuren. Der Buch-Künstler, der hier die Frauen des Don Juan porträtiert und in einer ‚Bilder-Liste‘ aufreiht, tut damit etwas dem Leporello Analoges, ja er erscheint als dessen *alter ego*. Mit der Reminiszenz an Leporellos Liste verbindet sich ein impliziert selbstreflexiver Hinweis auf die Listenstruktur des Leporello-Formats. Das *Leporello* bietet als eine Kollektion von übermalten Bildern (genauer gesagt: als Reproduktion einer solchen Kollektion) ebenfalls ein kleines ‚Papiermuseum‘. Die Titel der Arbeiten bilden dessen Katalog. Zwischen die Bilderserien sind Texte und Textserien geschoben.³³

Noch eine ergänzende Überlegung zur Figurenkonstellation Don Juan/Leporello: Don Juan (Don Giovanni) lässt sich als Repräsentant des Künstlers interpretieren, als Sinnbild des Künstlertums zwischen Faszinosum und Gefahr. Interpretiert man die Figur des Don Juan so, dann ist Leporello, der die ‚Werke‘ des Don Juan auflistet, der Produzent eines Kunststücks ‚über‘ Kunst. Dies verbindet ihn dann mit Künstlern, welche die Werke anderer Künstler übermalen, kopieren, zitieren oder auf andere Weise als Vorlage nehmen. Eine von Janssen in *Die Kopie* suggerierte Analogie zwischen Zeichnen und Bühnenspiel Leporellos bekräftigt übrigens den Spiegelungsbezug zwischen der Oper um Don Giovanni und dem Don-Juan-Buch Janssens.

³² Vgl. Philipp Blom: *Sammelwunder – Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft*. München 2014, darin das Kapitel „Leporello und sein Meister“, S. 333–346.

³³ So beispielsweise aus der (Leporello-) Arie des Leporello, die dem Libretto von Lorenzo da Ponte entnommen ist: „Junge Frau, es ist das Verzeichnis / der Schönen, die mein Herr geliebt hat; / das Verzeichnis ist von mir gemacht, / betrachtet es, lest es mit mir.“ in Janssen: Leporello: Die Geliebten des Don Juan, S. 22–23; sowie weitere Passagen aus Don Juan-Dichtungen respektive Texten über Don-Juan-ähnliche Männer, in denen es um die zahlreichen Affären des Helden geht: von Molière (*Don Juan oder der steinerne Gast*), George Gordon Lord Byron (*Don Juan*), Vitaliano Brancati oder Stendhal.

Dies Papier, dieses Viereck also, ist mir just die Bühne, auf der ich gern im Engagement stehe. Und ich will Sie gar nicht langweilen mit fachlichem Regegeplapper: wie ich in meinem Metier die Figuren durch- und zu- und übereinanderbringe, wie und wann Ratzefummel [...] seinen Auftritt hat und ob überhaupt. Und ob das zarte Rosa den 2. Akt überlebt oder womöglich vorzeitig vom dicken Graphit gemordet wird. Wann sich Prinz Pinsel dem Federchen zugesellt und ob zum Ende des Stückes sich alles am Papierrand versammelt oder sich mittenmitten darauf zusammenhäuft.³⁴

Die Bilder der *Geliebten Don Juans* sind zum Teil schon in *Missverständnis* enthalten. Sie zeigen allesamt Frauengestalten, teilweise aber stark verfremdet, beispielsweise Hera in Gestalt einer Kuh.³⁵ Auffällig erscheinen die vielfachen Überblendungen von Frauengestalten mit Tiergestalten, vor allem mit Vögeln: Frauengesichter als Vogelgesichter, aber auch andere Formen der Hybridisierung. Vielfach werden die Ausgangsbilder verdreht.³⁶

Bilanz: Janssens Leporello-Poetik

Bei Janssen wird – so lässt sich bilanzieren – das Leporello als eine Sonderform des ‚imaginären Museums‘ behandelt, und Janssen verfährt dabei buchbewusst wie auch Malraux. Das spezifische Buchformat des Leporellos wird von Janssen vielleicht als Präsentationsmedium seiner Übermalungsbilder unter anderem deshalb mehrfach gewählt, weil seine Ausfaltbarkeit an die Reihung von Gängen in einer Bildergalerie erinnert. Wie Malraux geht es um die Frage nach ‚Ähnlichkeiten‘ – aber auf andere Weise: Liegen Malraux’ Prämissen zufolge die Ähnlichkeiten in den vorgefundenen Bildern, so schafft Janssen selbst Ähnlichkeiten zwischen den aufgereihten Bildern, indem er sie in seinem eigenen Stil übermalt. Damit nimmt er implizit ironisch Bezug auf das Malrauxsche Analogiedenken. In die surrealistische Tradition der Konstellierung von Heterogenem und Heterologem reiht er sich ein, insofern seine Bildvorlagen ganz unterschiedlicher Art sind – und ihre Zusammenstellung eher Kontraste als Analogien sehen lässt. Infolge der

³⁴ Horst Janssen: Vom Schreiben über das Zeichnen. Mannheimer Rede (1975), in: ders.: *Die Kopie*. Hamburg 1987 [1981], S. 7–16, hier S. 10.

³⁵ Unter den Bildern finden sich jeweils Angaben des Titels, Datierungen, Angaben des übermalten Werks.

³⁶ Auf die Bilderserie folgen, ‚lepirelloartig‘ angeordnet, Texte über den Don Juan-Stoff.

Übermalung können sich dann die von Janssen selbst geschaffenen Bilder aber ähneln – was vor allem bei paariger Anordnung sichtbar wird.

Janssens Leporello-Buchkunst ist eine autoreferenzielle Kunst, die auch und gerade zum eigenen Buchformat in einem reflexiven Bezug steht. Der Praxis des Sammelns als einer fundamentalen poetischen Tätigkeit wird durch die Leporellos eine Art Denkmal gesetzt – nicht zuletzt bedingt dadurch, dass der Name Leporello die Erinnerung an Don Juan, den großen Frauen-Sammler, weckt. Durch Listenstrukturen – insbesondere in der *Tessiner Litanei* – wird die Analogie listenartiger Reihen im Bereich der Bilder und der Texte herausgearbeitet. Die Liste erscheint als eine besonders wichtige Spielform der Sammlung und damit als Manifestation eines trans-medialen künstlerischen Gestaltungsprinzips. In den Übermalungen kommt das Bewusstsein zum Ausdruck, sich künstlerisch immer schon auf einem vorstrukturierten Gelände zu bewegen. Das Übermalen repräsentiert metonymisch eine Arbeit, die sich als abhängig von und als geprägt durch Vorgänger versteht.³⁷ Diese Abhängigkeit wird von den leporelloförmigen Papiermuseen sinnfällig gemacht – wobei das Format ‚Museum‘ metonymisch für die ‚Weltkunst‘ steht. Leporellos Frauen-Liste bei Da Ponte und Mozart suggeriert: Alles wiederholt sich – und zwar in Variationen. Übermalung als Sonderform ästhetischer Wiederholung, die mit Variation verbunden ist. Das Leporello erscheint bedingt durch seine spezifische Form als ein Objekt, an dem die Idee der Wiederholung mit Variationen sinnfällig wird. Das Prinzip des Hin-und-Her prägt nicht zuletzt den Kippbildeffekt, der sich beim Wiedererkennen übermalter Vorlagen unter der Übermalung ergibt. Man sieht jeweils ein Bild und zugleich das andere, je nach Fokussierung des Blicks. Der ästhetische Reiz solcher Übermalungen, wie auch anderer Formen der Bildvorlagen-Bearbeitung, etwa Pastiche oder Parodie, beruht auf solchen Kippbildeffekten. Insofern jeder Künstler durch das geprägt ist, was er selbst rezipiert hat, insofern also letztlich jede künstlerische Arbeit als das Echo, die Wiederholung, die ‚Kopie‘ von Vorläufern angesehen werden kann, macht das übermalte Bild ein Grundmoment künstlerischer Arbeit sinnfällig – ähnlich wie literarische Texte, die durch viele Zitate, Übernahme der

³⁷ Zum Thema ‚Abhängigkeit‘ vgl. den Band *Die Kopie* sowie die *Rede zur Vorstellung des Buches ‚Die Kopie‘ am 31. März 1977* in Janssen: *Querbeet*, S. 340–347, hier heißt es u. a.: „Sie werden in dem ganzen Sammelsurium, von einem Dutzend Ausnahmen abgesehen, keine Zeichnung oder Radierung finden, die jeweils das Vorlage-Original im Ganzen kopiert. [...] nie ist die ganze Sache der Vorwurf.“ Ebd. S. 341.

Komposition etc. auf ihre Hypotexte besonders deutlich verweisen. Der Weg der beschriebenen Leporellos verläuft also, im Überblick geschildert, vom Hin-und-Her-Lauf (*Has und Swinegel*) über das Sammeln (*14 Biber*) zur Liste (*Missverständnisse* und *Subversionen*) und zur expliziten Don Giovanni-Leporello-Allusion. Die Wiederholung in Modifikationen – ihrerseits also auf Zickzack-Kurs – erweist sich dabei stets als ein Hin-und-Her zwischen Fremdem und Eigenem.

Die Literatur der Gegenwart zeigt eine ausgeprägte Tendenz, buchgestalterische Mittel zu nutzen, bis hin zum Aufbau von Handlungsverläufen oder sonstigen Inhalten, die an visuelle und plastische Gestaltungsoptionen gebunden sind. Genutzt werden nicht nur Mittel zur Gestaltung der Seitenflächen, sondern auch solche, die den Buchblock, die Räumlichkeit und Dreidimensionalität des Buchs betreffen. Ausstanzungen, Tunnelbucheffekte, Bücher, die man drehen muss, Bücher, die man bearbeiten soll – diese und andere Spielformen der Buchgestaltung werden literarisch genutzt. Das Leporello könnte hier eigene Wege eröffnen – etwa als Dispositiv von Endlos-texten oder auch von in übertragenem Sinn geknickten, gefalteten und sich entfaltenden, zickzackförmig verlaufenden Texten. Janssen hat durch seine Arbeiten wichtige Hinweise darauf gegeben, was mit dem Leporelloformat anzufangen wäre.

Anhang 1

Bildtitel aus dem Leporello *Missverständnisse*

Die weiteren, nicht schon im Text erwähnten Bildtitel sind:

7. *Das ist so schwierig für ein Schaf: senkrecht in den Himmel zu gucken. Der Bauer stellt eine Tränke auf.* 12.2.1971; 8. *Minus mal minus gibt doch plus! – Paula Modersohn-Becker: Kindskopf / Picasso: Faun.* Februar 1971 (Die Vorlagenbilder sind unter der Übermalung nur noch sehr schemenhaft zu erkennen); 10. *Zellteilung – Haus der deutschen Kunst 1942: Gefallener und Stahlhelm.* 27.7.1971 (Durch Übermalung sind zwei Profilköpfe heraus konturiert worden; im Hintergrund das Fenster einer Zelle, die sich die beiden ‚teilen‘); 11. *Alte Schickse – Gottlieb Schick: Die Frau des Bildhauers Dannecker 1802.* 10.4.1971; 12. *Schack-Galerie – Picasso: Mädchen mit Hund.* 17.7.1971; 13. *Großvater und Enkelchen – Fritz Mackensen: Die Worpsweder Madonna.* 15.2.1971; 14. *Den Kuckuck hat's erwischt! – auf die Janssensche Osterkarte gezeichnet von Ulrich Schröder.* Sommer 1971; 15. *Kuckuck! Osterkarte* 1971; 16. *Irgendwas unterdrückend (für alle Gelegenheiten).* 2.3.1971 [Selbstporträt]; 17. *Janssen, Gesche und Schack auf einer Schafswiese.* 14.2.1971 [auf der Rückseite eines Briefumschlags]; 18. *Sergeant Dusty – Auf eine Landschaftsradiierung gezeichnet.* 27.7.1971; 19. *Sich schon als Schwiegermutter Wähnende unerhört Betende – Dürer: Betende Hände.* 25.11.1972; 20. *Soll ich meines Schwesterleins Hirte sein? – Fragment einer griechischen Osterkarte.* 16.4.1971; 21. *Don Kuhpunkt de la Mancha – Eine griechische Osterkarte.* 16.4.1971; 22. *Bella me – Ho Ling (China 14. Jahrhundert): Blattorchis.* 25.2.1971; 23. *Er, Katja erinnernd – Renoir: Mädchenbildnis.* 16.4.1971; 24. *Schwarzwälderin – Paula Modersohn-Becker: Kinderbildnis.* 12.2.1971.

Anhang 2

Bildtitel und die verwendeten Bilder in *Leporello: Die Geliebten des Don Juan*

S. 7: *Lady Hamilton – die Jüngere*, 26. September 1973 über: Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung, ein verdrehtes Originalbild; S. 8: *Fern an des Cortes Küsste*, 7. Februar 1971 über: Edgar Degas, Tänzerin; S. 9: *Paviane*, 1971 über: Pablo Picasso, Ballerina; S. 10: *The Lady Barkley de la Mancha*, 12. März 1971 über: Hans Holbein d. J., Weibliches Bildnis; S. 11: *Schack-Galerie*, 17. Juli 1971 über: Pablo Picasso, Mädchen mit Hund; S. 12: *‘ne kuhhäugige Hera*, 10. April 1971 über: Schwalbenschwanz und Malvenblätter, aus dem von Wang Gai und Li Liufang kompilierten *Malereihandbuch des Senfkorngartens* (1679), ein Kuhkopf, der aber ‚Hera‘ ist; S. 13: *Ach – ich wär gern eine Tänzerin*, 4. Januar 1971 über: Kiyonaga, Kikunojo tanzt; S. 14: *Noch ‘ne ganz schnelle Schwieger*, 23. März 1977 über: Chinesischer Mohn, aus dem *Malereihandbuch des Senfkorngartens*; S. 15: *Dies nun mal nicht – sondern ‘ne Mutter, auch Schwieger genannt*, 23. März 1977 über: Albrecht Dürer, Flügel eines Eichelhäfers; S. 16: *‘ne Miss – auch*, 1971 über: Albrecht Dürer, Flügel einer Nebelkrähe; S. 17: *Sich schon als Schwiegermutter wahnende unerhört Betende*, 25. November 1972 über: Albrecht Dürer: Betende Hände, schon in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 18: *Die Blaurake*, 1971 über: Albrecht Dürer, Blaurake; S. 19: *Im Dunklen: JA. Nach Anweisung des Casanova*, 1971 über: Albrecht Dürer, Blaurake; S. 20: *Brabanter Bäsle*, 25. November 1972 über: Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung; S. 21: *The Lady Eliot*, 7. März 1971 über: Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung; S. 28: *Madame Hébatérne*, 23. März 1977 über: Amedeo Modigliani, Bildnis; S. 29: *Unnatürlich Keusche*, 23. März 1977 über: Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung; S. 30: *Die Engländerin*, 11. Januar 1973 über: Albrecht Dürers Porträt seiner Mutter; S. 31: *HA-HA – wer sagt’s denn – 1 SSSpanierin*, 11. Januar 1973 über: Albrecht Dürer, Bildnis einer Venezianerin; S. 32: *Quelque chose de ronde et pieux: was rundes frommes*, 23. April 1971 über: Kirsche und Magnolie, aus dem *Male-rei-handbuch des Senfkorngartens*; S. 33: *Und natürlich 2 aus dem damals noch unbekannten Ausland*, 23. März 1977 über: Hiroshige, Heimkehrende Segelboote; S. 34: *Gesche: G für G*, 10. April 1971 über: Blütenzweige, aus

dem Mal-Lehrbuch der Zehnbambushalle, auch in dem Leporello *Subversionen* verwendet; S. 35: *Gesche mit Zöpfen*, 5. Juli 1971 über: Marino Marini, Pferd von hinten; S. 36: *1 Pfund Hermaphroditen Käse, Gesche IA*, 15. Februar 1971, ohne Vorlage; S. 37: *Fräulein Lotos-Milch*, 8. April 1975 über: Lotos-Blüte, aus dem Mal-Lehrbuch der Zehnbambushalle, in dem Leporello *Subversionen* unter dem Titel: *Die kleine Diana von Ephesus*. 8.4.71 verwendet; S. 38: *Bon! 1 Aparte grüsst*, 11. Februar 1971 über: Jacques-Louis David, Bonaparte, auch in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 39: *Die Kriegerwitwe*, 12. Februar 1971 über: Paula Modersohn-Becker, Bildnis, der Frauenkörper wird als Landschaft gezeigt; S. 40: *Modell Isar (schöne braune Isar)* 4. Januar 1971 über: Leonardo da Vinci, Porträt der Isabella d'Este, auch in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 41: *Napoleon's Waschfrau*, 8. August 1971 über einem Bild von Paula Modersohn-Becker und Jacques-Louis Davids Napoleon; S. 42: *Adamitin – römisches Mannweib*, 11. Januar 1973 über: Michelangelo, Erschaffung Adams; S. 43: *Auch 1 Spätzli*, 29. September 1973 über Korusai, Kraniche am See; S. 50: *Ikongunde*. 27 Juli 1971, über: Michelangelo, Adam und Eva; S. 51: *Römisches Mannweib*, 11. Februar 1971 über: Michelangelo, Jüngling aus der Sixtinischen Kapelle; S. 52: *1 Brief von Dulcinea*, 10. Juni 1976 über einer Zeichnung von Björn Smith-Hald; S. 53: *Wo ist Björn?*, 9. Juni 1976 über einer Zeichnung von Björn Smith-Hald; S. 54: *Eine Dame aus Oslo*, 1971, ohne Vorlage; S. 55: *Haddu noch Adresse von Eppendorf?*, 23. März 1977 über: Albrecht Dürer, Junger Feldhase; S. 56: *Nur so eine von denen*, 8. April 1971 über: Schneeballblüten, aus dem *Malereihandbuch des Senfkorngartens*; S. 57: *Komisch*, 23. April 1971 über: Päonie, aus dem *Malereihandbuch des Senfkorngartens*; S. 58: *Nôtre Tête*, 7. Februar 1971 über einer Abbildung der Nofretete in Berlin; S. 59: *Marikel*, 16. August 1971 über einem ägyptischen Wandbild aus dem Grab des Djeserkareseneb in Theben; S. 60: *Naja – hätte er ja auch selber machen können – wenn schon!* 23. April 1971 über: Pablo Picasso, Pan; S. 61: *Don Juan bei der dicken Berta*, 5. Juli 1971 über: Georges Seurat, Junge Frau sich pudern: Bezug zu Don Juan-Stoff; S. 62: *Er – Katja erinnernd*, 16. April 1971 über: Auguste Renoir, Mädchenbildnis, auch in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 63: *Alte Schickse*, 10. April 1971 über: Gottlieb Schick, Bildnis Frau Heinrike Dannecker, auch in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 64: *Schacqueline im Moulin Rouge*, 10. April 1971 über: Henri de Toulouse-Lautrec, Weiblicher Clown; S. 65: *'ne Türkin (aufgebaut vorm Schlafzim-*

Die Leporellos im Werk von Horst Janssen

merfenster zum Garten hin), 27. Juli 1971 über: Jan Vermeer van Delft, Die Spitzenklöpplerin; S. 66: St. Huberta – Hubertussi, 11. Juli 1971 über einem Detail von Matthias Grünewalds Isenheimer Altar; S. 69: Don Juan verführt eine Japanerin, 23. April 1971 über: Hokusai, Päonien.

Abbildungen

Abb. 1: Horst Janssen: *14 Biber* (1971).

Abb. 2: Horst Janssen: *Subversionen* (1972).

Abb. 3: Horst Janssen: *Missverständnisse* (1973).

Octavio Paz: *Blanco* – ein ‚poema en acordeón‘

KLAUS MEYER-MINNEMANN

Der mexikanische Dichter Octavio Paz (1914–1998) hat in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit verschiedenen Formen der Darbietung von Lyrik experimentiert. Ergebnisse dieser Experimente waren die *Discos visuales* (Seh-Scheiben, 1968),¹ die *Topoemas* (Topoeme, 1968)² und das Langgedicht *Blanco* (Weiß), das im Jahre 1969 in den Gedichtband *Ladera este* (Osthang) aufgenommen wurde.³ Dieser Publikation war 1967 ein Einzeldruck von *Blanco* vorausgegangen, in dem das Gedicht als Leporello im Format 22,5 x 17 cm präsentiert wird (Abb. 1).⁴ Eingelegt in die Veröffentlichung fand sich ein Zettel mit einem „Aviso al lector“ (Hinweis an den Leser), der an die surrealistische Praxis der ‚Prière d’insérer‘ (Bitte einlegen) erinnert. Ein unveränderter Nachdruck des Gedichts erschien 1972.⁵ Darüber hinaus wurde *Blanco* mehrfach in Sammelbände des Autors aufgenommen, allerdings nicht in Form eines Leporellos, zuletzt in den Band 7 seiner *Obras*

¹ Octavio Paz, Vicente Rojo: *Discos visuales*. México-Stadt 1968. Der in Klammern gesetzte deutsche Titel ist meine Übersetzung. Im Folgenden beziehen sich die deutschen Titel nur dann auf existierende Übertragungen, wenn sie mir adäquat erscheinen. Ansonsten gebe ich meine Übersetzung. Im Falle von Paz folgen die Originaltitel oft dem surrealistischen Verfahren, aus abgegriffenen sprachlichen Ausdrücken oder Redewendungen neue, unerwartete Funken der Bedeutung zu schlagen, die das jeweilige Werk kennzeichnen, auf das sie sich beziehen. Berühmte Beispiele für diese Sprachverwendung sind Paul Éluards (bzw. René Chars und André Bretons) *Ralentir Travaux* (Fahrt verlangsamen: Straßenarbeiten) oder Paz’ *Libertad bajo palabra* (Freiheit auf Bewährung; eigentlich Freiheit auf Ehrenwort). Die deutschen Übersetzer des mexikanischen Autors sind über diese Sprachverwendung oft hinweggegangen oder haben sie nicht verstanden.

² Octavio Paz: *Topoemas*, in: *Revista de la Universidad de México* 10 (1968), I–VIII; als Einzeldruck: México-Stadt 1971.

³ Octavio Paz: *Ladera este*. México-Stadt 1969, S. 143–169.

⁴ Octavio Paz: *Blanco*. México-Stadt 1967.

⁵ Octavio Paz: *Blanco*. Zweite Auflage: México-Stadt 1971.

completas (Edición del autor).⁶ Im Jahre 1995 gab Enrico Mario Santí die zweibändige Edition *Blanco / Archivo Blanco* (Weiß / Archiv Weiß) heraus, in der sich neben diversen Materialien, unter anderem Faksimiles von Fragmenten früher handschriftlicher oder maschinenschriftlicher Versionen des Gedichtes nebst deren Transkriptionen, auch ein Neudruck der ursprünglichen Darbietungsform von *Blanco* als Leporello findet.⁷ 2011 erschien *Blanco* schließlich mit einigem zusätzlichen Material als Applikation für iPad.⁸

Der spanische Ausdruck für Leporello lautet ‚libro en acordeón‘ oder im Fall von *Blanco* genauer ‚poema en acordeón‘. Das ist auch der Ausdruck, den Paz in der Vorbereitung der Erstausgabe des Gedichtes verwendet. Dort bringt er ihn mit den heimlichen Hilfsmitteln von Schülern bei schriftlichen Prüfungen in Verbindung, die im mexikanischen Spanisch ‚acordeones‘ heißen. Paz schreibt am 12. Oktober 1966 aus Delhi an seinen Verleger Joaquín Díez-Canedo, nachdem er die Idee, das Gedicht in Form eines Rollenbuches zu veröffentlichen, verworfen hatte:

Otra solución es darle la forma de esos acordeones que usan (o usaban) los estudiantes el día de los exámenes. El texto se imprimiría en una tira de papel bastante consistente, doblada luego en partes iguales. La tira-acordeón iría encerrada en una caja-libro o, mejor, cubierta por una encuadernación semejante a las de los libros de estampas japonesas.⁹

Eine andere Lösung besteht darin, dem Gedicht die Form einer Ziehharmonika zu geben, so wie sie von Schülern bei Prüfungen benutzt wird (oder wurde). Der Text würde auf einer ziemlich festen Bahn Papier gedruckt werden, die anschließend zu gleichen Teilen gefaltet wird. Die Ziehharmonika-Papierbahn käme in einen Schubler oder, besser noch, erhielte einen Einband ähnlich dem japanischer Bilderalbum.¹⁰

⁶ Octavio Paz: *Obras completas* (Edición del autor), Bd. 7. Barcelona 2004, o. S. [497–523]. Bei dieser Edition handelt es sich um die achtbändige Gesamtausgabe letzter Hand der Werke des Autors.

⁷ Octavio Paz: *Blanco / Archivo Blanco*. Edición de Enrico Mario Santí (zwei Bände im Schubler). México-Stadt 1995.

⁸ Octavio Paz: *Blanco*. Versión electrónica para iPad. Mexico-Stadt 2011; vgl. dazu die Rezension von Miguel G. Rodríguez Lozano, in: *Literatura Mexicana* 23 (2011), S. 147–150.

⁹ Santí (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 86.

¹⁰ Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen der zitierten spanischen Textpassagen vom Autor dieses Beitrags.

Paz schlägt seinem Verleger Díez-Canedo also vor, das Gedicht *Blanco* auf einer einzigen Bahn Papier zu drucken, die anschließend als Leporello gefaltet wird. Tatsächlich kam das Gedicht nach Überwindung einiger Schwierigkeiten bei der Herstellung im Dezember 1967 im Verlag Joaquín Mortiz in México-Stadt als Leporello in einer Auflage von 550 zum Verkauf bestimmten Exemplaren heraus.¹¹

Blanco als Langgedicht

Die äußere Gestaltung von *Blanco* als Leporello oder ‚poema en acordeón‘ führt zu der Frage nach dem Zusammenhang zwischen seiner spezifischen Darbietung und der Poetik des Langgedichts. Paz, der mehrere Langgedichte geschrieben hat, ist auf deren Eigenheiten in einem Aufsatz eingegangen, der die Prinzipien ihres Aufbaus zwischen ‚contar‘ und ‚cantar‘, das heißt zwischen ‚Erzählen‘ und ‚Singen‘ (= lyrischem Sprechen), an historischen Beispielen erläutert. Unter diesen stechen Góngoras *Soledades* (Einsamkeiten)¹² und der *Primero Sueño* (Erster Traum) von Sor Juana Inés de la Cruz hervor.¹³ Im Vorwort zu *Delta de cinco brazos* (Fünfarmiges Delta), einem schmalen Band mit den Langgedichten *Piedra de sol* (Sonnenstein), *Blanco* (Weiß), *Nocturno de San Ildefonso* (Nachtstück von San Ildefonso), *Pasado en claro* (Ins Reine gebracht) und *Carta de creencia* (Beglaubigungsschrei-

¹¹ Es heißt dort: „Esta primera edición de *Blanco* [...] se ha hecho siguiendo un proyecto tipográfico del autor, y consta de 550 ejemplares numeradas de 001 al 550, más 29 ejemplares marcados de la A a la Z y no destinados a la venta“. (Diese erste Ausgabe von *Blanco* wurde nach einem typografischen Entwurf des Autors hergestellt und umfasst 550 Exemplare, mit der Nummerierung 001 bis 550, zuzüglich 29 Exemplare mit der Kennzeichnung von A bis Z, die nicht zum Verkauf bestimmt sind.).

¹² Der Titel *Soledades* des Poems von Góngora ist – daran sei gegen ein oft verengtes Verständnis an dieser Stelle erinnert – intentional mehrdeutig und meint sowohl „Einsamkeit“ in Form subjektiver Befindlichkeit als auch „Einsamkeit“ im Sinne von „ländliche Gefilde“, was den Plural im Titel des Werkes erklärt, vgl. Luis de Góngora: *Soledades*. Edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid 1994, S. 59–64.

¹³ Der Aufsatz *Contar y cantar (sobre el poema extenso)* (Erzählen und Singen (über das Langgedicht)) erschien zuerst in der Zeitschrift *Vuelta* (Rückkehr) und anschließend in dem Essayband *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (Die andere Stimme. Dichtung und Jahrhundertende). Barcelona 1990, S. 11–30. Die von mir konsultierte Fassung findet sich in Paz: *Obras completas* (Edición del autor), Bd. 1. Barcelona 1999, S. 768–786.

ben), die von jeweils zwei Kurzgedichten des Autors eingerahmt werden,¹⁴ fasst Paz die Kennzeichen des modernen Langgedichts zusammen:

En la edad moderna el poema extenso experimentó un cambio radical. Los poetas simbolistas aplicaron a los poemas largos la poética de los poemas breves y medios: la extensión se redujo y la intensidad se redobló. La consecuencia fue la ruptura de la continuidad o, más exactamente, su dispersión. Desde entonces, hace ya más de un siglo, el poema extenso se transformó. La extensión: las *Soledades* tienen mas de dos mil versos, *The Waste Land* apenas cuatrocientos treinta y seis; la continuidad: el poema se convierte en una sucesión de momentos intensos, unidos no tanto por la narración como por los silencios y los blancos. No obstante, la unidad no se ha roto: el poema extenso moderno es un todo [...], es una forma orgánica en la que la diversidad de los elementos se resuelve en la unidad de la obra. El poema largo no se define únicamente por su extensión sino por el orden y la relación que guardan entre ellas las distintas partes que lo componen. Es una verdadera composición: transcurre y, simultáneamente, recurre; nace de un motivo inicial, se bifurca, se enlaza a otros motivos y temas, cambia sin cesar y regresa a sí mismo. Su desarrollo es lineal y sucesivo, simultáneo y sincrónico. La línea que lo representa puede ser recta o sinuosa, en espiral o en zigzag. Pero la comparación con la línea es insuficiente: el poema extenso es cuerpo y volumen. En uno de sus extremos colinda con la música y, en el otro, con la arquitectura.¹⁵

In der Moderne erfuhr das Langgedicht einen radikalen Wandel. Die Symbolisten unterwarfen es der Poetik kurzer und mittlerer Gedichte: Der Umfang schrumpfte und die Intensität verdoppelte sich. Die Folge war der Bruch der Kontinuität¹⁶ oder, genauer, deren Zersplitterung. Seitdem, seit mehr als hundert Jahren, hat sich das Langgedicht verändert. Der Umfang: die *Soledades* weisen mehr als zweitausend Verse auf, *The Waste Land* kaum vierhundert-undsechunddreißig; der Zusammenhang: Das Gedicht wird zu einer Abfolge von verdichteten Momenten, die nicht so sehr durch Erzählen als vielmehr durch Schweigen und leere Stellen zusammengehalten werden. Gleichwohl ist die Einheit nicht verloren gegangen. Das moderne Langgedicht ist ein

¹⁴ Octavio Paz: *Delta de cinco brazos*. Barcelona 1994, zweite Auflage Barcelona 1998, das Vorwort dort auf den Seiten 9–12.

¹⁵ Zitiert nach *Delta de cinco brazos*, in: *Obras completas* (Edición del autor), Bd. 1, S. 787–790, hier S. 788.

¹⁶ Mit dem Ausdruck „Bruch der Kontinuität“ ist offensichtlich die Aufgabe der „Sequenzialität“ im Sinne des motivierten Geschehensablaufs einer Geschichte gemeint. Zum narratologischen Begriff der „Sequenzialität“ vgl. Peter Hühn, Jörg Schönert: Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse: <<https://www.icn.uni-hamburg.de/sites/default/files/download/publications/narratologische-lyrikanalyse-einleitung.pdf>>, S. 8–11 (letzter Zugriff am 3.1.2017).

Ganzes [...], ein organisches Gebilde, in dem die Verschiedenartigkeit der Bestandteile in der Einheit des Werkes aufgeht. Das Langgedicht bestimmt sich nicht nur durch seinen Umfang, sondern durch den Aufbau und die Beziehungen, die zwischen seinen einzelnen Teilen bestehen. Es ist eine echte Komposition: es zeigt Abfolge und Rückwendung; es entsteht aus einem Motiv, verzweigt sich, verbindet sich mit anderen Motiven und Themen, ändert sich laufend und kehrt zu sich selbst zurück. Sein Verlauf ist gradlinig und aufeinanderfolgend, nebeneinander und gleichzeitig. Die Linie, die es darstellt, kann gerade sein oder gewunden, eine Spirale bilden oder im Zickzack verlaufen. Doch der Vergleich mit der Linie ist unvollkommen: Das Langgedicht ist Körper und Volumen. In einem seiner Extreme grenzt es an die Musik, in dem anderen an die Architektur.

Das Zitat verdeutlicht modellhaft die Kennzeichen des modernen Langgedichts und kann mühelos auf *Blanco* bezogen werden. Anfang und Ende des Gedichts sind verzahnt. Sein Zusammenhalt entwickelt sich erzählend. Doch es handelt sich gleichsam um ein sich vortastendes, oft stammelndes Erzählen, das Verben ausspart und das immer wieder unterbrochen wird. Über das Erzählen hinaus stellt sich der Zusammenhalt des Gedichtes durch weitere Elemente der Kohäsion wie zum Beispiel wortsemantische Verflechtungen, die Isotopien bewirken, und lautliche Parallelismen, aber auch durch Leerräume her. Der Text von *Blanco* besteht aus einer mittleren sowie zwei seitlichen flankierenden Kolumnen. Die Passagen können aber auch separat in einzelnen Segmenten gelesen werden. Am Ende des Textes eröffnet Paz dafür in einer „Nota“ zweiundzwanzig Möglichkeiten:¹⁷

a] en su totalidad, como un solo texto;

b] la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo „en blanco“ a lo blanco – al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;

c] la columna de la izquierda es un poema erótico dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales;

¹⁷ Die Möglichkeit, einen Text in unterschiedlichen Anordnungen zu lesen, lag in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts sozusagen in der Luft, man denke nur an Umberto Eco's *Opera aperta* (Das offene Kunstwerk) oder, im lateinamerikanischen Kontext, an *Rayuela* (Himmel und Hölle) von Julio Cortázar. Vgl. hierzu ausführlicher Enrico Mario Santí: Salida. „Esto no es un poema“, in: ders. (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 235–321, hier S. 247ff.

d] la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;

e] cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;

f] la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho.¹⁸

a] den Text als Ganzes zu lesen, als einen einzigen Text;

b] die mittlere Kolumne, ohne die linke und die rechte zu beachten; sie ist ein Gedicht, dessen Thema der Übergang des Wortes ist, vom Schweigen zum Schweigen (vom *en blanco*, dem Weiß des unbeschriebenen Blattes, *a lo blanco*, zum Weißen – *al blanco*, ins Ziel), wobei es vier Stadien passiert: Gelb, Rot, Grün und Blau;

c] die Kolumne zur Linken; sie ist ein Gedicht, das sich aufteilt in vier Momente, die den vier traditionellen Elementen entsprechen;

d] die Kolumne zur Rechten; sie ist ein anderes Gedicht, Kontrapunkt des vorigen und komponiert aus vier Variationen über die Sinnesempfindung, die Wahrnehmung, die Einbildungskraft und das Begriffsvermögen;

e] jeden einzelnen der vier Teile, die zweispaltig auftreten, kann man, ohne die Kolumnentrennung zu beachten, als *einen* Text lesen: vier selbstständige Gedichte;

f] die Kolumne in der Mitte kann man als sechs Einzelgedichte lesen, und die der rechten und linken als acht.¹⁹

¹⁸ Octavio Paz: Blanco, o. S., auch in: ders.: *Ladera este*, S. 145. Den von Paz genannten Möglichkeiten sind von anderer Seite noch weitere hinzugefügt worden, vgl. Santí: *Salida*. „Esto no es un poema“, S. 278f.

¹⁹ Octavio Paz: Suche nach einer Mitte. Die großen Gedichte, spanisch und deutsch. Übersetzung von Fritz Vogelsgang, Nachwort von Pere Gimferrer. Frankfurt am Main 1979, S. 53, 55. Vogelsgang, der zuweilen interpretierender übersetzt, als dem Ausgangstext gut tut, lässt das Adjektiv „erótico“ unter c] aus. Allerdings kann man ihm diese „Schamhaftigkeit“ nur zur Hälfte anlasten, da auch in anderen Nachdrucken der Lektüreeanweisung von Blanco das Adjektiv „erótico“ fehlt, nicht jedoch in dem Gedichtband *Ladera este*, S. 145, und auch nicht dort, wo Paz über Blanco spricht, vgl. beispielsweise das Fragment aus dem Vortrag *Cuarenta años de escribir poesía* (Vierzig Jahre Schreiben von Gedichten), in: Santí (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 121.

Blanco in der lateinamerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts

Es kann im Folgenden nicht darum gehen, die verschiedenen Möglichkeiten der Lektüre von *Blanco* inhaltlich zu entfalten.²⁰ Vielmehr möchte ich, um die Darbietung des Gedichts als Leporello zu erfassen, auf einen Gedanken zurückgreifen, den ich in einer früheren Untersuchung über die Umdichtung von *Blanco* ins Portugiesische durch Haroldo de Campos geäußert habe.²¹ In der Moderne, die als Prozess der Ausdifferenzierung des Ästhetischen im Gefolge der im 18. Jahrhundert einsetzenden Rationalisierung aller Gesellschafts- und Wissensbereiche aufgefasst werden kann,²² lassen sich zwei gegenläufige Tendenzen lyrischen Schreibens bestimmen. Beide haben die Auflösung der klassischen Regelpoetik in der Romantik zur Voraussetzung und entwickeln sich zu Schreibweisen mit normativem Charakter. Das Kennzeichen der einen Tendenz besteht in der Entbindung der lyrischen Rede von den Regeln metrischen und strophischen Zwangs zu einem sich als ‚frei‘ verstehenden strömenden Sprechen, das inhaltlich in Rimbauds berühmtem Gedicht *Le bateau ivre* (1871) aufscheint, im freien Vers der Symbolisten seine Form findet und schließlich in der ‚écriture automatique‘ der Surrealisten gipfelt. Das Merkmal der anderen Schreibweise ist die Stillstellung der lyrischen Rede als Prozess des ‚Fließens‘, die zu einer Aufhebung der Linearität des Sprechens oder Schreibens führt. Diese Tendenz, deren hervorstechendes Kennzeichen die Verknüpfung der sprachlichen Elemente aufgrund von phonischen, morphologischen und semantischen Ähnlichkeiten oder Kontrasten ist, setzt mit Mallarmés Gedicht *Un coup de dés // Jamais // N’Abolira // Le Hasard* (1897) ein und erreicht in den Texten der Konkreten Poesie ihren Höhepunkt. Man kann die Gegenläufigkeit dieser beiden lyrischen Schreibweisen in folgenden Punkten festhalten: Die Entbindung der Rede vom Zwang metrischer und strophischer Regeln zu einem sich als ‚frei‘ verstehenden strömenden Sprechen/Schreiben akzentuiert die Linearität des Gedichts und damit den Aspekt der Zeitlichkeit. Dagegen strebt die Verknüpfung sprachlicher Elemente aufgrund von phonischen, morphologischen und semantischen Ähnlichkeiten und Kontrasten nach einer Verräum-

²⁰ Ein detailliertes Close Reading des Textes liefert Santí: Salida, S. 286ff.

²¹ Klaus Meyer-Minnemann: Octavio Paz – Haroldo de Campos: Transblanco. Schnittpunkte lyrischer Schreibweisen der Moderne, in: Romanistisches Jahrbuch 47 (1996), S. 320–335.

²² Siehe dazu Cornelia Klinger: Flucht – Trost – Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten. München, Wien 1995.

lichung, die dem ‚Verlaufscharakter‘ des Gedichts und damit seiner Zeitlichkeit entgegensteht. Das strömende Sprechen verbindet sich mit einer auffälligen Bildhaftigkeit, deren bevorzugtes Mittel die Metapher darstellt. Ihr Grundprinzip ist die seit der Romantik opak werdende Analogie. Dagegen beruht die von Mallarmé initiierte Schreibweise der Stillstellung der lyrischen Rede durch eine nicht lineare Verknüpfung sprachlicher Elemente auf der Konkretheit des verwendeten sprachlichen Materials, das heißt seiner Beschaffenheit (Laute, Morpheme, Lexeme). Im Bereich der Tropen privilegiert sie die Metonymie wegen ihrer ‚realen‘ (quantitativen, kausalen, finalen usw.) anstatt einer ‚analogen‘ Beziehung zum Ausgangswort, auf das sie verweist.

Beide Schreibweisen haben auch die Lyrik der lateinamerikanischen Moderne geprägt. Als ein Repräsentant des strömenden Sprechens ist in einer Vielzahl seiner Gedichte Pablo Neruda anzusehen, bei dem nur gelegentlich, wie in *Galope muerto* (Toter Galopp), dem Eingangsgedicht der epochalen Sammlung *Residencia en la tierra* (Aufenthalt auf Erden), die Vorstellung vom Stillstand des dichterischen Sprechens aufscheint. Auch Octavio Paz, der ja viele Jahre lang im engsten Kontakt zur Pariser Surrealistengruppe der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stand, lässt sich mit einem großen Teil seiner Dichtung dieser Schreibweise zuordnen. Allerdings gibt es in seiner Lyrik mehrere Beispiele, die der Entbindung der Rede zur Freiheit strömenden Sprechens entgegenstehen. Ganz hat sich Paz diesem Sprechen in Gestalt des ‚automatischen Schreibens‘ trotz seiner Nähe zum Surrealismus nie anvertrauen wollen. Zu wichtig waren ihm offenbar die Erkennbarkeit des Sprechers im Gedicht, des lyrischen Ichs, und seine Beziehbarkeit auf den Autor.²³

Die zweite Schreibweise, die der Aufhebung der Linearität in der dichterischen Rede, findet sich paradigmatisch in der brasilianischen ‚Poesia concreta‘, die die internationale Bewegung der Konkreten Dichtung in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit begründet.²⁴ In ihr tritt an die Stelle der durch Kontiguitätsbeziehungen gekennzeichneten Linearität des Sprechens

²³ Näheres zu diesem Punkt findet sich in meinem Aufsatz: Octavio Paz y el Surrealismo, in: *Literatura mexicana* 27 (2016), S. 73–95.

²⁴ Zur Konkreten Dichtung allgemein vgl. die Arbeit von Dieter Kessler: *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung: Vorformen – Theorie – Texte*. Meisenheim am Glan 1976; für Brasilien insbesondere Gonzalo Aguilar: *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo 2005.

die Verknüpfung der sprachlichen Elemente aufgrund von phonischen, morphologischen und semantischen Bezügen, die zu einer neuen, nicht linearen Dynamik des im Text verwendeten Wortmaterials führt. In einem eigenen Essay, den er später in die zweite Auflage seiner Poetik *El arco y la lira* (Der Bogen und die Leier) einfügte, hat Paz diese Dynamik „Los signos en rotación“ (Die Zeichen in Bewegung) genannt und mit einer kulturphilosophischen Reflexion über den Verlust der gesicherten Vorstellung von Welt als Korrelat der Dichtung seit der Romantik verbunden.²⁵

In *Blanco* kommen beide Schreibweisen der modernen Lyrik zusammen. Der Druck des Textes auf einer Bahn Papier, die ohne Seitenzahlen zu einem Leporello gefaltet wird, betont den Ablauf des Gedichtes, seine Linearität. Im Original und den Nachdrucken von 1972 und 1995 erscheint die Bahn Papier als ein zwar gefaltetes, aber, im Vergleich zu den Seiten eines gebundenen Buches, ununterbrochenes Band. Tatsächlich jedoch ist sie aus fünf Stücken zusammengefügt und mit ihrem Anfang sorgfältig in die linke Seite (verso) eines festen Einbanddeckels aus Karton eingeklebt. Der Einbanddeckel ist auf der Vorderseite schwarz und mit einem weißen Leinenrücken versehen, auf dem der Titel „Octavio Paz / Blanco“ in schwarzer Farbe geprägt ist (Abb. 2). Auf der Rückseite ist der Einband weiß. Der Einbanddeckel selbst besitzt keinen Titel, weist aber mittig ein gelbes Quadrat auf, in das ein Quadrat in schwarzer Farbe eingefügt ist. Auf der Rückseite des Einbanddeckels ist das Quadrat ebenfalls gelb, zeigt jedoch mittig ein weißes Quadrat. Die Gestaltung des Einbandes will semantisch sein. Sie deutet auf der Vorderseite den Ausgangspunkt des Gedichts an, seinen Verlauf vom Nicht-Beschriebenen (vom „en blanco“, das hier schwarz gehalten ist) zum „blanco“, dem Ziel des weißen Quadrats der Rückseite, zu dem man über das Gelb der sich einfindenden Wörter („Amarillo / Cáliz de consonantes y vocales / Incendiadas“)²⁶ gelangt. Dabei erscheint das gelbe Quadrat der Vorderseite wie auf den schwarzen Grund gelegt, sodass der Eindruck entsteht, es habe sich eigentlich gar nichts bewegt. Paz hat sein Gedicht ur-

²⁵ Octavio Paz: Los signos en rotación, in: Obras completas. Edición del autor, Bd. I, S. 307–344.

²⁶ In der Übertragung von Fritz Vogelgsang: „gelb: Kelch voller Konsonanten und entflammter Vokale“, vgl. Paz: Suche nach einer Mitte, S. 61. Vielleicht ist es nicht allzu kleinlich anzumerken, dass sich das Adjektiv „incendiadas“ im Original sowohl auf Konsonanten (sie sind im Spanischen grammatisch weiblich) als auch Vokale bezieht, also genauer: „Kelch entflammter Konsonanten und Vokale“.

sprünglich *Sunyata* nennen wollen,²⁷ in Anlehnung an den Begriff der wesenlosen Leere (weder Leere noch Fülle beziehungsweise sowohl Leere als auch Fülle) des indischen Philosophen Nagarjuna, der im zweiten Jahrhundert n. Chr. den buddhistischen ‚Mittleren Weg‘ begründet hat. Die Erkenntnis der wesenlosen Leere (*Sunyata*), die schon immer besteht, ist auch der Weg des Gedichts *Blanco* von der Leere des Papiers über die sich einstellenden Wörter zur Erkenntnis der Leere alles Seienden, die zugleich Fülle bedeutet, ohne dass sie damit aufhört, Leere (*Sunyata*) zu sein.

Blanco als Leporello

Die einseitig bedruckte Papierbahn mit dem Text von *Blanco* ist dreißig Mal gefaltet, was insgesamt zweiunddreißig nicht nummerierte Segmente ergibt. Der Gedichttext selbst verteilt sich auf dreiundzwanzig dieser Segmente. Vom Einbanddeckel ausgehend kann man das Gedicht zwar horizontal von rechts nach links aufklappen und den Text damit sozusagen hervorbringen. Da das Leporello aber vertikal ausgerichtet ist, muss es entsprechend gewendet und von oben nach unten gelesen werden. Ließe man die Bahn Papier, was man nicht unbedingt tun sollte, den Deckel öffnend aus dem Einband gleichsam herauslaufen, entstünde eine Spirale mit einer Länge von 5,22 Metern. Auch der inhaltliche Verlauf des komplexen Textes lässt sich als Spirale deuten, ein Verständnis, das der eingelegte Hinweis an den Leser ausdrücklich nahe legt.²⁸

Aus der Faltung der Papierbahn ergibt sich eine vielfache Unterbrechung der Linearität des Gedichts. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet, ob die Faltung auch semantisch motiviert ist beziehungsweise semantisch wirkt. In einigen Fällen muss man die Frage bejahen. Dazu führt auch, dass die durch die Faltung als Leporello bewirkten Zäsuren typographisch durch fünf ver-

²⁷ Vgl. seinen Brief an Joaquín Díez-Canedo vom 9. Februar 1967, in: Santí (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 88.

²⁸ Octavio Paz: *Blanco* (hier „Aviso al lector“): „Aparición, desaparición y reaparición de ciertos temas, presencias, palabras, obsesiones, la forma de *Blanco* es la de la espiral“ (Auftauchen, Verschwinden, erneutes Auftauchen gewisser Themen, Gegenwärtigkeiten, Obsessionen, die Form von *Blanco* ist die der Spirale). Der „Aviso al lector“ stammt allem Anschein nach von Paz selbst. Auch in *Ladera este* muss *Blanco* vertikal gelesen werden, obwohl hier die Darbietung in Form eines Leporellos fehlt und sich rein materiell keine Spirale ergibt.

schiedene Drucktypen, Druckstärken und Druckfarben sowie typotaktisch durch unterschiedliche, nicht nur syntaktische Anordnungen des Wortmaterials akzentuiert werden. Allerdings erscheint dieses Verfahren der Betonung der gefalteten Struktur nicht durchgehend eingehalten zu sein. Es kommt auch vor, dass die Faltung eine Zäsur des Gedichttextes bewirkt, die weder inhaltlich noch typographisch oder typotaktisch (oder durch beide Mittel) aufgegriffen wird. So zum Beispiel in der mittleren Kolumne, wo an einer Stelle die Faltung der Papierbahn die Konjunktion „y“ (und) vom vorangehenden Syntagma trennt: „Castillas de arena, naipes rotos / Y el jeroglífico (agua y brasa) / En el pecho de México caído.“ (Sandiges Kastilien, zerfallene Spielkarten / und die Hieroglyphe (Wasser und Glut) / auf der Brust des gefallenen México).²⁹

Nach Paz besteht *Blanco* aus drei Kolumnen. Die mittlere Kolumne beginnt nach der vierten Faltung. Dem Text gehen zwei Motti voran: „By passion the world is bound, by / passion too it is released. (*The Hevajra Tantra*)“, sowie „Avec ce seul objet dont le Néant s'honore. STÉPHANE MALLARMÉ“. ³⁰ Beide erhellen sich im Verlauf der Lektüre des Gedichts. „Passion“ ist die sinnliche Lust. Ihr ist die linke Kolumne des Gedichts zugeordnet. „Le Néant“ verweist auf die mittlere Kolumne und deren Ziel, die

²⁹ Octavio Paz: Suche nach einer Mitte, S. 65. Näher am Original als die Übertragung von Vogelgsang wäre: „Burgen aus Sand, zerrissene Spielkarten“. Mit den „Castillas de arena“ – Kastilien ist das Land der Burgen – wird auf die bekannte Region in Zentralspanien (Altkastilien und Neukastilien) angespielt, im übertragenen Sinne jedoch auf eine Ödnis mit Burgen aus Sand. Mitbedeutet werden die spanischen Ausdrücke „hacer castillos en el aire“ (Luftschlösser bauen) und „hacer castillos de naipes“ (Kartenhäuser errichten). Im Übrigen „zerfallen“ auch bei Paz Spielkarten nicht, sondern werden bzw. sind zerrissen (rotos). Allenfalls könnte man „zusammengefallene Spielkarten“ in Anlehnung an die Vorstellung von einem Kartenhaus sagen, das in sich zusammenfällt.

³⁰ Das *Hevajra-Tantra* ist ein buddhistisch-tantristischer Initiations- und Meditationstext aus dem achten Jahrhundert n. Chr., der sowohl sprachlich als auch inhaltlich Rätsel aufgibt. Das Zitat, das Paz als Motto verwendet, bezieht sich auf den erotischen Aspekt von *Blanco* und bedeutet übersetzt etwa: „Durch sinnliche Leidenschaft wird die Welt gefesselt, durch sinnliche Leidenschaft wird sie erlöst.“ Das *Hevajra-Tantra* war Paz in der folgenden zweibändigen Ausgabe zugänglich: David L. Snellgrove (Hg.): *The Hevajra Tantra. A Critical Study*. Oxford 1959. Das Mallarmé-Zitat stammt aus dem zweiten Quartett des Sonetts *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* und lautet in der Übersetzung von Gerhard Goebel: „Mit diesem Ding, das einzig sich das Nichts erkoren“, vgl. Stéphane Mallarmé: Gedichte. Zweisprachig neu übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitwirkung von Frauke Bünde und Bettina Rommel. Gerlingen 1993, S. 125. Paz hat das Sonett von Mallarmé ins Spanische übertragen: Octavio Paz: *Versiones y diversiones* (Versionen und Abweichungen). México-Stadt 1974, S. 23.

„Sunyata“, auch wenn der Begriff „Néant“ bei Mallarmé nicht buddhistisch verstanden wird, sondern sich auf die Nichtigkeit des Dichtens im Symbol der abwesenden Meeresschnecke bezieht, „ce seul objet“, mit dem der Meister, um Tränen zu schöpfen, sich zum Styx begeben hat. Die linke Kolumne ist dem Akt der körperlichen Vereinigung gewidmet. Die rechte Kolumne entfaltet dazu ‚kontrapunktisch‘ (der Ausdruck stammt von Paz und besitzt eher metaphorischen Charakter) vier Arten sinnlichen Vermögens: die Empfindung, die Wahrnehmung, die Einbildungskraft und das Verstehen.

Auf dem Segment nach der achten Faltung begegnen sich mittig, kursiv gesetzt, die linke Kolumne des Textes in schwarzen und die rechte Kolumne in roten Lettern (Abb. 3). Beide Kolumnen sind überdies durch einen schmalen leeren Raum in der Mitte voneinander getrennt. Danach fließen beide Kolumnen gleichsam in einem Vers der mittleren Kolumne zusammen, der wieder recte gestellt ist. Anschließend setzt die mittlere Kolumne das Gedicht fort. Die Zäsur, die durch die Faltung bewirkt wird, ist auf diesem Segment des Gedichts auch inhaltlich repräsentiert. Ebenso verhält es sich nach der zwölften Faltung (Abb. 4). Mit der sechzehnten Faltung werden die linke und die rechte Kolumne typotaktisch unmittelbar aneinander geschoben (linksbündig), was den Aspekt der Simultaneität des Textes gegenüber seiner Linearität verstärkt. Nach der einundzwanzigsten Faltung laufen beide Kolumnen schließlich wieder auseinander und schließt sich die mittlere Kolumne an (Abb. 5). Dort, wo die rechte und die linke Kolumne auftreten, fallen inhaltliche und durch Faltung bewirkte Zäsur immer zusammen. Nicht so im Falle der mittleren Kolumne, wo Faltung und Inhalt, wie oben beschrieben, auseinander treten können.

In seiner Einführung zur Aufnahme von *Blanco* in den Gedichtband *Ladera este* bemerkt Paz:

Como no ha sido posible reproducir aquí todas las características de la edición original de *Blanco* (México 1967), señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. [...] A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra espacial: las distintas partes que lo componen están distri-

buidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala...³¹

Da es hier nicht möglich war, alle Merkmale der Originalausgabe von *Blanco* (México 1967) wiederzugeben, weise ich darauf hin, dass das Gedicht wie eine Abfolge von Zeichen auf einer einzigen Seite gelesen werden sollte. In dem Maße wie die Lektüre voranschreitet, entfaltet sich die Seite, ein Raum, der in seiner Bewegung den Text erscheinen lässt und der ihn, in gewisser Weise, hervorbringt. [...] Dieser zeitlichen Anordnung, die die Form ist, die das Gedicht in seinem Verlauf annimmt: seiner Abfolge, entspricht eine andere, räumliche: Die verschiedenen Teile, aus denen es sich zusammensetzt, sind wie die Felder, Farben, Symbole und Figuren eines Mandala angeordnet...

In Anknüpfung an diese Bemerkungen, so scheint es, hat der brillante Essayist und Paz-Übersetzer Eliot Weinberger *Blanco* als Mandala interpretiert (Abb. 6).³² Er sieht in dem Text die Repräsentation eines Stupa, eines jener buddhistischen Bauwerke mit einer in den Himmel ragenden Spitze, die im Uhrzeigersinn umrundet werden und der Meditation dienen. Stupas gibt es auch im Kleinformat für Tische und Altäre. Im Zentrum von *Blanco*, verstanden als Stupa, so Weinberger, würden sich kreisförmig Anfang und Ende der mittleren Kolumne des Gedichtes befinden. Daran schlossen sich die weiteren Teile der zentralen Kolumne an, nach oben (I), nach rechts (II), nach links (III), nach unten (IV), jeweils angereichert durch die rechte oder linke Kolumne des Textes. In der Mitte läge das Ziel des Gedichts (V). Dieses Schema könne man auch auf die das Leporello abschließenden „Notas“ zur Lektüre des Textes am Ende von *Blanco* beziehen:

I (Norte) corresponde al amarillo, al fuego y a la sensación; II (Este) al rojo, al agua y a la percepción; III (Oeste) al verde, la tierra y la imaginación; IV (Sur) al azul, al aire y al entendimiento. V, probablemente, corresponde al blanco, el color del Absoluto.³³

I (Norden) entspricht dem Gelb, dem Feuer und der Empfindung; II (Osten) dem Rot, dem Wasser und der Wahrnehmung; III (Westen) dem Grün, der Erde und der Einbildungskraft; IV (Süden) dem Blau, der Luft und dem Verstehen. V entspricht, wahrscheinlich, dem Weiß, der Farbe des Absoluten.

³¹ Octavio Paz: *Ladera este*, S. 145.

³² Eliot Weinberger: *Paz en la India*, in: Santí (Hg.): *Archivo Blanco*, S. 189–202.

³³ Ebd., S. 195.

Weinberger fügt seinem Verständnis von *Blanco* als Mandala noch einige weitere Gedanken hinzu, sieht jedoch auch, dass es dem Gedicht nicht ganz gerecht wird:

La dificultad de imitar un mandala con un poema, aunque los dos se desarrollen en el tiempo, es que el poema tiende a proceder verticalmente, en tanto el mandala se mueve en cuatro direcciones al la vez.³⁴

Die Schwierigkeit, ein Mandala mit einem Gedicht nachzuahmen, besteht darin, auch wenn beide sich in der Zeit entwickeln, dass das Gedicht dazu neigt, vertikal voranzuschreiten, während das Mandala sich gleichzeitig in vier Richtungen bewegt.

Wie zu sehen ist, erkennt Weinberger das Problem, seine Interpretation von *Blanco* als Mandala, das ja kreisförmig angelegt ist, mit der vertikal expandierenden Darbietung des Textes in Einklang zu bringen; aber er lässt auch mehrere unbeachtet, wie das langsame Aufsteigen des dichterischen Wortes als Absteigen in einen Schacht in der mittleren Kolumne oder den erotischen Aspekt des Textes. Auch das Verhältnis von Linearität und Simultaneität in *Blanco* wird nicht wirklich erfasst. Tatsächlich bewegt sich das Mandala als Artefakt ja nicht, sondern verharrt in seiner Bildlichkeit. Nur die darauf gerichtete Meditation kann sich diskursiv entfalten, vielleicht sogar, wenn wohl auch nicht gleichzeitig, in verschiedene Richtungen. Aber die Tatsache, dass *Blanco* als Leporello gestaltet ist, wird von Weinberger, obwohl sie durchaus ungewöhnlich ist, nicht beachtet.

Differenzierter argumentiert Enrico Mario Santi, der die Möglichkeit, *Blanco* entweder als fortlaufenden Text oder als Mandala zu lesen, zusammen denkt.³⁵ Sein Ausgangspunkt ist eine Beschreibung des Gedichtaufbaus in dem schon erwähnten Vortrag *Cuarenta años de escribir poesía*, in dem Paz sechs Segmente in *Blanco* unterscheidet, die vierzehn Gedichte ergeben.³⁶ Die Einteilung des Textes in Abschnitte, die dem Modell eines Mandalas folgt, bezeichnet Santi als vertikal und räumlich: „[...] organiza el texto a partir de imágenes superpuestas con un principio y un final cuyos temas son el silencio antes y después de la palabra, respectivamente“³⁷ (sie

³⁴ Ebd., S. 197.

³⁵ Santi: Salida, S. 279ff.

³⁶ Ebd., S. 280ff.

³⁷ Ebd., S. 282.

ordnet den Text nach übereinander gelegten Bildern mit einem Anfang und einem Ende, deren Thema das Schweigen vor und nach dem Wort ist). Die Anordnung von *Blanco* als ein fortlaufender Text wird von Santí hingegen als horizontal und zeitlich aufgefasst: „[...] organiza el texto a partir de temas discursivos donde el del silencio antes y después de la palabra es uno más dentro de un repertorio de opciones que ejerce el lector“³⁸ (sie ordnet den Text nach aufeinander folgenden Themen, unter denen das Thema des Schweigens vor und nach dem Wort nur eine von mehreren Optionen darstellt, die der Leser wählt). Santí fährt fort:

La división por partes es un „apoyo para la meditación“ que relaciona e integra conjuntos de imágenes. La división por lecturas es una obra abierta en la que el lector, al escoger un texto sobre otros, distingue y disgrega conjuntos de imágenes. La división por partes, que refuerza la presencia del autor, provee al texto de unidad orgánica: el texto se convierte en un solo poema total. La división por lecturas, que refuerza la presencia del lector, favorece una pluralidad de temas: el texto es una serie de poemas fragmentados.³⁹

Die Unterteilung nach Abschnitten dient als „Bezugspunkt für die Meditation“, die eine Gruppe von Bildern zueinander in Beziehung setzt und vereint. Die Unterteilung nach Arten der Lektüre ist ein offenes Werk, in dem der Leser, indem er einen Text vor den anderen auswählt, eine Gruppe von Bildern unterscheidet und trennt. Die Unterteilung nach Abschnitten, die die Präsenz des Autors verstärkt, verleiht dem Text organische Einheit: der Text wird zu einem einzigen Gedicht. Die Segmentierung nach Arten der Lektüre, die die Gegenwart des Lesers verstärkt, begünstigt eine Vielfalt von Themen: der Text bildet eine Serie von einzelnen Gedichten.

Auch Santí beschäftigt sich nicht mit der Darbietung von *Blanco* als Leporello. Betrachtet man, um diesem Mangel abzuhelfen, die Unterteilung des Gedichtes, die Paz in *Cuarenta años de escribir poesía* vornimmt, so ergibt sich ein erster Text einschnitt nach „Cáliz de consonantes y vocales / Incendiadas“. Er liegt exakt an der Trennlinie einer Faltung des Leporellos. Auch die folgenden Einschnitte werden durch Faltungen markiert. Es scheint, dass die Faltungen die Segmentierung des Gedichts, die der Autor in *Cuarenta*

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 282f. Santí verknüpft des Weiteren den Aufbau von *Blanco* als Mandala bzw. alternativ als fortlaufenden Text mit Jakobsons Sprachachsen der Selektion und der Kombination, worauf ich, weil der Gedanke nichts mit der Anordnung des Gedichts als Leporello zu tun hat, aber auch aus Platzgründen, nicht eingehe.

años de escribir poesía vornimmt, unterstreichen. Allerdings erfüllt nur eine kleine Zahl von Faltungen diese Funktion, sodass man sich fragen könnte, welche Funktion die übrigen Faltungen von diesen unterscheidet.

In dem phantasievollen, gelegentlich aber auch pathetischen Aufsatz von Frederick R. Worth hingegen steht die Darbietung von *Blanco* als Leporello, zusammen mit Blaise Cendrars' und Sonia Delaunays simultanem Poème-Image *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) im Mittelpunkt.⁴⁰ Mit Worths Aufsatz möchte ich meine Betrachtung zu *Blanco* wenn nicht beenden, so doch schließen.

Für Worth ist der Akt des Entfaltens, das meint auch das traditionelle Umblättern einer Seite, wesentlich für jedes Gedicht, sei es, dass es als Leporello erscheint oder nicht: „In the case of an accordion-fold poem, however, the primacy of pleated folds cannot be overstated, for these folds constitute an indispensable infrastructure that both enables and promotes the physical opening and closing of the poem. Needless to say, they are also the poem's primary metaphor.“⁴¹ Verglichen mit dem ‚Poem/Image‘ von Cendrars und Delaunay mache sich Paz das schöpferische Potenzial, das der Spannung zwischen Bewegung und Erstarren, Inhalt und Bedeutung, Ganzem und Fragment, Wort und Schweigen inhärent ist und die Darbietung von *Blanco* als Leporello prägt, zunutze. Am Ende des Gedichtes blickten der Leser oder die Leserin auf das nun leere und schweigende Blatt Papier – tatsächlich endet *Blanco* nach der letzten Faltung mit einem unbedruckten Segment – und erkennen dieses als das des Beginns: „The poem opened up and now it has shut, just as we physically close the accordion-fold structure that is the vehicle.“⁴²

Worth vergleicht die Rezeption von *Blanco* mit dem Spielen eines Akkordeons, durch das im körperlichen Akt des Auseinander- und Zusammenziehens Töne erzeugt werden, so wie *Blanco* durch die Körperlichkeit des Faltens und Entfaltens der bedruckten Bahn Papier Lettern, Wörter und Verse hervorbringe. Darüber hinaus beschreibt er die Lektüre von *Blanco* als ein

⁴⁰ Frederick R. Worth: Poems that Open and Shut. The Accordion-Fold Creations of Blaise Cendrars and Octavio Paz, in: *Consciousness. Literature & the Arts* 14,3 (Dec. 2013), S. 1–49, <<https://blackboard.lincoln.ac.uk/bbcswebdav/users/dmeyerdinkgrafe/archive/worth.pdf>> (letzter Zugriff am 21.1.2017). Zu diesem Leporello vgl. auch den Beitrag von Ulrich Ernst in diesem Band.

⁴¹ Ebd., S. 9.

⁴² Ebd., S. 17.

Wandern, worin er sich mit Hugo J. Verani trifft, der die Dichtung von Octavio Paz insgesamt unter diese Metapher subsumiert.⁴³ Für Worth beginnt und endet kein Gedicht so emphatisch und entfaltet keine solche Macht der Sprache wie in der Darbietung als Leporello. Gedichte dieser Art unterscheiden sich demnach grundlegend von anderen Gedichten: „Far from being static verbal monoliths, they are unique creations conceived within a visual space, a dynamic space of kinetic movement and changing ideas and colors. In these rare poems, space and text together constitute a unique vision.“⁴⁴

⁴³ Hugo J. Verani: Octavio Paz: el poema como caminata. México-Stadt 2013.

⁴⁴ Worth: Poems that Open and Shut, S. 37.

Abbildungen

Abb. 1: Octavio Paz: *Blanco* (1967).

Abb. 2: Octavio Paz: *Blanco* (Umschlag).

Octavio Paz: *Blanco* – ein ‚poema en acordeón‘

Abb. 3: Octavio Paz: *Blanco* (1967, Detail),
oben ist das Segment nach der 8. Faltung zu sehen.

Abb. 4: Octavio Paz: *Blanco* (1967, Detail),
das dritte Segment zeigt die Passage nach der 12. Faltung.

Octavio Paz: *Blanco* – ein ‚poema en acordeón‘

Abb. 5: Octavio Paz: *Blanco* (1967, Detail),
oben ist die Passage nach der 20. Faltung zu sehen.

Abb. 6: Graphische Darstellung des Aufbaus von *Blanco*, wie es sich nach Eliot Weinberger als Stupa darstellt.

Gefaltete Texte und Leporellos in literarischer Avantgarde und experimenteller Poesie

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ

Das Gedicht als Buch

1962 erschien mit Ferdinand Kriwets Abhandlung *Virtual-aktuelle Buchanzeige* ein poetologischer Text, der sich mit den strukturellen Eigenheiten des Buches und ihrem literarischen Potenzial auseinandersetzt.¹ Er gehört zu den frühesten Indikatoren eines neuen Bewusstseins der Literatur für die Spezifika der medialen Form und der materiellen Struktur des Buches, die nicht mehr hinter dem Text verschwinden, sondern zu einem integralen Bestandteil eines literarischen Werks werden sollten. Wichtig sei, so Kriwet, „daß die intellektuellen Recherchen des literarischen Autors sich vorerst an des Buches Gestalt, an seiner Materialität zu üben beginnen und dann erst ins ‚literarische Denken‘ münden, welches von dort aus schließlich seinen Zündstoff bezieht“.² In diesem Sinne stellt das Buch als Publikationsformat nicht den ‚Abschluss‘ eines literarischen Werks, sondern den Ausgangspunkt literarischen Denkens dar – und nicht etwa das weiße Blatt auf dem Tisch des Dichters oder der in die Schreibmaschine eingespannte Bogen Papier. Zu den frühen literarischen Konzeptionalisten des Buches als materieller ‚literarischer Form‘ gehört auch Carlfriedrich Claus. Franz Mon publizierte 1964 Claus’ Text *Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr*, der in eine ähnliche Richtung geht.³ 1966 erschien dann Eugen Gomringer’s Text *vom*

¹ Ferdinand Kriwet: *Virtual-aktuelle Buchanzeige*, in: *Augenblick*, 3.–4. Heft (Juli–Dezember 1961), S. 91–102. Vgl. hierzu auch das Kapitel „Reflexionen über das Blättern in literarischen Poetiken der 1960er und 70er Jahre“ in: Christoph Benjamin Schulz: *Poetiken des Blätterns*. Hildesheim, Zürich, New York 2015, S. 332–348.

² Kriwet: *Virtual-aktuelle Buchanzeige*, S. 92; vgl. hierzu auch: Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben eine Zukunft?* Frankfurt am Main 1992.

³ Carlfriedrich Claus: *Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr*, in: Carlfriedrich Claus – *Erwachen am Augenblick*. Hg. von den Städtischen Museen Karl-Marx-Stadt,

gedicht zum gedichtbuch. Auch hier spielen Überlegungen zur materiellen Gestalt des Buches eine zentrale Rolle. Gomringer strebt ein neues Verhältnis zwischen Literatur und Buch an, zwischen literarischem Schreiben und der Konzeption des Buches als Datenträger und somit auch zwischen Werk und Leser. In den Poetiken der konkreten und visuellen Poesie erlangte die Materialität des Textes als Druckwerk auf der einzelnen Seite nicht nur Präsenz und Evidenz, sondern auch semantische Signifikanz – inwiefern der Einbezug der Struktur des Buches, von Seitenfolgen, im Sinne einer Expansion literarischer Textkonzeption nur konsequent ist. Vor dem Hintergrund der „Form“ des Gedichtbuchs als Anthologie verschiedener Texte eines Autors oder einer Sammlung konzeptionell zusammengehöriger Texte entwickelt Gomringer hier eine dritte Kategorie des Gedichtbuchs, im Sinne eines ‚Gedichtes als Buch‘:

ich denke [...] an eine dritte form des gedichtbuches, an das gedichtbuch, das als gesamtheit die reale erscheinung eines einzigen gedichtes ist: an das gedicht in buchform. ein buch besteht – es sei in erinnerung gerufen – aus einem umschlag, der mehr oder weniger deutlich als solcher gekennzeichnet ist, sowie aus einer anzahl blätter, von denen jedes als zweiseitig betrachtet wird. es gehört zum umgang mit dem buch, dass man in ihm blättert, das heisst, blatt für blatt umlegt. bei unserem eingehen auf das buch ist es wichtig, für einmal wieder auf einzelheiten zu achten. so scheint es sehr bedeutungsvoll zu sein, ob wir ein buch von vorn nach hinten durchblättern und lesen oder von hinten nach vorn, das heisst, wir haben uns von fall zu fall zu überlegen, ob vorne vorn ist oder eventuell hinten. [...] ein gedicht, dessen erscheinungsform ein ganzes buch mit so und so vielen blättern ist, bietet, verglichen mit einem gedicht auf nur einer seite oder mehreren seiten, wobei die seitenanzahl sich lediglich aus der schriftgrösse ergibt, mehr möglichkeiten. eine der wichtigsten dürfte die sein, dass das buchblatt und entsprechend die bewegung des umblätterns als zäsur, als blickwechsel eine ganz bestimmte, kalkulierbare rolle zu spielen vermag. ein gedicht kann aufgefächert dargestellt werden. inhaltlichen zäsuren entsprechen reale, objekthafte – der inneren zeit eines gedichtes entspricht ein gewisser zeitablauf körperlicher bewegung.⁴

Westfälisches Landesmuseum Münster 1991, S. 91–122. Nach einem Teilabdruck in der Zeitschrift *Diskus* 1962 (H. 2/1962, S. 9f.) erschien der vollständige Text 1964 in dem von Franz Mon geleiteten *Typos Verlag*.

⁴ Eugen Gomringer: *Vom Gedicht zum Gedichtbuch*, in: ders.: *Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954–1997*. Wien 1997. S. 58–60, hier S. 58f. Zu Gomringers

In Amerika waren es vor allem Richard Kostelanetz und Raymond Federman, die sich Mitte der 1970er Jahre an die über rein gestalterische Fragen hinausgehende literarische Exploration des ‚formalen‘ Potenzials des Buches machten.⁵ Insbesondere wird in all diesen Texten auf die sequenzielle Struktur des Kodex Bezug genommen. Emmett Williams’ ‚Gedichtbuch‘ *Sweethearts* (1968) ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie die materielle Struktur der Seiten und optisch sequenzialisierte Texte, die an chronophotographische Bewegungsfolgen erinnern, durch das Blättern einen optischen Effekt entstehen lassen können: *Sweethearts* ist ein literarisches Daumenkino, bei dem das Blättern einen Text-Film animiert.⁶

Parallel zu solchen literarischen Reflexionen über das Buch als künstlerisches Medium, und nicht nur als praktisches und alltagstaugliches Speicher- und Distributionsmedium, begann sich in der bildenden Kunst das Künstlerbuch als neue (Werk-) Form zu etablieren.⁷ Auf der Basis seiner Beobachtungen der Produktion von Künstlerbüchern seit den frühen 1960er Jahren entwickelte Ulises Carrión, selbst ein Protagonist in diesem Feld, erstmalig systematisch grundsätzliche Überlegungen zum Phänomen dieser nach wie vor noch jungen Gattung der bildenden Kunst. 1975 erschien sein programmatischer Text *The new art of making books*, eine Art Poetik des Künstlerbuches, in der mexikanischen Zeitschrift *Plural* (Nr. 41, Mexico DF, 1975).⁸

literarischer Arbeit mit der Form des Buches vgl. den Abdruck einiger ‚Bucharbeiten‘ in: ders.: vom rand nach innen. die konstellationen 1951–1995. Wien 1995. Zum Blättern in Gomringers Das Stundenbuch (München 1965) vgl. Christoph Benjamin Schulz: Das Buch, die Stunden, die Minuten und die Sekunden. Das mittelalterliche Stundenbuch und seine Rezeption im 20. Jahrhundert, in: Monika Schmitz-Emans, Christian Bachmann (Hg.): Bücher als Kunstwerke. Von der Literatur zum Künstlerbuch. Essen 2013, S. 91–120.

⁵ Vgl. Richard Kostelanetz: Twenty-five Fictional Hypotheses, in: Raymond Federman (Hg.): Surfiction – Fiction Now and Tomorrow. Chicago 1975, S. 283–286; sowie Raymond Federman: Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction, ebd., S. 5–18.

⁶ Zu diesem und anderen literarischen Daumenkinos vgl. Schulz: Poetiken des Blätterns, S. 350–375.

⁷ Damit verbunden waren nicht nur neue und eigenständige Wege des Publizierens von Büchern abseits etablierter Verlage, sondern auch Bestrebungen, mit eigens auf Künstlerbücher spezialisierten Buchhandlungen wie Printed Matter in New York (1976) und Other Books and So in Amsterdam (1975–79) eine Infrastruktur des Vertriebs zu etablieren.

⁸ Ulises Carrión: The New Art of Making Books, in: ders.: Quant aux livres / On Books. Genf 2008, S. 128–149. Im gleichen Jahr erschien der Text in einer englischen Übersetzung in: *Kontexts* (Nr. 6/7, Amsterdam 1975). Seine im Stil eines polemisch verknüpften und stichpunktartig skizzierten Manifests abgefassten Thesen können dabei nicht nur als eine Theorie verstanden werden, mit deren Hilfe Künstlerbücher analysiert und interpretiert wer-

Seine Herangehensweise ist vor allem davon geprägt, Künstlerbücher konzeptuell von ‚anderen‘ Büchern zu unterscheiden und die Produktion von Buchkunstwerken, der „new art of making books“, vom literarischen Schreiben als der „old art of making books“ abzugrenzen. Carrión entwickelt den Gedanken Stéphane Mallarmés weiter, dass die Seite des Buches als Raum zu begreifen sei, und er versteht die Abfolge dieser Akkumulation von Räumen in ihrer Zeitlichkeit nicht als erzählte Zeit oder als Erzählzeit, sondern gewissermaßen als in der Lektüre zu erlebende Zeit. Auch bei Carrión resultiert dabei aus der „new art of making books“ eine „new art of reading books“. Die Lektüre eines Künstlerbuches beschränkt sich nicht auf den Vorgang des Lesens, der, wie Carrión bewusst provokativ behauptet, bei jedem ‚anderen‘ Buch der gleiche sei, sondern ist eine synästhetische und vor allen Dingen singuläre Erfahrung im Umgang mit dem jeweiligen Buch, die insbesondere auch der spezifischen Bedeutung der Struktur des Buches nachgeht und den einzelnen gestalterischen und materiellen Bestandteilen Rechnung trägt.⁹ Interessanterweise stellen sich dabei gerade an den Passagen, wo Carrión das Künstlerbuch von der in einer historischen Perspektive literarischen Inanspruchnahme des Buches als Speicher- und Distributionsmedium zu unterscheiden versucht, Schnittstellen mit den angesprochenen poetologischen Überlegungen der experimentellen Literatur dieser beiden Dekaden ein. Dass die eingangs genannten literarisch-poetologischen Reflexionen über das Buch denen über das künstlerisch-konzeptionelle Potenzial der spezifischen Struktur des Buches um über zehn Jahre vorausgehen, ist bemerkenswert und hat in der Literatur zum Künstlerbuch bisher wenig Beachtung gefunden.¹⁰

Vor dem Hintergrund der literarischen und künstlerischen Exploration des Buches, der radikalen Infragestellung seiner konventionalisierten Form

den können, sondern auch als eine Poetik, aus der sich Strategien ableiten lassen, was bei der Konzeption eines Künstlerbuches zu berücksichtigen ist.

⁹ Ein wichtiger Beitrag Carrións zur theoretischen Durchdringung des Künstlerbuches als kunsthistorischem Phänomen besteht zudem im Versuch der konzeptuellen Unterscheidung und der terminologischen Differenzierung zwischen den Kategorien ‚artists‘ books‘, ‚bookworks‘ und ‚books as objects‘.

¹⁰ Gerade mit Blick auf das Potenzial des Buches als künstlerische Form ist zudem interessant, dass sich Carrión explizit dagegen ausspricht, jede Buchpublikation eines Künstlers per se als Künstlerbuch zu bezeichnen. Demzufolge können Künstlerbücher auch von Dichtern und Schriftstellern angefertigt werden, sofern sie den Kriterien eines Künstlerbuches gerecht werden.

und habitueller Lektürepraxen, entstehen skulpturale Buchobjekte und Textskulpturen, Textfilme und schriftbasierte Installationen, die etablierte Gattungen sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur hinter sich lassen und dabei – nicht zuletzt – die Grenzen zwischen etablierten künstlerischen Disziplinen überwinden.¹¹ Immer wieder wird in diesem Zusammenhang auf Buchformen Bezug genommen, die in der historischen Entwicklung dem Kodex vorangingen. Zu denken ist an Emmett Williams' Buchrespektive Schriftrollen *Alphabet Poem* und *An Opera* (beide 1963) und an Tontafeln mit eingeritzten, eingekratzten oder eingedrückten Schriftzeichen, wie man sie beispielsweise von Konrad Balder Schäuffelens Objekten *im.sar* (1967),¹² *halslöserrätsel* (1970) oder *loslöselos* (1976) kennt. Jiří Kolář greift in verschiedenen Textobjekten die in Südamerika seit 1500 v. Chr. verbreitete Knotenschrift auf (beispielsweise in *Uzlová báseň*, 1962–63). Und auch die zahlreichen Textscheiben der visuellen Poesie dieser Zeit beziehen sich auf in Metall gegossene oder in Stein gemeißelte historische Vorläufer, aus der Vorantike und archaischen Kulturen: wie beispielsweise den aus der Bronzezeit stammenden *Diskos von Phaistos* oder Textscheiben und Kreise früher südamerikanischer Hochkulturen.

Als eine Form des Buches, die eine ganz andere materielle Struktur als der Kodex aufweist, bietet das Leporello mit seiner Disposition, partiell oder vollständig entfaltet zu werden, eine Geste der Aneignung, die der Kodex nicht erlaubt, wie es auch ganz andere Möglichkeiten der Darstellung und Ansicht von Inhalten im Allgemeinen und von Texten im Speziellen ermöglicht.

¹¹ Gerade die Textfilme haben in den letzten Jahren Aufmerksamkeit erfahren. Diese entstehen sowohl von Autoren, die man aus dem Bereich der konkreten und visuellen Poesie kennt, wie Gerhard Rühm, Klaus Peter Dencker oder Marc Adrian, aber auch von experimentellen Filmemachern. Als projizierte Texte implizieren sie nicht nur ein ganz anderes Textverständnis und provozieren neue Lesegewohnheiten – sie setzen auch ganz andere Stilmittel ein, als man sie aus der Rhetorik kennt. Vgl. hierzu Christine Stenzer: *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895 bis 2009*. Würzburg 2010, dies., Bernd Scheffer (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*. Bielefeld 2009; Florian Krautkrämer: *Schrift im Film*. Münster 2013.

¹² Vgl. die Abbildung in: Beatrice Nickel: *Texte inmitten der Künste. Intermedialität in romanischen, englischen und deutschen Gedichten nach 1945*. Köln, Weimar, Wien 2015, S. 402.

Die Semantik des Faltens im italienischen Futurismus

Eine wichtige Rolle spielte das Entfalten von Buchseiten in den literarischen Poetiken des Futurismus – sowohl in der russischen, mehr aber noch in der italienischen Ausprägung.¹³ Als synästhetische, simultane und optophonetische Kompositionen sollten die ‚Parole in libertà‘ Sinneseindrücke von Lärm, von Räumlichkeit und Geschwindigkeit, Bewegung, Dynamik und Simultanität in typographischen Arrangements möglichst drastisch sichtbar machen. Die Seiten des Buches wurden zum Spielfeld erklärt, auf dem die Worte, teils aufgelöst bis in die Bausteine des typographischen Setzkastens, wie auf einer Leinwand arrangiert wurden. Um sich ihren Spielraum noch zu erweitern, setzten die Futuristen immer wieder überformatige, in die Bücher gefaltete Seiten ein, die von den Lesern geöffnet werden mussten.¹⁴ Dass die Futuristen nicht einfach auf ein größeres Buchformat zurückgriffen, deutet darauf hin, dass sie das Buch im Verhältnis zu dessen literarischem Inhalt als ‚falsch proportioniert‘ erscheinen lassen wollten – als schlichtweg zu klein für ihre literarischen Ambitionen. Die geöffneten Faltungen erlaubten es, mehrere Seiten ‚gleichzeitig‘ oder, um das futuristische Vokabular zu zitieren, ‚simultan‘ betrachten zu können.¹⁵ Über das Format der Seiten hinaus

¹³ Dabei ist zu konstatieren, dass entfaltbare Seiten mit gedruckten literarischen Texten oder gefaltete (Text-) Drucke auch schon früher bekannt sind. Vgl. hierzu u. a. Ulrich Ernst: Präformationen des Pop-Up-Buchs in Kasualdrucken des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Christian A. Bachmann, Laura Emans, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen. Berlin 2016, S. 19–52. Zur Buchkunst des italienischen Futurismus vgl. Giovanni Lista: *Le livre futuriste*. Modena 1984.

¹⁴ Eindrucksvolle Beispiele faltbarer Seiten enthalten die folgenden Publikationen: Volt (d. i. Vincenzo Fani Cotta): *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*. Mailand 1916; Filippo Tommaso Marinetti: *Les mots en liberté futuriste*. Mailand 1919; Fortunato Depero: *Depero Futurista*. Mailand 1927. Im Kontext des russischen Futurismus findet man sie beispielsweise in dem Buch *To Sofia Georgievna Melnikova. The fantastic tavern* (Tiflis 1919), einem Gemeinschaftsprojekt verschiedener Künstler, für das Ilya Zdanevič als Herausgeber fungierte und für die Gestaltung der Faltseiten verantwortlich zeichnete. Vgl. hierzu beispielsweise: Margrit Rowell, Deborah Wye (Hg.): *The Russian Avantgarde Book 1910–1934*, S. 122f. Zu den Büchern des russischen Futurismus vgl. auch: John E. Bowlt, Béatrice Hernad (Hg.): *Aus vollem Halse. Russische Buchillustration und Typographie 1900–1930*. München 1993; und das Kapitel „Russischer Futurismus“ in Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 295–300.

¹⁵ Künstlerische und literarische Strategien der Simultanität dienten in diesen Dekaden dazu, die Komplexität des modernen und durch die technischen Fortschritte beschleunigten Lebens in den Künsten widerspiegeln zu können – ohne diese, um sie darstellen zu können, ‚künstlich‘ reduzieren zu müssen. Der Topos der Simultanität steht dabei in einem engen Zusam-

wurden die Farbe des Papiers und seine Textur, die Seitenabfolge und somit der Akt des Blätterns im Rahmen einer erweiterten literarischen Poetik zu integralen Bestandteilen der Konzeption futuristischer Literatur.¹⁶ Filippo Tommaso Marinettis *Zang Tumb Tumb* (Mailand 1914), die erste futuristische Publikation, die vollständig aus ‚Parole in libertà‘ bestand, kann als Synthese der bis dahin ersonnenen formalen literarischen Innovationen gelten: Man findet hier neben Kalligrammen, Ideogrammen, synoptischen Tableaus und collagierten Elementen auch eine in den Buchcorpus gefaltete Seite. Wie Giovanni Lista überzeugend nachgewiesen hat, ist *Zang Tumb Tumb* als ‚Montage-Roman‘ zu verstehen, bei dem sich der Leser blättern zwischen verschiedenen Schauplätzen des Balkankriegs bewegt: „Doté de l’ubiquité futuriste, le lecteur peut ainsi se trouver devant la ville d’Andrinoples pendant le bombardement, ou bien dans le port de Rotterdam, par où passe la contrebande des armes pour la guerre.“¹⁷ Die Doppelseiten bilden demnach keine lineare Handlung ab. Die Folge, somit auch der ‚Zusammenhang‘, der Ereignisse, zeigt sich vielmehr als das Resultat des individuellen Blätterns, das, vergleichbar einem filmischen Schnitt, jeden linearen Verlauf potenziell außer Kraft setzt und mit dem beliebigen Aufschlagen der Seiten verschiedene Momentaufnahmen aneinanderreicht.

Im Vergleich zu einigen der (Kinderbuch-) Leporellos des 19. Jahrhunderts, die die Bildebene kommentierende, mitunter auch gereimte, Verse enthielten, waren die Futuristen – zwar nicht hinsichtlich der typographischen Gestaltung und der sprachlichen Ebene – was die ‚Beschränkung‘ auf ausfaltbare Seiten angeht jedoch relativ konventionell. Hierfür mag mit Blick auf das Leporello als Buchform an einige der entsprechenden Bücher Lothar Meggendorfers erinnert sein, die zwar als Kinderbücher konzipiert sind, aber in einer höchst einfallsreichen Weise mit Effekten von Simultaneität ‚spielen‘ – wobei sich diese bei näherer Betrachtung mitunter als trickrei-

menhang mit dem Streben nach einer Synthese der Künste und der Synästhesie der Wahrnehmung. Vgl. hierzu die zahlreichen futuristischen Manifeste unterschiedlicher Autoren in: Jean-Pierre de Villers (Hg.): *Debout sur la cime du Monde. Manifestes Futuristes 1909–1924*. Paris 2008.

¹⁶ Vgl. Giovanni Lista: „C’est ainsi que le format et la couleur de la page, la texture du papier, la matière du livre, la succession de ses pages et l’acte même de le feuilleter sont devenus des éléments signifiants dans la création motlibriste.“ Ders.: *Entre dynamis et physis – ou les mots en liberté du futurisme*, in: *Poésure et Peinture. D’un art, l’autre*. Paris 1993, S. 45–66, hier S. 47; sowie Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 295–308.

¹⁷ Lista: *Le livre futuriste*, S. 14.

che Suggestionen von Gleichzeitigkeit entpuppen.¹⁸ In diesem Zusammenhang sei auch darauf verwiesen, dass unterschiedliche Prozesse des Klappens und Faltens zur Animation visueller Effekte bereits in vielen Kinderbüchern des 19. Jahrhunderts zu konstatieren sind. Diese sind ihrerseits vor dem Hintergrund einer bisher noch wenig erforschten (Kunst-, Buch- und Literatur-) Geschichte des (Ent-) Faltens zu betrachten.¹⁹ Gerade das Phänomen der ‚Faltmontagen‘, die sich seit etwa 1600 entwickeln, legt hiervon Zeugnis ab.²⁰

¹⁸ Vgl. diesbezüglich beispielsweise die Ausführungen zu den beiden Leporellos *Von Früh bis Spät* (Esslingen 1888) und *Vor dem Thore* (Esslingen 1893) in dem einleitenden Aufsatz „Die Geschichte(n) gefalteter Bücher“ sowie den Beitrag von Sebastian Schmideler zu diesem Band.

¹⁹ Zum Motiv der Falte und Faltungen in der bildenden Kunst vgl. Sylvia Martin (Hg.): *Der Große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst*. Freiburg im Breisgau 2008; Amely Deiss (Hg.): *Die Kunst der Faltung*. Heidelberg 2014. Darüber hinaus ist die Falte, sind Faltungen auch Gegenstand kunsttheoretischer und philosophischer Reflexion gewesen. Vgl. unter anderen: Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris 1988; Georges Didi-Huberman: *L'étoilement. Conversation avec Hantaï*. Paris 1988; ders.: *Phasmes*. Köln 2001, S. 203; ders.: *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris 2002; Peter Sloterdijk: *Die Kunst faltet sich ein*, in: *Lehrstunde der Nachtigall*. Katalog Künstlerhaus Stuttgart 1989, S. 2–14; Mieke Bal: *Auf die Haut / Unter der Haut. Barockes steigt an die Oberfläche*, in: Peter J. Burgard (Hg.): *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*. Wien, Köln, Weimar 2001, S. 17–54; Wolfram Pichler, Ralph Ubl: *Enden und Falten*, in: *Neue Rundschau*, 113. Jahrg. 4 (2003), S. 50–71. Der einzige Titel, der sich explizit den (Künstler-) Büchern widmet ist: Nina Wiedemeyer: *Buchfalten: Material, Technik, Gefüge der Künstlerbücher* (Dissertation: Weimar 2011): <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/2333/file/NinaWiedemeyer_Buchfalten_pdfa.pdf>.

²⁰ Zu den Faltmontagen vgl. Christoph Benjamin Schulz: *Effekte und Semantiken der Manipulation interaktiver Bildträger vom 16. bis ins 19. Jahrhundert*, in: Werner Nekes, Ernst Kieninger (Hg.): *Kinomagie. Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* Wien 2015, S. 243–268; ders.: *Faltmontagen. Typen, Effekte und Semantiken gefalteter Papierbilder seit der Frühen Neuzeit*, in: David Ganz, Marius Rimmele (Hg.): *Klappeneffekte*. Berlin 2016, S. 367–392; Wolfgang Cilleßen: *Revolutionsbildenthüllungsjournalismus. Niederländische Verwandlungsgraphiken von der Patriotenzeit bis zum Napoleonischen Kaiserreich*, in: Christian Vogel, Herbert Schneider, Horst Carl (Hg.): *Medienereignisse im 18. und 19. Jahrhundert*. München 2009, S. 33–54; sowie allgemeiner: Jörn Münkner: *Eingreifen und Begreifen. Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008.

Das Leporello in der experimentellen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Während sich die Futuristen in ihrer Buchproduktion auf ausfaltbare Seiten als punktuelle Effekte in ansonsten herkömmlichen gebundenen Kodices beschränkten, entsteht 1913 mit *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* von Sonia Delaunay und Blaise Cendrars ein literarisches Buchobjekt, das sich – ‚plié à la chinoise‘ – vollständig entfalten und ausbreiten lässt: Fast wie ein Plakat, das man auf eine Litfasssäule kleben könnte.²¹ Angekündigt wurde es als das „premier livre simultané“. Während literarische Bücher im Allgemeinen sukzessive und horizontal von rechts nach links umgeblättert werden, stellt dieses Werk, das man nicht blättern kann, sondern entfalten muss, nicht zuletzt aufgrund seiner vertikalen Anlage alle Gepflogenheiten und Konventionen auf den Kopf.²² Es ist sicher eines der bis dahin sowohl in ästhetischer als auch in konzeptueller Hinsicht radikalsten literarischen Buchobjekte. Entfaltet man die 21 Faltungen in ganzer Länge auf immerhin zwei Meter, hat es zunächst den Anschein, als handele es sich um ein beidseitig bedrucktes Leporello, dessen eine ‚Seite‘ Delaunays abstrakte Formen in leuchtenden Farben zieren, die andere den Text Cendrars’ enthält.²³ Klappt man das Ganze nun auch in vertikaler Richtung mittig noch einmal auseinander, stehen sich Text und Bild quasi ‚zweispaltig‘ gegenüber. Aus vorne und hinten wird rechts und links. Und es zeigt sich, dass die beiden ‚Seiten‘ über die mittige Faltung hinweg durch die farbige Gestaltung des Textes und des den Text umgebenden Raumes eng miteinander verknüpft sind.²⁴ Die 445 Verse sind in wechselnden Farben ge-

²¹ Stephen Bury schreibt, Delaunays Gestaltung habe die „immediacy and simultaneous impact of a poster“, in ders.: *Breaking the Rules. The Printed Face of the European Avantgarde 1900–1937*. London 2008, S. 35. Ich beziehe mich im Folgenden auf ein Exemplar aus der Sammlung des Museum of Modern Art in New York, vgl. Riva Castleman: *A Century of Artists Books*. New York 1994, S. 168. Vgl. auch den rezent erschienenen Ausstellungskatalog: Blaise Cendrars et Sonia Delaunay. *La prose du Transsibérien*. Exposition Fondation Jan Michalski pour l’écriture et la littérature, Montricher, 26.10.–30.12.2017. Montricher 2017.

²² Das Buch erschien in einer Auflage von 150 Exemplaren in dem von Cendrars (mit-)gegründeten Verlag Éditions des Hommes Nouveaux.

²³ Die Länge aller aneinandergereihten Exemplare sollte dabei der Höhe des Eiffelturms entsprechen.

²⁴ Vgl. die Abb. Auf S. 198ff, wobei es sich hier um ein Exemplar mit einem Einband von Paul Bonet aus dem Jahr 1964 handelt, bei dem die vertikal mittige Faltung weggefallen ist.

druckt und auch insofern optisch gestaltet, als dass die Strophen abwechselnd links- und rechtsbündig gesetzt sind, die Zeilen unterschiedliche Lauf­längen aufweisen und darüber hinaus zwölf unterschiedliche Schrifttypen, sowie unterschiedliche Akzentuierungen zum Einsatz kommen: Fettdruck, Versalsetzungen und Kursivierungen.²⁵ Der Text schildert die Zugfahrt eines jungen Dichters und einer Prostituierten in der Transsibirischen Eisenbahn von Moskau über Nikolskoye an die japanische See. Ohne Punkt und Komma reihen sich die Zeilen an- und untereinander, greifen auf inhaltlicher Ebene fragmentarische Szenen und Momente, Bilder und Beobachtungen, Dialogfragmente und Eindrücke der Reise ineinander: „Eine ungeheure Gleichzeitigkeit tut sich auf [...]. Jeder zeitliche Moment in Cendrars' Gedicht war eine selbständige Stimme, die ihren eigenen Gang weitersang, und die mit allem, was geschah, unablässig fugierte, sich verschlang, der Zeit nicht Platz ließ, einzuschneiden“ beschrieb Ludwig Rabiner die Wirkungsmacht des Textes in einer Rezension, die im Oktober 1913 in der Zeitschrift *Die Aktion* erschien.²⁶

Der Simultanismus des Künstlerpaares Sonia und Robert Delaunay war dabei weniger im Sinne einer Reflexion über die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Sinne Blochs als einer Erfahrung der Moderne zu verstehen, wie die Simultanität bei den Futuristen, sondern eine künstlerische Bewegung, zu deren Initiator Guillaume Apollinaire Robert Delaunay stilisierte und die gezielt die Wirkung von Simultankontrasten in der Kombination von Farben nach den Theorien des Chemikers Michel-Eugène Chevreuil (1786–1889) in der Malerei einsetzte.²⁷ Gleichwohl sucht Cendrars einen Bezug zwischen dem Leporello als Buchform dieses Werks und der Welterfahrung darzustellen, in dem sich auch die Erfahrung der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts niederschlägt: „Le monde s'étire s'allonge et se retire comme

²⁵ Bury: *Breaking the Rules*, S. 35.

²⁶ Weiter heißt es da: „Dieses Gedicht kannte gar keine Zeit; hier war alles vordrängend, rückläufig und gleichgehend im selben Augenblick. Es gab kein Geschehen mehr, sondern nur Ding: Geschehenes und Gewußtes. Man meint plötzlich: nun ist der Dichter etwas ganz Gleichgültiges geworden, man kümmert sich nicht um ihn.“ Ludwig Rabiner: Rezension von *Die Prosa von der Transsibirischen Eisenbahn*, in: *Die Aktion*. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst. Hg. von Franz Pfemfert, III Jahrgang, Nr. 40 (4. Oktober 1913), Sp. 941.

²⁷ Zum Simultanismus der Delaunays vgl. Robert Delaunay: Redigierte Notizen für Félix Fénéon, Oktober 1913, in: Hajo Düchting (Hg.): *Robert Delaunay: Zur Malerei der reinen Farbe*. Schriften 1912–1940. München 1983; sowie Robert Delaunay: *Bemerkungen über die Malerei* [1912], ebd., S. 131–134.

un harmonica qu'une main sadique tourmente".²⁸ Das Werk ist also gleich in mehrerlei Hinsicht ein „livre simultané“: Mit Blick auf die Anwendung der Farbtheorien Chevreuils, die in Sonia Delaunays Inszenierung des Textes zum Tragen kommen, mit Blick auf literarische Effekte von Simultanität als Reflexion über das Leben unter den Bedingungen der Moderne, die Cendrars in dem Text einsetzt, mit Blick darauf, dass das Lesen und Betrachten durch die umfassende Gestaltung von Text und Bild synästhetisch ineinandergreifen, wie mit Blick darauf, dass man das gesamte Werk auf dem entfalteten Leporello auf einen Blick sehen und den Verlauf der Reise gleichsam über die Berge und Täler der Faltungen nachvollziehen kann. Nicht zuletzt mag man vor dem Hintergrund der von vielen Avantgardisten angestrebten Entgrenzung von Kunst und Leben in der Anwendung künstlerischer Prinzipien auf die Gestaltung von alltäglichen Dingen, wie sie Bücher (auch) darstellen, nicht nur eine Gleichwertigkeit, sondern auch eine ‚Gleichzeitigkeit‘ von Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand sehen.

Beschäftigt man sich mit dem Leporello als Dispositiv dichterischen Schreibens zu Beginn des 20. Jahrhunderts, stößt man nicht nur auf solch kanonische Werke, sondern auch auf einige Überraschungen: Ein bemerkenswertes Beispiel aus der Zeit der klassischen Moderne ist das Leporello *5 Metros de Poemas* des peruanischen Modernisten Carlos Oquendo de Amat, das 1927 – der Dichter war zu diesem Zeitpunkt erst 19 Jahre alt – in Lima publiziert wurde (Abb. 1).²⁹ Mit dem Wechsel von Schrifttypen, von Majuskeln und Minuskeln und von typographischen Akzentuierungen wie Sperrungen, Kursivierungen oder Fettdruck, ascendierenden, descendierenden oder vertikalen Zeilen und der insgesamt an die futuristischen ‚Parole in libertà‘ erinnernden spatialen Verteilungen der Verse weisen die zwischen 1923 und 1928 entstandenen Gedichte dieses Leporellos eine deutliche Nähe zu den typographisch inszenierten Gedichten der visuellen Poesie der literarischen Avantgarde dieser Zeit auf. Der Aufruf zu einer zehnminütigen Lesepause auf dem fünften Segment kann als Referenz an futuristische Vorstellungen einer nicht in das literarische Werk versunkenen, lethargischen oder

²⁸ Blaise Cendrars: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* / *Die Prosa von der Transsibirischen Eisenbahn und der Kleinen Jehanne von Frankreich*. Deutsch von Michael von Killisch-Horn. Basel 1998, S. 36.

²⁹ Vgl. Carlos Oquendo de Amat: *5 Metros Poemas*. New York 2005. Dieses Faksimile ist zweisprachig angelegt und enthält die englische Übersetzung auf der Rückseite des Leporellos.

passiven, sondern einer den Leser in Anspruch nehmenden und aktivierenden Lektüre verstanden werden. Mit der Wahl eines vollständig entfaltbaren Buchformats ging de Amat dabei über ausfaltbare Seiten als Effekte in gebundenen Büchern hinaus. Manche der Gedichte füllen ein Segment des Leporellos – wie die Seite eines Buches –, andere bestehen aus – der Struktur des Kodex vergleichbar – einer Doppelseite oder einem Doppelsegment. In entfaltetem Zustand kann man aufgrund des räumlich verteilten Textes auch Anklänge an Stéphane Mallarmés *Coup de dés* (1897) erkennen – ein Werk, das nicht nur, aber vor allem für die visuelle Poesie bekanntlich von weitreichendem Einfluss war. „[A]bra el libro como quien pela una fruta“ ist dem Werk als Leseanweisung vorangestellt. Der Verweis darauf, dass man das Buch öffnen soll, wie man eine Frucht schält, mag dabei auf vor allem im Christentum verbreitete und etablierte Vorstellungen der Verinnerlichung geistiger Nahrung durch das metaphorische oder symbolische Verspeisen von Texten anspielen.³⁰ Im Kontext der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann diese Referenz als ‚Vulgarisierung‘ eines religiösen Topos vor dem Hintergrund der Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Leben nicht zuletzt als Provokation literarischer Rezeptionsgewohnheiten verstanden werden.

In den frühen 1920er Jahren, also zur Blütezeit des Malerbuchs als einer spezifischen Form des künstlerisch anspruchsvoll gestalteten und illustrierten Buches, erschien im Wiener Verlag Carl Konegen ein Leporello „geschrieben und auf Stein gezeichnet“ von der Illustratorin Ida Berisch mit Liedern von Johann Wolfgang von Goethe.³¹ In der Gestaltung ist es zwar

³⁰ Vgl. hierzu auch Horst Wenzel: Die ‚fließende‘ Rede und der ‚gefrorene‘ Text. Metaphern der Medialität, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar 1997, S. 481–503; Kirsten Dickhaut: Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur. München 2004, S. 103–108; Sabine Gross: Lese-Hunger, in: Eva Kimmich (Hg.): GastroLogie. Frankfurt am Main, New York 2005, S. 69–108; Monika Schmitz-Emans: Bibliophagische Phantasien. Bücherfresser und ihre Mahlzeiten, ebd., S. 25–68; Mona Körte: Bücheresser und Papiersäufer. Kulturelle Bedeutungen der Einverleibung von Schrift, in: dies., Cornelia Ortlieb (Hg.): Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Buchzerstörung in Literatur, Kunst und Religion. Berlin 2007, S. 271–292; Mona Körte: Essbare Lettern, Brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit. München 2012; Christine Ott: Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne. München 2011.

³¹ Zu Ida Berisch vgl. Adolf Sennewald: Deutsche Buchillustratoren im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 1999, S. 19.

vergleichsweise konventionell. Gleichwohl soll es hier Erwähnung finden, weil es ein früher Beleg für die Inszenierung einer literarischen Vorlage in dieser Buchform ist.³²

Mit Blick auf die Thematisierung und Inszenierung von Faltungen in der Buchkunst der ausgehenden klassischen Moderne ist die *Poésie de mots inconnus* (Paris 1949) eine erwähnenswerte bibliophile Kuriosität.³³ Der renommierte Autor, Typograph und Verleger Ilya Zdanevič bat 44 befreundete Künstler und Autoren, darunter Hans Arp, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Michel Seuphor und Tristan Tzara, um Arbeiten für eine der Lautpoesie gewidmeten Publikation. Diese Beiträge, die jeweils aus einer bedruckten Seite bestanden, wurden allerdings nicht gebunden, sondern doppelt gefaltet (einmal horizontal, einmal vertikal) in eine aus fünf Abteilungen bestehende Buchhülle eingelegt, aus der sie einzeln entnommen und entfaltet werden mussten.³⁴ Nicht ganz unerwähnt bleiben soll zudem, dass der Fächer in der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende im Kontext der Japan-Rezeption ein beliebtes Motiv war, es darüber hinaus aber auch zahlreiche von Dichtern mit Gedichten beschriebene Fächer mit entfaltbaren Texten gibt: vor allem von Stéphane Mallarmé.³⁵

³² Zur gestalterischen Inszenierung literarischer Vorlagen in Leporellos vgl. auch den Beitrag von Christiane Dahms.

³³ Vgl. hierzu u. a. die Website von *Livresc*: <<http://my.yoolib.com/bubljdlec/iliazd-et-al-poesie-de-mots-inconnus-1949-niveau-3/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

³⁴ Das Falten spielte in der bildenden Kunst dieser Zeit übrigens auch in einigen der Vorkurse am Bauhaus eine Rolle, gerade im Sinne der Verbindung von Ästhetik und Materialökonomie. Vgl. hierzu: Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe: *Bauhaus 1919–1933*. New York 2009, S. 41–44; Michael Siebenbrodt: Der Vorkurs am Bauhaus und seine Bedeutung für die Ausbildung von Formgestaltern und Architekten, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26. Jahrgang, Heft 4/5 (1979), S. 355–358.

³⁵ Vgl. hierzu: Hervé Joubaux: *Rien qu'un battement aux cieux. L'éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé*. Montreuil-sous-Bois 2009.

Gefaltete Texte in der experimentellen Poesie der 1960er und 70er Jahre

Vor dem Hintergrund der eingangs vorgestellten poetologischen Überlegungen zur Semantik der Materialität des Buches in der Literatur der 1960er und 70er Jahre und der daraus resultierenden neuen literarischen ‚Formen‘ – auch wenn diese mitunter gar nicht mehr in gedruckten Büchern erscheinen, sondern auf ganz andere Dispositive zurückgreifen – verwundert es nicht, dass alternative Buchformen und Formate wie das Leporello eine Konjunktur erfahren. Damit verbunden sind entsprechend auch andere Umgangsformen mit dem Buchcorpus als das Blättern. Gerade gefaltete und entfaltbare Textobjekte sind in dieser Zeit verstärkt zu beobachten. Zu denken ist an einige Beispiele aus dem Bereich der südamerikanischen konkreten Poesie: Die *Poemóviles* von Augusto de Campos und Julio Plaza (São Paulo 1974), die als Box mit 12 Klappkarten publiziert wurden und bei denen sich durch das Öffnen zwischen den ‚Seiten‘ Pop-Up-Texte aufstellen.³⁶ Durch den Einsatz von Zug- und Hebewirkungen, somit durch die Anwendung von Kenntnissen aus dem Bereich der Mechanik, wird die Energie und Dynamik des Aufklappens auf die gefalteten Strukturen übertragen und eine Bewegung ausgelöst, sodass sich Worte aufstellen, erscheinen oder verschwinden. 1975 erschien die Multiple-Box *Caixa Preta (Black Box)* von de Campos und Plaza, die ebenfalls (papier-) skulpturale und einige entfaltbare Gedicht-Objekte enthält (Abb. 2).³⁷ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die *Discos Visuales* von Octavio Paz, die als Volvellen, also drehbare Scheiben, angelegt sind.³⁸ Ein Jahr zuvor war bereits Paz’ Langgedicht

³⁶ Eine zweite Auflage erschien 1984 bei Brasiliense in São Paulo, ein weiterer Nachdruck 2010 bei Annablume in São Paulo. Vgl. die Abbildung in: Carlos Basualdo (Hg.): *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo 2005, S. 154f. Ähnliche Pop-Up-Text-Objekte sind Ludwig Gosewitz’ *Dazwischen* (1965), aus der Serie *Dreidimensionale Texte*, und Gerhard Rühms *Zugegen* (Köln 1997).

³⁷ Diese Box erschien bei der *Edições Invenção* in São Paulo in einer Auflage von 1000 Exemplaren. Eine interessante Position markieren in diesem Zusammenhang auch die ‚*Libro-Poemas*‘ und ‚*Poema-Objetos*‘, also literarische Buch- und Gedichtobjekte, der brasilianischen Künstlerin Lygia Pape, vgl.: Lygia Pape: *A Multitude of Forms*. New York 2017.

³⁸ Octavio Paz, Vicente Rojo: *Discos Visuales*. México-Stadt 1968. Zum Phänomen der Volvellen, die oft als Referenz in der Geschichtsschreibung von Movable Books und Spielbilderbüchern Erwähnung finden, vgl. Sten G. Lindberg: *Mobiles in Books*. Volvelles, Inserts, Pyramids, Divinations, and Children’s Games, in: *The Private Library*, 3rd series 2.2 (1979), S. 49–82; Owen Gingerich: *Astronomical Paper Instruments with Moving Parts*, in: R.

Blanco als Leporello erschienen (México-Stadt 1967, Abb. S. 432ff.).³⁹ Im Kontext der avantgardistischen Literatur der brasilianischen Noigandres-Gruppe sind zudem die objekthaften Bücher Ferreira Gullars zu erwähnen, in denen Prozesse des Faltens eine Rolle spielen.⁴⁰ In der englischen experimentellen, konkreten und visuellen Poesie sind es Dom Sylvester Houédard und John Furnivall, die ab 1965 mit ihrer Openings Press in Gloucestershire neben eigenen Arbeiten auch faltbare poetische Drucke anderer Autoren produzierten: Dazu gehörten neben Augusto de Campos, Louis Zukofsky, Hansjörg Mayer, Tom Phillips, Jiří Valoch auch Richard Kostelanetz und Ian Hamilton Finlay (Abb. 3).⁴¹ Im Kontext der Fluxus-Kunst entwickelten Paul Sharits, Bob Grimes, Greg Sharits und David Thompson Ende der 1960er Jahre die Multiple-Box *Flux Paper Games: Rolls and Folds* (New York ca. 1969), die sowohl entfaltbare als auch entrollbare Drucke enthielt.⁴² Es sei auch auf die von Hansjörg Mayer zwischen 1965 und 1968 herausgegebene Reihe der Edition *Futura* hingewiesen, deren 26 Teile aus je einem auf Buchformat gefalteten Plakat bestanden. Auch wenn der Prozess der Entfaltung jenseits des überraschenden Effekts hier keine für die jeweiligen Texte spezifische Funktion erfüllt – im Sinne eines sich prozessual entfaltenden, sequenziell entwickelnden Textes –, seien sie als Facette des Umgangs mit Faltungen in der experimentellen Literatur dieser Zeit in Erinnerung gerufen. Nicht zuletzt seien auch die *Preftexte* von Franz Mon im Kon-

G. W. Anderson u. a. (Hg.): *Making Instruments Count. Essays on Historical Scientific Instruments Presented to Gerard L'Estrange Turner*. Aldershot 1993, S. 63–74; Stefan Rieger: *Speichern, Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock*. München 1997, S. 100–126; Jessica Helfand: *Reinventing the Wheel*. New York 2002; Nick Kanas: *Star Maps. History, Artistry, and Cartography*. Berlin 2007. Zu Volvellen auf Einblattdrucken der Frühen Neuzeit vgl. Münkner: *Eingreifen und Begreifen*, S. 137–151.

³⁹ Vgl. hierzu den Beitrag von Klaus Meyer-Minnemann.

⁴⁰ Vgl. beispielsweise die Abbildungen in Basualdo (Hg.): *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*, S. 155; sowie: Teodoro Rennó Assunção: *Os ‚livros-poema‘ e os ‚poemas espaciais‘ de Ferreira Gullar e os ‚Bichos‘ de Lygia Clark*, in: *O eixo e a roda* Vol. 22, Nr. 2 (2013), S. 151–171; Haroldo Gallo: *A Geometria na poética de Ferreira Gullar, Precursora do livro de artista no Brasil* (2015): <https://www.researchgate.net/publication/283422722_A_GEOMETRIA_NA_POETICA_DE_FERREIRA_GULLAR_PRECURSORA_DO_LIVRO_DE_ARTISTA_NO_BRASIL>; Mariola V. Alvarez: *The Anti-Dictionary. Ferreira Gullars Non-Object Poems*: <<http://nonsite.org/feature/the-anti-dictionary-ferreira-gullars-non-object-poems>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

⁴¹ Zu den Leporellos von Ian Hamilton Finlay vgl. den Beitrag von Stephen Bann.

⁴² Exemplare dieser Boxen befindet sich in den Sammlungen des Museums of Modern Art in New York und in der Fondazione Bonotto.

text des Umgangs mit Faltungen in der experimentellen Poesie dieser Zeit in Erinnerung gerufen, die den ‚Crumblagen‘ Jiří Kolářs vergleichbar sind und belegen, dass hier nicht nur ‚disziplinierte‘ oder ‚rationale‘ Formen des Fal-tens Einsatz finden, sondern auch vergleichsweise chaotische Modelle von Faltungen, die eher an das Zerknautschen oder Knüllen von Papier erin-nern.⁴³

Im Kontext der japanischen Tradition der visuellen Poesie hat Takahashi Shohachiro faszinierende faltbare poetische Textobjekte entwickelt. Im Un-terschied zu den okzidentalern Dichtern kommt Shohachiro dabei aus einer Kultur, in der Faltbücher im Stil des Leporellos sich weit in die (Buch-) Ge-schichte zurückverfolgen lassen, und schreibt sich damit in eine Tradition ein, die in Europa und Nordamerika, wo das Leporello als Sonder- oder Schmuckform des Buches galt, nicht in gleicher Weise etabliert war. Zu seinen poetischen Faltoobjekten gehören sowohl solche, die wie ein ‚klassi-sches‘ Leporello aussehen, wie *Birds; Wind* (1968), solche, die auf die cha-rakteristische Zick-Zack-Faltung anspielen, aber nicht auf der Faltung eines horizontalen Papierstreifens beruhen und sich daher mit verschiedenen ‚Richtungswechseln‘ skulptural aufstellen lassen und dabei auch weitere Entfaltungsmöglichkeiten implizieren, wie *Kage* (1968, Abb. 4), aber auch solche, die auf Grund der Komplexität von Faltoptionen in ausgefaltetem Zustand kaum noch an ein Leporello erinnern.⁴⁴ Das Leporello zeigt sich vor diesem Hintergrund also als eine spezifische ‚Form‘ des vielfältigen Ein-satzes von Faltungen und Faltprozessen in der experimentellen Literatur dieser Zeit.

Timm Ulrichs legte mit seinem Leporello *Permutation – permutationaler Computertext* (1963/71) ein frühes Beispiel in der deutschsprachigen Literaturgeschichte vor (Abb. S. 290f.).⁴⁵ Dabei handelt es sich um einen zwischen zwei Deckel geklebten, dezidiert technisch anmutenden Ausdruck

⁴³ Vgl. hierzu: Franz Mons *Preftext* (1962), Abb. in Anne Thurmann-Jajes (Hg.): Poesie – Konkret. Zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten Poesie. Bremen 2012, S. 151; und *Preftext* (1965) in Bettina Thiers: Experimentelle Poetik als Engagement: Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautdichtung und experimentelles Hörspiel im deutschspra-chigen Raum von 1945 bis 1970. Hildesheim, Zürich, New York 2016.

⁴⁴ Vgl. hierzu beispielsweise das *Set of Folding Plastic Poems* in der Sammlung des Los Angeles County Museums of Art. Darüber hinaus hat er mit *Poesieanimation* (1972) auch eine kleine, beidseitig bedruckte (Buch-) Rolle entwickelt.

⁴⁵ Vergleiche hierzu ausführlicher, sowie zu Ulrichs Leporellos *Autobiographisches Tage-buch vom 12.9.1972* (1972) und *Fragment* (1962/65), den Beitrag von Anne Thurmann-Jajes.

auf fortlaufendem Computerpapier. Wie der Titel bereits andeutet, beruht es auf der Permutation als poetischem Verfahren der Textgenese. Eingangs steht hier zu lesen:

Der Permutations-Text – Permutation – Praesentiert saemtliche Permutationen des Wortes – Permutation – . Der 11 Buchstaben dieses Wortes wegen betraegt die Gesamtzahl der verschiedenen Schreibweisen

11 Fakultät – $1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 7 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 10 \cdot 11 = 39\,916\,800$.

Damit ist dieser Text der laengste, der jemals verfasst worden ist. Bei 64 Zeilen zu je 11 Woertern, also 704 Permutationen pro Seite, wie in dieser Produktion, ergibt sich ein Buch-Umfang von 56 700 Seiten und eine -Dicke von etwa 5 Metern. Die 25 Seiten dieser ersten Lieferung, der sich 2 267 Fortsetzungen anschließen werden, umfassen 17 600 Permutationen.⁴⁶

Zu den angesprochenen restlichen Lieferungen ist es nicht gekommen, so dass dieser Text das Fragment eines konzeptuellen Vorhabens geblieben ist. Mit der tautologischen Anlage, der Permutation des Wortes „Permutation“, greift Ulrichs einen vor allem in der Concept Art dieser Zeit ubiquitären ‚Trend‘ auf. Gleichzeitig kann man die Permutation als poetisches Verfahren vor dem Hintergrund sogenannter Proteusverse verstehen, die sich, vor allem bei Gedichten, bis in die Antike zurückverfolgen lassen: Zu denken ist beispielsweise an das *Carmen XXV* des römischen Dichters Publilius Optatianus Porfyrius aus dem 4. Jahrhundert, bei dem durch das Vertauschen einzelner Wörter 1,62 Milliarden Varianten desselben Gedichts entstehen könnten. In der Renaissance knüpft Justus Caesar Scaliger hieran an und verhilft dem Proteusvers zu neuer Geltung, gefolgt von Georg Philipp Harsdörffer und Quirinus Kuhlmann im Barock.⁴⁷ Mit den folgenden Beispielen wird sich

⁴⁶ Timm Ulrichs: *Permutation – permutationeller Computertext*. Hannover: Selbstverlag 1963/71, Einleitung.

⁴⁷ In den 1960er Jahren ist der Proteusvers vor allen Dingen von Raymond Queneaus Buch mit Sonetten *Cent mille milliards de poèmes* (Paris 1961) bekannt, bei dem durch die horizontalen Einschnitte zwischen den Zeilen $10 \cdot 10 \cdot 10 \cdot \dots \cdot 10 = 10^{14}$ verschiedene Kombinationsmöglichkeiten angelegt sind – und das damit Lesestoff für 190 258 751 Jahre bietet. Zur Permutation in der Literatur, Proteusversen und verwandten Phänomenen vgl. Gustav René Hocke: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg 1959; Alfred Liede: *Dichtung als Spiel*, Bd. 2. Berlin 1963, S.160–168; Ulrich Ernst: *Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie. Tektonismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman*.

zeigen, dass Ulrichs Leporello zu den ersten gehört, bei denen von der Mathematik inspirierte Schreibverfahren mit gefalteten (Buch-) Strukturen kombiniert und koordiniert werden. Die Entwicklung des Schreibprozesses in der Produktion, im Sinne seiner mathematischen oder technischen Aus- oder Durchführung, steht dabei in einem engen Bezug zur Entfaltung des Buchs bei der Rezeption.

Emmett Williams: *13 Variations* (1965)

1958 konzipierte Emmett Williams das Gedicht *13 Variations on 6 words by Gertrude Stein*, das 1960 in der Galerie Købke in Kopenhagen ausgestellt und 1965 in der renommierten Edition MAT MOT der Kölner Galerie Der Spiegel als Leporello publiziert wurde (Abb. 5). Im Verlauf des auf 13 Teile angelegten Gedichts werden aus den 6 Worten des Stein'schen Reims „when this you see remember me“ durch additive Akkumulation, also durch eine Progression, 49.146 Worte. Die sechs Wörter dieses Verses sind in der ersten Variation auf dem ersten Segment lose auf der Fläche verteilt. Auf dem zweiten Segment sind sie verdoppelt, also je zweimal dargestellt, dann vier mal, dann acht mal und so weiter: Aus den 6 Wörtern werden 12, dann 24, dann 48. Dabei ist die Akkumulation spatial angelegt, wobei sich sechs wie Bakterienkulturen anwachsende Wortgruppen bilden und jedem Wort eine Farbe zugeordnet ist.⁴⁸ Über den Verlauf der 13 Segmente dieses Leporellos entsteht ein gleichförmiges, durch die sich zunehmend überlagernden Wörter

Heidelberg 2009, S. 29–78; ders.: Permutation als Prinzip in der Lyrik, in: *Poetica* Vol. 24, No. 3/4 (1992), S. 225–269; Klaus-Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin 2011; Florian Cramer: *Exe.Cut[up]able Statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Textes*. München 2011; Beatrice Nickel, Reinhard Krüger: *Schäfferei, Computer, Internet. Digital Humanities und frühneuzeitliche Pastoralliteratur*. Bonn 2016.

⁴⁸ Die Verteilung der Farben auf die Wörter ist wie folgt: „when“ blau, „this“ braun, „you“ rot, „see“ grün, „remember“ gelb und „me“ rot. Zu farbtectonischen Strukturen in der Literatur vgl. Ulrich Ernst: *Polychromie als literarästhetisches Programm. Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtectonik des modernen Romans*, in: Monika Schausten (Hg.): *Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin 2012, S. 33–64; ders: *Farbe und Schrift im Mittelalter – Unter Berücksichtigung antiker Grundlagen und neuzeitlicher Rezeptionsformen*, in: Ovidio Capitani (Hg.): *Testo e immagine nell'alto medioevo*. Spoleto 1994, T. 1, S. 343–415 (Taf. I–XIX).

letztlich für das Auge undurchdringliches und nicht mehr zu entzifferndes quadratisches Textfeld ohne kompositorische Achsen oder Akzente, das an die polyfokalen ‚all over structures‘ der Malerei der 60er und 70er Jahre erinnern könnte. Zunehmend verdunkelt sich die anfängliche Farbigkeit und nähert sich dem Schwarz, sodass man bei dem letzten Segment nicht umhinkommt, auch an Kasimir Malevitschs epochemachendes Gemälde *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915) zu denken.⁴⁹ Bei 24.576 Wörtern beginnen sie zu verschmelzen, vereinten sich, so Williams in seinem Vorwort, ‚Ikon‘ und ‚Logos‘.⁵⁰ Das Leporello ‚dokumentiert‘ also einen vergleichsweise einfachen, auf einer mathematischen Formel basierenden Prozess der Textgenese, dessen Ergebnis zwar nicht durch eine unvorhergesehene Wendung überrascht, den über die entfalteten Segmente mit seiner visuellen Konsequenz zu verfolgen aber durchaus verblüfft. Während die Referenzen auf die Malerei des 20. Jahrhunderts vergleichsweise offensichtlich sind, legt Williams in dem Vorwort mit der Frage „The poem—an epic—?“ einen Verweis zum Epos als literarischer Form und zur Musik als Schwesterdisziplin im Kanon der Künste an: „[...] I have also heard it in my mind’s ear as a choral work for 24,576 voices: a number hardly fantastic when one recalls that Villa-Lobos was able to muster a choir of ten thousand voices for patriotic panegyrics.“⁵¹ Williams spricht damit die akustische Suggestivkraft der optischen Verdichtung des Textes an, inwiefern man dieses Leporello auch als eine polyphone musikalische Partitur verstehen kann.

⁴⁹ Während sich die ursprünglich handgestempelte Fassung als unproblematisch anzufertigen erwies, war der technische Druckprozess vergleichsweise aufwendig: „The present version was hand-stamped on seventy-two plates, and the integrated result visible only after seventy-eight operations of the color press. The stamping was done at full speed to prevent spreading of the ink before applying fixative to the sensitive plates. This problem was so acute from the sixth variation onward that about sixty plates were thrown away before an acceptable result was achieved: the objective was the fusion of words not the spreading of color.“ – So Emmett Williams im Vorwort.

⁵⁰ Emmett Williams in seinem einleitenden Text zu dieser Arbeit. Zusammen mit Keith Godard entwickelte Williams auch das fluoreszierende (Kinderbuch-) Leporello *A Little Night Book* (New York 1983).

⁵¹ Vgl. noch einmal Williams’ einleitenden Kommentar.

Hansjörg Mayer:
Alphabetenquadrate (1966) & *Typoaktionen* (1967)

1966 erschien in der von Max Bense als Herausgeber betreuten Edition Rot Hansjörg Mayers *Alphabetenquadrate* (Abb. 6).⁵² Das vertikal ausgerichtete Leporello zeigt auf 13 quadratischen Segmenten sich verdichtende Buchstabenkonstellationen, aus denen nach und nach ein Quadrat aus 26 x 26 Zeilen wird. Die verwendete Typographie ist die 1927 von Paul Renner entwickelte Futura.⁵³ In jeder Zeile ist jeder Buchstabe des Alphabets einmal vertreten – eine jede zeigt also das bis auf die Umlaute vollständige Alphabet in unterschiedlicher Reihenfolge der Buchstaben. Die Positionen der einmal gesetzten Buchstaben wechseln dabei von Segment zu Segment nicht mehr, sie werden lediglich um die noch fehlenden Buchstaben ergänzt. Die Formel, die den Konstellationen auf den ersten Segmenten zugrunde liegt, erläutert Mathias Goeritz in seinem Vorwort wie folgt: „1 plus 3 gleich 4 plus 4 gleich 8 plus 5 gleich 13 plus 6 gleich 19 plus 7 gleich 26“.⁵⁴ Auf dem siebten Segment ist das Alphabet vollständig, allerdings auf alle Zeilen verstreut. Ab hier werden nun nicht mehr Buchstaben vervielfacht, sondern das ganze Alphabet – auf der Basis derselben Formel: 1 plus 3 gleich 4 usw. – bis die 26 Alphabete in den 26 Zeilen vollständig sind. Dadurch füllen sich die letzten Segmente also zunehmend schneller mit Buchstaben und das Quadrat vervollständigt sich akzelerierend. Während das erste Segment leer ist, das zweite nur ein a zeigt, das dritte die Buchstaben a–d, und das 12. das vollständige Quadrat, zeigt das letzte, als ‚kontrapunktisches‘ Pendant zum ersten, eine vierfache Überlagerung des mit allen Buchstaben vervollständigten Quadrats, ausgerichtet nach den vier Kanten dieser geometrischen Form als

⁵² In dieser Reihe erschienen zwischen 1960 und 1997 insgesamt 62 Titel.

⁵³ Zu Mayers Verwendung der Futura vgl. Hans Locher, Kees Broos: Einführung, in: Publikaties van de Edition Hansjörg Mayer en werk van Hansjörg Mayer: uitgegeven als onderdeel van een tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum, 5.10.–24.11.1968. 's-Gravenhage 1968, S. 5–20. Zur Geschichte und Entwicklung dieser Schrift sowie zu ihren Verwendungszwecken vgl. Alexandre Dumas de Raully, Michel Wlassikoff: Futura. Une gloire typographique. Paris 2011.

⁵⁴ Mathias Goeritz: Einleitung, in: Hansjörg Mayer: *Alphabetenquadrate*. Stuttgart 1966, unpaginiert. Die verbreiterten Spatien in den Zitaten sind aus der zitierten Vorlage übernommen.

möglichen Leserichtungen.⁵⁵ Wie bei Williams ist das zugrunde liegende poetische Verfahren also ein progressiv-mathematisches, dessen Nachvollzug dazu führt, dass man die Buchstaben weniger liest als vielmehr zählt, um die Formel hinter den Konstellationen zu ergründen. Mathias Goeritz erläutert hierzu in dem Vorwort:

für hjm [d. i. Hansjörg Mayer] handelt es sich um mathematik aber die resultate seiner rechnungen sind plastisch konstruktive buchstabenmusik der nullpunkt ist weisses schweigen ein leeres blatt ein ton setzt ein der erste buchstabe dann die vier anfangsnoten des alphabets dann vier weitere dann fünf sechs und schließlich sieben mehr wobei die angeschlagenen tasten natürlich nie verloren gehen [...]⁵⁶

Mit dem Hinweis, dass das sich verdichtende Buchstabenfeld auch als anschwellender Klang verstanden werden kann, der, rückwärts gelesen, wieder abschwilt, kann auch dieses Gedicht als musikalische (Buchstaben-) Partitur verstanden werden:

wenn sie die ganze geschichte wieder zum grundton zum a hinspielen brauchen sie nur von jeder zeile des vollendeten quadrats sieben buchstaben zu entfernen in der ersten zeile die letzten buchstaben des alphabets und dann von oben nach unten gehend in der zweiten zeile den letzten buchstaben des alphabets stehen lassen in der dritten die letzten zwei und so fort so dass in der allerletzten zeile die ersten sieben buchstaben weggenommen werden⁵⁷

In *Typoaktionen* (Frankfurt am Main 1967, Abb. 7) greift Mayer auf eine Folge graphischer Arbeiten mit dem Titel *alphabet* (1963) zurück, für die er eine Fassung der Akzidenz-Grotesk-Schrift verwendete.⁵⁸ Diese zeigt auf jedem Blatt eine Komposition auf der Basis eines Buchstabens, in unterschiedlichen Kombinationen und Ausrichtungen, die, so Reinhard Döhl im Vorwort, die ihnen „jeweils eigenen formal graphischen möglichkeiten

⁵⁵ Vor diesem Hintergrund könnte man mit Blick auf die vorhergehenden Segmente auch von Spalten anstelle von Zeilen sprechen.

⁵⁶ Goeritz: Einleitung, in: Mayer: *Alphabetenquadrate*.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Dabei handelt es sich um die Bold Condensed Akzidenz Grotesk. Die Akzidenz-Grotesk wurde ursprünglich 1896 von der H. Berthold AG herausgegeben.

sichtbar“ machten.⁵⁹ Diese „superbuchstaben“ verwendet Mayer in diesem Leporello in einer stark verkleinerten – um nicht zu sagen mikrographischen Form –, sodass sie noch als unterschiedliche Zeichen zu erkennen, aber die lateinischen Buchstaben, auf denen sie basieren, (nahezu) unkenntlich geworden sind. Für die Herstellung dieser Publikation

[...] wurden die 26 buchstabenkonfigurationen auf eine fotosatzscheibe übertragen und mit hilfe des starsettopograph jede dieser buchstabenkonfigurationen auf einer vorgegebenen fläche von 24 auf 32 cicero bei horizontaler und vertikaler verschiebungsmöglichkeit in einer zeitlich auf 13 minuten begrenzten aktion zufällig im blindsatz möglichst schnell immer wieder gesetzt die ergebnisse dieser aktionen hat hansjörg mayer erst nach der entwicklung der filme gesehen sie sind also in keiner weise durch durch den optischen ein- druck bedingte entscheidungen gesteuert⁶⁰

In diesem Sinne zeigt sich hier in dem der Maschine zugestandenem Gestaltungsfreiraum auch eine Facette des literarischen Einsatzes von Zufallsverfahren.

das vorliegende buch zeigt also einmal ergebnisse derartiger aktionen wenn man es nach rechts durchblättert bzw wenn man es ganz aufklappt in der oberen reihe [...] dann würde man wenn man das buch nach links durchblättert bzw wenn man das buch vollständig aufklappt in der unteren reihe von einem prozess zunehmender dichte bzw verdichtung von einem prozess der auffüllung sprechen können⁶¹

Die eine Seite des Leporellos, das sich also nicht nur horizontal entfalten, sondern, wie das Leporello von Blaise Cendrars und Sonia Delaunay, auch noch einmal über die gesamte Länge vertikal auffalten lässt, zeigt auf den 26 Segmenten die angesprochenen ‚zufälligen‘ Akkumulationen der einzelnen „superbuchstaben“, die andere Seite einen Prozess der Verdichtung, dem wiederum eine mathematische, die Akkumulation der Zeichen organisierende Formel zugrunde liegt. Die einzelnen Platten der Serie auf der einen Seite

⁵⁹ Reinhard Döhl: Vorwort, in: Hansjörg Mayer: Typoaktionen. Frankfurt am Main 1967, unpaginiert. Die verbreiterten Spatien in den Zitaten sind auch hier aus der zitierten Vorlage übernommen. Zu diesem Alphabet vgl. auch Max Benses Aufsatz *lettern* (1965). Diese Folge ist sowohl als graphische Serie und dann als 13. Teil der edition rot als Leporello in Buchform publiziert worden.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

werden auf der anderen überblendet respektive übereinander gedruckt.⁶² „diese auffüllung“, so Döhl, „geschieht indem die beschriebenen zufallsstrukturen in einer zunehmenden folge a a plus b a plus b plus c bis a plus b usw plus z übereinander gedruckt werden“.⁶³ Die Details der optischen Gestaltung der einzelnen Segmente, also die spatiale Verteilung der Zeichen, wurde in beiden Fällen nicht von Mayer als Autor beeinflusst. Interessant ist, dass Döhl auch auf die Funktion und das Potenzial des Leporellos als poetisches Dispositiv eingeht:

da man das buch sowohl nach links wie nach rechts durchblättern es aber auch wie bereits angedeutet völlig aufklappen kann scheint überdies so etwas wie ein neuer buchtup gegeben fraglos sind die einzelnen seiten dieses buches auch als einzelblätter vorstellbar sie könnten als einzelblätter und als serie gezeigt werden dieses zeigen wäre abhängig von den gegebenheiten einer ausstellung und entsprechend zeitlich begrenzt anders ist dieses buch auch so etwas wie eine permanente privatausstellung in die man eintreten kann wo man will die man besichtigen kann in welcher reihenfolge man will in der man das einzelstück einzelne stücke ebenso wie den zusammenhang betrachten kann die man schliesslich als buch schliessen und öffnen kann wann immer man will⁶⁴

Arrigo Lora-Totino: *movimento* (1967)

Der italienische Dichter Arrigo Lora-Totino hat in Zusammenarbeit mit Sandro de Alexandris mehrere faltbare Gedichtobjekte entwickelt, von denen einige die Form eines Leporellos aufweisen. Hierzu gehören beispielsweise *busta celeste* (Turin 1969)⁶⁵ und *l'in finito* (Turin 1969) aus der Serie *Situazioni Plasticoverbali*.⁶⁶ Das Leporello *movimento* (Turin 1967, Abb. 8), das

⁶² Gedruckt wurde dieses Leporello mit dem Lichtsatz. Vgl. hierzu und zu dem Unterschied zum Bleisatz und zu handgeschriebenen Gedichten in dieser Zeit: Nickel: Texte inmitten der Künste, S. 129–159.

⁶³ Döhl: Vorwort, in: Mayer: Typoaktionen.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. die Abbildung in Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini (Hg.): Arrigo Lora-Totino. La parola come poesia, segno, suono, gesto, 1962–1982. Ravenna 2015, S. 157

⁶⁶ Vgl. die Abbildung in Mirella Bandini: Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola. Turin 1996, S. 21; und in Maffei, Peterlini (Hg.): Arrigo Lora-Totino. La parola come poesia, segno, suono, gesto, S. 155. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die von den beiden Autoren entwickelten gefalteten Drucke respektive Textobjekte *Gang gegen* (Turin 1966), *Dialemni*

im gleichen Jahr wie Mayers *Typoaktionen* herauskam, fällt auf den ersten Blick schon deshalb auf, weil die drei Zick-Zack-Faltungen ungleichmäßig verteilt und die einzelnen Segmente ungleichmäßig lang sind. In geschlossenem Zustand erinnert die Struktur daher an die Schuppen eines Fisches.⁶⁷ Während die zuletzt vorgestellten Beispiele, bei aller zu konstatierenden Unterschiedlichkeit, darin vergleichbar waren, dass sie mit der sukzessiv fortschreitenden Überlagerung und Schichtung des Wort- oder Buchstabenmaterials arbeiten, geht es hier um das Entfalten eines typographisch-poetischen Wortspiels über das Verhältnis von Statik und Bewegung. Das ‚Gedicht‘ besteht aus vier Zeilen: Die erste zeigt eine nahtlose Aneinanderreihung des Wortes „movimento“, die zweite vier über die Länge der Zeile verstreuten Wiederholungen des Buchstabens „e“, die dritte eine Reihe aus den Worten „da più punti a punto contro punti altri punti e“ – und die vierte, wie die zweite, noch einmal vier Wiederholungen des Buchstabens „e“. In der Bedeutung von ‚und‘ verküpft das e die erste und die dritte Zeile und stiftet, indem es in der vierten Zeile präzise zwischen einige der Wortabstände der dritten Zeile gesetzt ist, mögliche semantische Verbindungen zwischen den fragmentierten oder fragmentarischen Redewendungen, in denen der Punkt als komplementärer Kontrast zu der in der ersten Zeile angesprochenen Bewegung apostrophiert wird. Durch das typographische Arrangement der Worte und Buchstaben entzieht sich dieses komplexe Wortspiel jeder Eindeutigkeit, wie auch der Übersetzbarkeit, und ist eher als dynamische Reflexion zu verstehen, bei der die Bestandteile des Textes in unterschiedlichen Konstellationen gelesen werden können: „movimento“ – Bewegung; „da più punti“ – aus mehreren Punkten oder von mehreren Punkten aus; „a punto“ – auf dem oder auf den Punkt (kommend) respektive: zum Punkt; „contro punti“: gegen Punkte, was auch als Anspielung auf den musikalischen Kontrapunkt, italienisch ‚contrappunto‘, verstanden werden kann; sowie „altri punti“: andere Punkte.

(Turin 1967) und *un nonnulla* (Turin 1969), Abbildungen sind ebenfalls in dieser Publikation enthalten.

⁶⁷ Vgl. die Abbildung in Bandini: Arrigo Lora-Totino. *Il teatro della parola*, S. 21; und in Maffei, Peterlini (Hg.): Arrigo Lora-Totino. *La parola come poesia, segno, suono, gesto*, S. 153.

Richard Kostelanetz:
Extrapolate & Modulations (1975)

Eingedenk des Umstands, dass das Wort ‚punto‘ im Italienischen auch den Stich beim Nähen meint, sei die Metaphorik des Textes als Gewebe als Überleitung zu zwei Leporellos von Richard Kostelanetz aufgegriffen, der als Autor, Publizist, Verleger, Theoretiker und Kritiker, wie Hansjörg Mayer, zu den schillerndsten Persönlichkeiten der experimentellen Literatur der Nachkriegszeit gehört. 1975 brachte er in der von ihm mitgegründeten Assembling Press zwei Leporellos heraus, die sich von den bisherigen signifikant darin unterscheiden, dass sie keine linguistischen Texte, also keine Buchstabentexte enthalten: Beide zeigen permutative Serien mit sich verändernden graphischen Mustern, die auf den ersten Blick eher an die Op Art als an Literatur erinnern. Gleichwohl mag man dabei nicht zuletzt auch deshalb an die Metaphorik des (Text-) Gewebes denken, weil sie auf einem Netz aus horizontalen und vertikalen Linien basieren und somit die Struktur gewebter Stoffe aus Kett- und Schussfäden gleichsam ‚zitieren‘. Kostelanetz versteht sie vor dem Hintergrund eines erweiterten Literatur- und damit verbunden auch eines erweiterten Textbegriffs als „constructivist fictions“. Diese, so erläutert Kostelanetz in einem kurzen manifestartigen Text von 1974, „are built, rather than expressed“⁶⁸:

The materials within a particular fiction constitute its predominant language, and how they change within the space and time of printed pages is the principal method of ‚storytelling.‘ [...] Constructivist fictions tend ‚to write themselves,‘ once their initial premises are established; the process by which they are made could be called ‚generative.‘⁶⁹

⁶⁸ Richard Kostelanetz: *Constructivist Fictions* (1974), auf der Website des Autors: <<http://www.richardkostelanetz.com/examples/book-of-kostis/manifestoes.html>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

Dabei spricht Kostelanetz auch die Bedeutung des Blätterns an, wenn für die Publikation entsprechender Texte auf die Form des gebundenen Buches zurückgegriffen wird: „Constructivist fictions exist in space and time: the space of a printed page and the time it takes a reader to turn from one page to the next.“ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

Extrapolate (New York 1975, Abb. 9) zeigt ein sich in diesem Sinne ‚generativ‘ veränderndes Gitternetz aus horizontalen und vertikalen Linien.⁷⁰ Durch unterschiedliche Zeilen- und Spaltenabstände steht dabei zunächst eine dunkle Kreuzform im Zentrum, deren Achsen sich bis zur Mitte des Leporellos sukzessive verbreitern, bis ein ebenmäßiges, durch die verdichteten ‚Schraffuren‘ dunkleres Gitternetz entsteht. Von diesem Segment aus wird dieser Prozess der Verdichtung auf den Segmenten des zweiten Teils rückgängig gemacht, wobei dies nun aber von der Mitte aus geschieht. Es ist also eine Dynamik, die sich gleichsam aus dem Zentrum des Musters entwickelt und fortsetzt – und nicht einfach gespiegelt wird. *Modulations* (New York 1975, Abb. 10) basiert auf einer karierten, streng quadratischen Linienstruktur, die die Segmente überzieht. Als zusätzliches gestalterisches Element setzt Kostelanetz hier auch diagonale Linien ein, die diese durchkreuzen und teilen und somit ein Muster im Muster bilden. Über den Verlauf des Leporellos kommen zunehmend Kreisformen hinzu, die in die karierte Struktur eingesetzt werden – bis auf dem letzten Segment alle Kästchen mit Kreisen ausgefüllt sind. Erwähnenswert ist diese Arbeit nicht zuletzt auch deshalb, weil sie als Poster publiziert wurde, sodass man sich die Papierstreifen ausschneiden und das Leporello selbst zusammenkleben und falten musste.

William S. Burroughs: *The Dead Star* (1969)

Die Möglichkeiten des literarischen Arbeitens mit der Struktur des Leporellos als materielles Dispositiv beschränken sich nicht auf solche Beispiele, die – zwar nicht nur, aber auch – über den Verlauf der Segmente einen visuellen Effekt entwickeln. 1969 erschien William S. Burroughs’ Leporello *The Dead Star* als fünfter Teil in der avantgardistischen und experimentellen (Buch-) Reihe *Nova Broadcast Series*, die von dem Schriftsteller und Publizisten Jan Herman herausgegeben wurde (Abb. 11).⁷¹ Der erste Abdruck dieses Textes

⁷⁰ Vgl. zu diesen beiden Leporellos auch: Samuel R. Delany: A Paradoxa Interview. *Experimental Writing / Texts & Questions*, in: ders.: *About Writing. Seven Essays, Four Letters, and Five Interviews*. Middletown, Connecticut 2005, S. 209–270, hier S. 238–244.

⁷¹ Vgl. hierzu: Jed Birmingham on William S. Burroughs Collecting, Online-Publikation auf der Website von RealityStudio (7.11.2015): <<http://realitystudio.org/bibliographic->

erfolgte in der dem amerikanischen Gangster Dutch Schultz gewidmeten Ausgabe von Jeff Nuttalls Underground ‚Zine‘ *My Own Mag* – in Form eines ‚ungelenken‘ Typoskripts mit eingeklebten Photographien, das an den Auszug aus einem Scrapbook erinnert.⁷² Für die Ausgabe des Textes als Leporello wurde die dreispaltige Organisation des Textes übernommen, aber professionell eingerichtet, sodass sich hier der Eindruck eines seriösen Tageszeitungslayouts mit den charakteristischen langen vertikalen Spalten einstellt. Auch die Photographien, die zu dem Text allerdings in einem nur schwer nachzuvollziehenden Zusammenhang stehen, wurden übernommen. *The Dead Star* steht in der Tradition von mit dem Cut-up-Verfahren erstellten Werken, wie es vor allem von Brion Gysin in den 1960er Jahren propagiert und von Burroughs intensiv praktiziert wurde.⁷³ Inspiriert war es von Tristan Tzara ‚Gedicht-Anleitung‘ *Pour faire un poème dadaïste* (1920).⁷⁴ Burroughs entwickelte eine Variante des Cut-ups, die gerade mit Blick auf die Thematik von Falten und Faltungen in der Literatur interessant ist: Sie

bunker/the-top-23-most-interesting-burroughs-collectibles/23-the-dead-star/> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

⁷² William Burroughs: *The Dead Star*, in: *My Own Mag*, Issue 13: The Dutch Schultz Special Issue (August 1965), S. 7–13. Vgl. das Digitalisat: <http://cdn.realitystudio.org/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.13.pdf> (letzter Zugriff am 19.1.2018). Von Burroughs sind zahlreiche solcher collagierten Scrapbooks erhalten, vgl. u. a. Robert A. Sobieszek (Hg.): *Ports of Entry. William S. Burroughs and The Arts*. New York 1996, S. 38–79. Zum Phänomen des Scrapbooks als persönlichem Sammelalbum vgl. Jessica Helfand: *Scrapbooks. An American History*. New Haven 2008. Zu Nuttalls *My Own Mag* vgl.: <<http://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018). William Burroughs veröffentlichte hier seit 1962 verschiedentlich Texte. Dutch Schultz, der mit bürgerlichem Namen Arthur Flegenheimer hieß, war Bandenchef eines Alkoholschmugglerlagers während der Zeit der Prohibition in den USA. 1970 veröffentlichte Burroughs das Drehbuch zu einem Film mit dem Titel *The Last Words of Dutch Schultz*, vgl. hierzu: John F. Keener: *The Last Words of Dutch Schultz. Deathbed Autobiography and Postmodern Gangster Fiction*, in: *Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Vol. 54, Nr. 2 (Summer 1998), S. 135–163.

⁷³ Vgl. hierzu u. a. Sigrid Fahrer: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*. Würzburg 2009.

⁷⁴ Hier heißt es: „Prenez un journal. / Prenez les ciseaux. / Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous / comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun de mots qui forment cet article et / mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque couprière l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité / charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.“ Tristan Tzara: *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, VIII, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1. Paris 1975, S. 382.

beruht nicht auf dem Ausschneiden und Neuarrangieren von Papierausschnitten, sondern auf dem (Ineinander-) Falten von Textvorlagen:

[...] I have used what I call 'the fold in' method that is I place a page of one text folded down the middle on a page of another text (my own or someone else's) – The composite text is read across half from one text and half from the other – The resulting material is edited, re-arranged, and deleted as in any other form of composition⁷⁵

Von der Bezugnahme auf eine eigene Lesung am 22. April 1965 ausgehend, collagiert Burroughs in *The Dead Star* allem Anschein nach Fragmente aus der Presse, aus den *Daily News* und der *New York Post*, die oft mit dem Datum, allerdings ohne Jahresangabe, eingeleitet werden, und die, soweit sich das eben nachvollziehen lässt, von Dutch Schultz und den Suiziden puerto-ricanischer Gefangener in amerikanischen Gefängnissen handeln. Hinzu kommen Passagen, die aus Polizeiberichten und Zeugenaussagen stammen (könnten), und (mögliche) Mitschriften aus Abhörprotokollen, Fragmente eines Berichts über einen Flugzeugabsturz in Chile und eine Zeile aus dem Refrain von Irving Berlins Lied *The Song is ended* (1927). Dergestalt wechseln unvermittelt verschiedene narrative Stränge und Kontexte, Schreibstile, Stimmen und Perspektiven. Zwischendurch taucht ein Ich-Erzähler auf, dessen Bericht wie der eines Kommentators wirkt, sowie Passagen, die an Auszüge aus Kriminalromanen erinnern: „memory hit the old detective like a knife“.⁷⁶ Dabei stellen sich verschiedentlich auch selbstreferenzielle Effekte ein: Zum einen, indem Burroughs auch über die eingangs angesprochene Lesung hinaus auf sein eigenes Schaffen verweist: „Policeman a long time

⁷⁵ William S. Burroughs: *The Cut Up Method / Note on Vaudeville Voices*, in: Leroi Jones (Hg.): *The Moderns. An Anthology of New Writing in America*. New York 1963, S. 345–348. Auch in dem poeteologischen Text *The Future of The Novel* (1964), der auf einem Vortrag basiert, den Burroughs bereits 1962 bei der *International Writers' Conference* in Edinburgh gehalten hatte und der dann in der Zeitschrift *Transatlantic Review* 11 erschien, äußerte sich Burroughs hierzu, vgl. James Grauerholz, Ira Silverberg (Hg.): *Word Virus. The William S. Burroughs Reader*. New York 1998, S. 272f. Burroughs nutzte das Fold-In-Verfahren auch für seine Romane: *The Ticket That Exploded* (1962) und *Nova Express* (1964) beruhen sogar vollständig hierauf, vgl. ebd. Dieses Verfahren griff unter anderen auch Alan Burns auf, vgl.: *A Conversation with Alan Burns by David W. Madden*, in: *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 17.2 (Sommer 1997): <<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-alan-burns-by-david-w-madden/>>.

⁷⁶ William S. Burroughs: *The Dead Star*. New York 1969, unpaginiert.

ago applied for that station (see last pages of Naked Lunch)“,⁷⁷ zum anderen, in dem nicht nur auf der Ebene der Gestaltung und mit Blick auf die (angeblichen) Auszüge aus den angesprochenen Zeitungen hinaus auch inhaltlich wiederholt auf die Zeitschrift als Publikationsformat verwiesen wird: „Has it been in any other papers?“.⁷⁸ Ein interessanter historischer Bezug stellt die Praxis des ‚Cross Readings‘ dar, die in England bereits 1787 von dem Satiriker Caleb Whitefoord nachgewiesen ist und von der es in Georg Christoph Lichtenbergs Notiz *Nachahmung des englischen Cross-readings* heißt:

Man muss sich vorstellen, das Lesen geschehe in einem öffentlichen Blatte, worin sowohl politische, als gelehrte Neuigkeiten, Avertissements von allerlei Art u. s. w. anzutreffen sind: der Druck jeder Seite sei in zwei oder mehrere Columnen geteilt und man lese die Seiten quer durch, aus einer Columnne in die andere.⁷⁹

Das Format des Leporellos ermöglicht die Darstellung des Textes in dem charakteristischen lang- und mehrspaltigen Layout von Tageszeitungen, das hier in gestalterischer Hinsicht zitiert wird – und erinnert dabei auch an dieses Cross-reading als eine historische Referenz für das literarische Verfahren des Cut-ups. Die Heterogenität der Quellen wird, indem die Fragmente transkribiert wurden, auf den ersten Blick unkenntlich gemacht: Die Collage geht in dem Fließtext auf. Lediglich die zahlreichen Punkte, als Indiz für Auslassungen („...“) mögen an Schnitte oder Stellen erinnern, an denen ursprünglich einmal materielle Brüche waren. Auffällig ist, dass die Anmutung einer Zeitung in einem dezidierten Kontrast zu den verwendeten Typographien steht: die Futura für die ‚Headline‘ des Textes („THE DEAD STAR / Dutch Schultz machine gunned in Newark Bar / 3 Aides Die / October 23, 1935“), und eine klassizistische Antiqua, die zu dieser Zeit typischerweise (noch) für den Buchdruck, nicht aber für Zeitungen verwendet wurde.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Georg Christoph Lichtenberg: Vermischte Schriften. Neue Vermehrte, von dessen Söhnen veranstaltete Originalausgabe. Göttingen 1844–1853, Bd. 2, S. 63. Vgl. hierzu auch Karl Riha: Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart 1971, mit Blick auf Caleb Whitefoord: S. 7 und Anm. 8.

Knud Holten und Eric Mourier:
Fra et udbredt liv i mange farver: Myten om Fuglen F (1970)

Ein kurioses Beispiel ist das Leporello *Fra et udbredt liv i mange farver: Myten om Fuglen F* (Von einem ausschweifenden Leben in vielen Farben: Der Mythos vom Vogel F), das 1970 in Kopenhagen erschien und aus einer Kollaboration des dänischen Schriftstellers Knud Holten und des Typographen Eric Mourier hervorgegangen ist (Abb. S. 328f.).⁸⁰ Der Text ist eine märchenhafte, ins Phantastische gehende Erzählung über ein mit Fabelwesen bevölkertes Land, das gerade aufgrund der typographischen und spatialen Gestaltung von der visuellen Poesie dieser Zeit inspiriert zu sein scheint. Die ungewöhnliche Typographie, die Eric Mourier eigens für diese Publikation entwickelt hat, bedarf einigen kryptographischen Fingerspitzengefühls, um die Zeichen zu entziffern und den Text lesen zu können. Die einzelnen Lettern basieren zwar auf dem lateinischen Alphabet, sind jedoch durch die kubische oder kantige Linienführung stark abstrahiert und verfremdet. Sie bestehen aus einzelnen Linien oder Linienkonstellationen, die die Buchstaben nicht nur als positive Formen ergeben – mitunter entstehen Anklänge an das lateinische Alphabet auch in den Zwischenräumen der Liniengebilde. In diesem Sinne bestehen die Zeichen also aus einer komplexen Verknüpfung von Positiv und Negativ. Ein deutlicher Unterschied zu den lateinischen Buchstaben besteht darin, dass die Linien keine umschlossenen Räume bilden, sondern ‚offen‘ sind – sodass man sie auch ‚verlustfrei‘ aus dem Papier ausstanzen könnte.

Die Typographie macht die Lektüre zu einer Herausforderung: Der Leser wird gleichsam zu einem Forscher, der sich, wie ein Archäologe oder Paläograph, zunächst einmal damit konfrontiert sieht, ein – wenigstens auf den ersten Blick – fremdes Schriftsystem entschlüsseln zu müssen, bevor er den eigentlichen Text überhaupt lesen kann. Dass man sich dabei nicht nur an Schriftsysteme antiker Hochkulturen erinnert fühlt,⁸¹ an ‚exotische‘ Schriften und (imaginäre) Kulturen, in denen Leporellos eine konventionelle Buchform waren oder gewesen sein könnten, sondern auch an Diskurse über

⁸⁰ Verschiedentlich kursiert das Buch auch unter der ungenauen englischen Übersetzung des Titels in *The Myth of Bird B*. Zu diesem Beispiel vgl. ausführlicher den Beitrag von Thomas Hvid Kromann.

⁸¹ Insbesondere die Schriftsysteme einiger früher südamerikanischer Hochkulturen bestanden aus quadratisch angelegten Bildzeichen.

phantastische Schriften in der Literatur und der bildenden Kunst der Moderne, ist sicher kein Zufall.⁸² Indem die Typographie starke formale Ähnlichkeiten zu labyrinthischen architektonischen Strukturen aufweist, knüpft dieses Leporello auch an labyrinthische Texte an, die als Gattung der visuellen Poesie bekanntlich eine bis in die Antike zurückreichende Tradition aufweisen.⁸³ Diese Referenz zeigt sich in der Mikrostruktur des Textes, im Sinne der aus labyrinthischen Linien bestehenden einzelnen Lettern, spiegelt sich in potenziierter Form aber auch auf der Ebene der Makrostruktur des Layouts wider: Angesichts der spatialen Verteilung des Textes könnte man sich an die Ruine eines Labyrinthes aus der Vogelperspektive erinnern fühlen. Im Umkehrschluss gilt, dass sich die Struktur des Textlabyrinths in der Mikrostruktur der Typographie fortsetzt. Die Wahl des Leporellos als Buchformat, das dieses Textlabyrinth nicht durch eine sequenziell parzellierende Seitenstruktur aufsplittet, sondern in vollem Umfang auszubreiten vermag, ist daher konsequent.

Carla Vasio und Enzo Mari: *Romanzo Storico* (1974)

Auch das Leporello *Romanzo Storico* (Mailand 1974, Abb. 12) ist aus einer Zusammenarbeit hervorgegangen – zwischen der Schriftstellerin Carla Vasio

⁸² Mit dem in einer phantastischen – oder wenigstens bisher nicht entschlüsselten – Schrift verfassten, sogenannten *Voynich-Manuskript* (wohl um 1500), das sich heute in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University befindet, der Schrift des Volkes, von dem in Thomas Morus' *Utopia* die Rede ist, der aus Max Ernsts *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie* (Paris 1964) oder Luigi Serafinis *Codex Serafinianus* (Milano 1981) seien an dieser Stelle nur einige der bekanntesten in Erinnerung gerufen.

⁸³ Zu labyrinthischen Texten der visuellen Poesie vgl.: Ulrich Ernst, Jeremy Adler: Das Labyrinthgedicht als Sondertypus visueller Poesie, in: dies.: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, 2. durchgesehene Auflage. Weinheim 1987, S. 168–182; Ulrich Ernst: Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur, in: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990, S. 197–215. Zu anderen und narrativen Formen labyrinthischer Texte vgl. Monika Schmitz-Emans: Labyrinthbücher als Spielanleitungen, in: Erika Fischer-Lichte, Gertrud Lehnert (Hg.): [(v)er]SPIEL[en]. Felder – Figuren – Regeln. Berlin 2002, Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 11, Heft 1 (2002), S. 179–207; sowie dies.: Texte und Labyrinth, Texte als Labyrinth. Komparatistische Perspektiven, in: World Literature Studies Vol. 5, 22 (2013), S. 3–13; Brigitte Burrichter: Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance. Wien, Köln 2003.

und dem Gestalter Enzo Mari.⁸⁴ Und auch dieses Leporello ist, wie das zuvor diskutierte Beispiel, narrativ angelegt. Schon auf den ersten Blick fallen das ungewöhnliche horizontale Format von 17 x 49 cm auf, der grellgelbe Umschlag und der Titel, der in einer barock anmutenden postmodernen Typographie aus floralen und zoologischen Elementen sowie aus architektonischen Versatzstücken zusammengesetzt ist. Nach einigen einleitenden Seiten, die je einen Text von Vasio und von Mari mit Erläuterungen zu dem Projekt enthalten („prima parte: il romanzo del romanzo attraverso due lettere“), lässt sich ein 129 x 49 cm großes, 8 Segmente einnehmendes Schaubild mit einer Art Stammbaum, respektive einer Ahnentafel entfalten („seconda parte (il grande foglio): il testo organico del romanzo“).⁸⁵ Für diese vor dem Hintergrund von Stammbäumen und vor allem von Ahnentafeln in einer historischen Perspektive vergleichsweise unkonventionelle horizontale Anlage, mit einer Leserichtung von links nach rechts, gibt es vergleichsweise wenige historische Referenzen.⁸⁶ Graphisch sind sie diesen insofern ähnlich, als sie geschweifte Klammern einsetzen, um die Verbindungen zwischen den Generationen zu visualisieren. Ein deutlicher Unterschied zu den meisten der vergleichbaren historischen Beispiele besteht jedoch darin, dass sich diese von einem ‚Ursprung‘ aus nach rechts ausdifferenzieren und komplexer werden – also nach rechts in die Vergangenheit zurückreichen –, während *Romanzo Storico* von links auf eine Figur am rechten Rand des Diagramms zuläuft und insofern chronologisch in Leserichtung.⁸⁷ Dass manche Stammbäume und Ahnentafeln aufgrund ihres Formats bereits in der frühen Neuzeit

⁸⁴ Von Enzo Maris Leporello *L'altelana*, das 1961 im Verlag Danese erschien, war in dem einleitenden Beitrag „Die Geschichte(n) gefalteter Bücher“ schon die Rede.

⁸⁵ Zum Phänomen des Stammbaums vgl. u. a. die folgenden kulturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen: Christiane Klapisch-Zuber: *L'arbre des familles*. Paris 2003; Roberto Bizzocchi: *Généalogies fabuleuses. Inventer et faire croire dans l'Europe moderne*. Paris 2010; Volker Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken*. Wolfenbüttel 2013; Manuel Lima: *The Book of Trees. Visualizing Branches of Knowledge*. New York 2014.

⁸⁶ Vgl. hierzu Volker Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken*, S. 57–67, S. 80–85 und S. 142–150.

⁸⁷ Hierfür ist die *Ahnentafel des Albertus* von Heinrich Zell (1563) aus dessen *Genealogia Insignium Europae Imperatorum, Regum, Principum* [...] (Königsberg 1563) ein Vorläufer, vgl. die Abb. ebd., S. 61. Bermerkenswert ist nicht zuletzt, dass bereits im 17. Jahrhundert Schemata zu solchen Ahnentafeln publiziert wurden, wie in Philipp Jacob Speners *Tabulae Progonologicae* [...] (Stuttgart 1660), die jedem, der an der (eigenen) Ahnenforschung interessiert war, als Muster dienen konnten. Vgl. Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone*, S. 146f.

in Form ausfaltbarer Seiten oder als Leporellos bekannt sind, dafür ist ein 570 cm langer Stammbaum der Sachsenherzöge (Norddeutschland, 16. Jahrhundert) aus der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel ein Beleg (Cod. Guelf. Blankenburg 8).⁸⁸

Die Ahnenreihe von *Romanzo Storico*, die links mit 256 Einträgen, das entspricht 128 Ehepaaren, beginnt und bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts zurückreicht, führt über sieben folgende Generationen bis zu einem Angelo Fantin, der im Oktober 1974 in Mailand geboren wurde. Gleichzeitig lässt sich der Stammbaum auch in die entgegengesetzte Richtung, also von rechts nach links, über Fantins Eltern, den 1942 in Mailand geborenen Bibliothekar und seine Frau, die 1939 in Genf geborene Raquel Visconti, in die Geschichte zurückverfolgen. Darüber hinaus können die einzelnen Generationslinien natürlich auch vertikal verfolgt werden. Die schematisch skizzierte Familiengeschichte erinnert in ihrem Umfang an die einer veritablen Herrscherdynastie, doch lassen die angegebenen Personen und ihre Berufe keinen Schluss auf eine adlige Linie zu und deuten vielmehr auf einen bürgerlichen Kontext.⁸⁹ Die Anlage erinnert an die großen Generationenromane und Familiensagen der Literaturgeschichte: an Émile Zolas Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* (1871–93), Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901), Samuel Butlers *The Way of All Flesh* (1903), Maxim Gorkis *Das Werk der Artamonovs* (1925) oder John Galsworthys Romantrilogie *The Forsyte Saga* (1906–25). *Romanzo Storico* ist im Vergleich zu derart umfangreichen Werken auf ein Minimum reduziert: Die für das Genre typischen komplexen Handlungsstränge werden auf die Nennung von Personen respektive Namen, Lebensdaten, Berufen und Orten von Geburt und Tod beschränkt und als graphisches Schema präsentiert. Dass es sich dabei um ein höchst artifiziel-

⁸⁸ Vgl. hierzu Hans Butzmann: *Die Blankenburger Handschriften*. Frankfurt am Main 1966, S. 19; und Herbert Breger, Friedrich Niewöhner (Hg.): *Leibniz und Niedersachsen: Tagung anlässlich des 350. Geburtstages von G. W. Leibnitz*, Wolfenbüttel 1996. Stuttgart 1999, S. 103

⁸⁹ Zu Diagrammatik und Literatur vgl. u. a. Sabine Mainberger: *Ordnungen des Gehens. Überlegungen zu Diagrammen und moderner Literatur*. Mit Beispielen von Claude Simon, Robert Musil u. a., in: *Poetica* 39, H. 1–2 (2007), 211–241, zum Diagramm im Allgemeinen vgl. unter anderen: Tilmann Köppe (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin u. a. 2011; Susanne Leeb: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*. Berlin 2012; Astrit Schmidt-Burkhard: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld 2012; Eckart Conrad Lutz, Vera Jerjen, Christine Putzo (Hg.): *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung*. Wiesbaden 2014.

les Konstrukt handelt und ein in künstlerischer Hinsicht konzeptuelles Unterfangen, gibt sich auch darin zu erkennen, dass pro Elternpaar nur ein Kind angegeben ist und jedes Paar dabei tatsächlich einen Nachkommen hervorgebracht hat – was die Lebensrealität schwerlich in realistischer Weise widerspiegelt. Gleichwohl verfügt die Reduktion über Suggestivkraft und literarisches ‚Potenzial‘: Die Nachnamen deuten die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Familiengeschlecht an, die Vornamen dienen der Definition einer individuellen Person, der Geburtsort suggeriert einen soziogeographischen Kontext, Geburts- und Sterbedatum eine historische Epoche und der Beruf einen ökonomischen und damit auch sozialen Kontext. Ortswechsel sind Indikatoren für wichtige Entscheidungen, die im Verlauf eines Lebens getroffen wurden, genauso wie Eheschließungen und Informationen über die gewählten Partner. Dabei wird deutlich, dass es sich bei der Familiengeschichte auch um eine europäische Geschichte handelt. Das Schema wird ergänzt von 77 Fußnoten, die verstreut bei einzelnen der aufgeführten Personen eingefügt sind. Diese Erläuterungen beziehen sich vor allem auf historische Ereignisse und schaffen damit einen Kontext, der als (Hintergrund-) Kommentar zu den Figuren und deren Lebenswegen verstanden werden kann – ohne dass dieser jedoch über knappe Anspielungen hinausgeht. Vielmehr sollen sie Orientierungshilfen und Anhaltspunkte liefern, die die assoziativen Verknüpfungen der Leser begleiten. Im Unterschied zu den historische(re)n Familienromanen geht es also nicht darum, einer Handlung zu folgen, sondern diese selber auszugestalten. In diesem Sinne unterscheidet sich die Lektüre dieses Werks von der eines konventionellen Textes und wird zu einem Integrieren und Interpretieren von Ereignissen, einem Durchdringen von angedeuteten Bezügen, einem Vergleichen und Folgern, an dessen Ende die Leser einen ‚eigenen‘ Roman verfasst haben (sollen). *Ramonzo storico* ist insofern ein ‚endloser Roman‘, als er sehr unterschiedliche und hinsichtlich der Verknüpfung der biographischen Elemente unendliche und unabschließbare Lektüren zulässt. Das mag grundsätzlich zwar auch für konventionell(er) ausgearbeitete Texte der Fall sein, doch führt die als Leporello angelegte Ahnentafel dies in einer beeindruckenden Weise vor Augen: Sie visualisiert die Quintessenz der Familiengeschichte – und mag in dieser Form an Skizzen erinnern, die man sich bei der Lektüre eines entsprechenden Romans selbst anlegen möchte, um sich einen Überblick über verwandtschaftliche Bezüge zu verschaffen.

Ein gutes Beispiel dafür, dass Leporellos auch beim Verfassen von (Generationen-) Romanen als Grundlage dienlich sein können, ist das Leporello mit einer Chronologie und Entwicklung der Ereignisse (*Plan fait au Verger en mai 1920*), das Roger Martin du Gard während der Vorbereitungen zu seinem achtbändigen Familienroman *Les Thibault* (1922–40) anlegte, für den er 1937 den Literaturnobelpreis erhielt. In seinem Tagebuch notierte er, wie hilfreich ihm die so vorliegende Übersicht war:

[...] ça a été le moment unique où tout mon livre, déjà vivant, s'est trouvé tout entier à la fois sous mes yeux: les quarante années déployées devant moi en éventail, une vision d'ensemble magnifique. Pas une ligne n'est encore écrite, mais je puis maintenant, avec une impression de sécurité totale, me donner successivement de toutes mes forces libres à chaque période séparée.⁹⁰

Wie Volker Bauer herausgestellt hat, wurden abstrakte Formen von ‚Dendrogrammen‘ nicht nur zur Visualisierung von Verwandtschaftsverhältnissen genutzt, sondern bereits in der Frühen Neuzeit auch zur hierarchisierenden Gliederung von im übertragenen Sinne zu ‚entfaltenden‘ Inhalten oder Stoffen.⁹¹ Er verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf Hieronymus Henniges Baumdiagramm für das Überblicksinhaltsverzeichnis seines 3000 Seiten und vier Bände umfassenden *Theatrum Genealogicvm Catholicvm* (1592).⁹²

Wenn Enzo Mari und Carla Vasio nun die Ahnentafel und das Format des Leporellos für ihren (Familien-) Roman nutzen, nicht als Vorarbeit, sondern als ‚Ergebnis‘, erscheint dies zwar in poetologischer Hinsicht und mit Blick auf Erwartungshaltungen an das literarische Genre radikal, gleichwohl vor dem Hintergrund der angeführten historischen Referenzen jedoch als eine plausible Zuspitzung. In einem Interview berichtet Carla Vasio von der Reaktion Italo Calvinos auf die Lektüre von *Romanzo Storico*:

⁹⁰ Zitiert nach: <<http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/84.htm>> (letzter Zugriff am 19.1.2018). Das Leporello liegt in der Bibliothèque Nationale de France: BNF, Manuscrits, fonds R. Martin du Gard, 13, f. 4 à 7, vgl. auch: La grande aventure du livre. De la tablette d'argile à la tablette numérique. Paris 2013, und die Abbildung ebd., S. 86f.

⁹¹ Volker Bauer: Wurzel, Stamm, Krone, S. 57.

⁹² Ebd. Manuel Lima verweist in diesem Kontext auf ein Diagramm, das den Inhalt von Ephraim Chambers *Cyclopaedia, or, An universal dictionary of arts and science* visualisiert (1728), vgl. ders.: Trees of Knowledge, S. 36f. Auch das *Système figuré des connaissances humaines* aus der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert ist horizontal im Stil einer Ahnentafel angelegt, vgl. die Abb. ebd., S. 38f.

Er fing an zu fluchen. Er schien wütend zu sein. Auf einmal schlug er einen anderen Ton an: Ich muss mit Dir reden. Heute Abend sehen wir uns zum Essen, sagte er. Wir waren Freunde. Wir aßen oft zusammen in der Trattoria und scherzten über alles. Ihn so zornig zu sehen, beunruhigte mich. Als wir uns sahen, schien er sehr kühl: Wie konntest Du Dir erlauben, das Buch zu schreiben, das ich schreiben wollte? Ich war fassungslos. Dann verstand ich, dass es seine Art war, Zustimmung auszudrücken. Ein paar Monate später erschien eine Rezension von ihm, in der er *Romanzo storico* als eines der ungewöhnlichsten Bücher der letzten Jahre bezeichnete.⁹³

Friederike Mayröcker: *Ich, der Rabe und der Mond* (1982)

In Friederike Mayröckers Leporello *Ich, der Rabe und der Mond* (Graz 1982, Abb. 13a–b) trifft die literarische Avantgarde auf das Kinderbuch.⁹⁴ Die ungelenk wirkenden Zeichnungen Mayröckers und die kindliche Schreibschrift, mit der der Text geschrieben ist, erwecken den Eindruck, dass es sich nicht nur um ein Buch für Kinder handelt, sondern auch um ein von einem Kind gemachten Buch. Doch handelt es sich nicht um ein Jugendwerk Mayröckers. Die Handschrift stammt von einem der Kinder des Verlegers Alexander Droschl. Im Verlauf der Segmente dieses beidseitig bedruckten Leporellos berichtet ein Kind davon, wie es in einem Park einen riesigen Raben trifft und mit ihm ins Gespräch kommt. Nach anfänglichen sprachlichen Verständigungsschwierigkeiten stellt sich heraus, dass der Rabe durch einen Bandscheibenschaden stark eingeschränkt ist. Als das Kind einwilligt, mit ihm in die Krone eines Kastanienbaums zu fliegen, von wo aus sie sich zusammen den winterlichen Novembermond anschauen wollen,

⁹³ Carla Vasio im Interview mit Antonio Gnoli: „Cominciò a imprecare. Sembrava arrabbiato. Poi di punto in bianco cambiò tono: ti devo parlare. Stasera vediamo a cena, disse. Eravamo amici. Spesso si mangiava insieme in trattoria e si scherzava su tutto. Sentirlo così rancoroso mi preoccupò. Quando ci vedemmo mi sembrò freddo: come ti sei permessa di scrivere il libro che volevo fare io? Restai sconcertata. Poi capii che era il suo modo di esprimere consenso. Qualche mese dopo uscì una sua recensione in cui definì *Romanzo storico* uno dei più straordinari libri degli ultimi anni.“ In: Carla Vasio: „Ho fatto la guerra del Gruppo '63, ora vivo per dimenticare tutto“, in: La Repubblica (1. Juni 2014): <http://www.repubblica.it/cultura/2014/06/01/news/carla_vasio_ho_fatto_la_guerra_del_gruppo_63_ora_vivo_per_dimenticare_tutto-87790937/>.

⁹⁴ Zu den Kinderbüchern Mayröckers gehören u. a. auch *Sinclair Sofokles der Baby-Saurier* (Wien, München 1971) oder das mit eigenen Zeichnungen illustrierte Buch *Zittergaul* (Ravensburg 1989).

nimmt der Vogel das Kind vorsichtig in seinen Schnabel und hebt sich in die Lüfte.

Der Untertitel „Ein Kinderbuch zum Lesen und Weiterschreiben“ verortet dieses Leporello in der Tradition des Leporellos als Kinderbuch, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert beobachten lässt: Auch wenn dieses Leporello lediglich zum „Weiterzeichnen“ auffordert, ist dabei an solche interaktiven Kinderbuch-Leporellos zu denken, bei denen mobile Papierfiguren in die mit Schlitzern versehenen Segmente ein- und umgesteckt werden können, oder die darüber hinaus zu anderen Formen der spielerischen Aneignung einladen, wie Florence Sampsons *The Circus Parade*, „a twenty-four foot panorama poster to cut-out, paste and color [...]“ (Buffalo, NY, 1920).⁹⁵ Gleichzeitig steht es in einer Tradition von Kinderbüchern von Autoren, deren künstlerisches Schaffen eher avantgardistischen Strömungen zugerechnet wird: Hier ist vor allem an die zahlreichen Kinderbücher der russischen Avantgarde zu denken, sowie an Kurt Schwitters und Hannah Höch, an Andy Warhol und Keith Haring.⁹⁶

Ich, der Rabe und der Mond erschien parallel als Vorzugsausgabe in einer auf 20 Exemplare limitierten Edition mit handgeschriebenem Text und Originalzeichnungen in einer Kassette. Bei der regulären, gedruckten Ausgabe fällt hingegen die äußerst einfache Machart auf, wie man sie auch von einigen Büchern futuristischer Künstler kennt und die jeder bibliophilen Leidenschaft für aufwendig produzierte Bücher widerspricht: Die fünf Bögen des Leporellos, aus einer dünnen Pappe, sind schlicht mit einem Textilklebeband verbunden, wobei diese Bänder an jeder Klebestelle eine andere Grundfarbe aufweisen.

Ob sich Mayröckers Leporello tatsächlich an eine kindliche Leserschaft wendet, mag angesichts des kindlich anmutenden, fast kruden Charmes der Illustrationen fraglich erscheinen und man möchte meinen, dass Erwachsene mehr Gefallen daran finden könnten.⁹⁷ Virginia Woolf sagte einmal über

⁹⁵ Vgl. hierzu den Absatz zum Leporello als Kinderbuch in dem einleitenden Beitrag „Die Geschichte(n) gefalteter Bücher“.

⁹⁶ Vgl. hierzu Evgeny Steiner: *Stories for Little Comrades. Revolutionary Artists and the Making of Early Soviet Children's Books*. Seattle 1999; Albert Lemmens, Serge Stommels (Hg.): *Russian Artists and the Children's Book 1890–1992*. Nijmegen 2009; Marilyn Olson: *Children's Culture and the Avant-Garde*. London 2012; Elina Druker, Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): *Children's Literature and the Avant-Garde*. Amsterdam, Philadelphia 2015.

⁹⁷ Zum zeichnerischen Werk Mayröckers vgl.: *Schriften und gerüchte aus dem jenseits, Texte und Zeichnungen*. Pfaffenweiler 1975; *Jardin pour Friederike Mayröcker. Texte,*

Lewis Carrolls Alice-Bücher „the two *Alices* are not books for children; they are only books in which we become children.“⁹⁸ In diesem Sinne mag auch dieses Leporello zu den Büchern gehören, die zwei oft von einander getrennte Leserschaften in ihrem Publikum vereinen.

Fazit

Dass die Visualisierung der des Kodex als Buchform eigenen, sequenziellen Struktur in der experimentellen Literatur der 1960er und 70er Jahre immer wieder eine zentrale Rolle spielt, ist eine aus der Faszination für die Materialität literarischer Kunstwerke resultierende Konsequenz. Mehr noch als um die typographische Gestaltung und die dekorative ‚Ausschmückung‘ literarischer Werke ging es darum, die materielle Struktur des Buches konzeptuell in ein literarisches Werk miteinzubeziehen. Oft verlangten solche neuen Textkonzeptionen dabei auch nach neuen Lesemodellen: Es sind Texte, die ihren Reiz erst bei offeneren Modellen des Lesens entfalten – während sie sich einem konventionellen Lesen geradezu verweigern.⁹⁹

Zeichnungen, Fotografien, Widmungen. Linz 1978; Georg Jappe: *Zeichnungen avant la lettre*, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main 1984, S. 323–325; sowie zahlreiche Bücher Mayröckers, die mit eigenen Zeichnungen illustriert sind, wie unter anderem *cahier* (Frankfurt am Main 2014) und *fleurs* (Frankfurt am Main 2016). 1990 erschien das Mappenwerk *Empfindliche Träume. Zeichnungen*, in der Edition Herbstpresse. 2002 richtete das Kunsthistorische Museum in Wien die Ausstellung *1 NERVEN SOMMER. Texte von Friederike Mayröcker und Bilder von Andreas Grunert* aus, in der auch ein Überblick über die Zeichnungen Mayröckers gezeigt wurde.

⁹⁸ Virginia Woolf: *Lewis Carroll*, in: dies.: *The Moment, and other Essays*. London 1947, S. 70–71, hier S. 71.

⁹⁹ Dargestellt wurde beispielsweise auch willkürliches oder eigenmächtiges Blättern der Leser als selbstbestimmter Akt der Aneignung und des Umgangs mit Texten aufgewertet. Raymond Federman schreibt diesbezüglich in dem eingangs angesprochenen programmatischen Text: „The very act of reading a book, starting at the top of the first page, and moving from left to right, top to bottom, page after page, to the end in a consecutive prearranged manner has become *boring and restrictive*. Indeed, any intelligent reader should feel frustrated and restricted within that preordained system of reading. Therefore, the whole traditional, conventional, fixed and boring method of reading a book must be questioned, challenged, demolished. And it is the writer (and not modern printing technology) who must, through innovations in the writing itself – in the typography and topology of his writing – renew our system of reading.“ Ders.: *Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction*, S. 5–15, hier S. 9 (die Kursivierung ist aus der zitierten Vorlage übernommen). Zu Lek-

Bisher wenig Beachtung haben in diesem Zusammenhang Faltungen, gefaltete Buchformen, ausfaltbare Seiten und Prozesse des (Ent-) Faltens und Klappens erfahren, die in sehr unterschiedlichen Ausprägungen der experimentellen Literatur(en) im Verlauf des 20. Jahrhunderts bis heute zu beobachten sind.¹⁰⁰ Wie das Aufgreifen historischer Vorläufer des Kodex in der experimentellen Literatur der 1960er und 70er Jahre ist die Auseinandersetzung mit (ent-) faltbaren Texten und mit Text- und Buchobjekten als eine Infragestellung des Buches als konventionalisiertem Speicher- und Distributionsmedium zu verstehen sowie von etablierten Lektürekonventionen.

Mit der gefalteten Struktur des Leporellos gab es zwar kein genuin neues Buch zu entdecken – wie Döhl im Vorwort zu Mayers *Typoaktionen* schrieb, wenigstens aber doch eine unkonventionelle Form des Buches, die ganz andere Möglichkeiten der Darstellung von und des Umgangs mit Texten ermöglicht. Weil sie keine konventionellen Bücher sind – oder positiv formuliert: Gerade weil sie unkonventionelle Bücher sind, kann man sie mit Gomringers Terminologie als Gedichtbücher verstehen, bei denen die Gestaltung keinen Konventionen folgt, keinem ‚Automatismus‘ eines Layouts, wie man es aus ‚normalen‘ Büchern kennt, sondern einer bewussten künstlerischen Konzeption bedarf. Im Kontext der literarischen Avantgarde und der experimentellen Poesie dieser Zeit wurden sie sowohl für sich prozessual verändernde Texte und optische Veränderungen von Texten eingesetzt, für Permutationen, Progressionen, Akkumulationen und andere Verfahren, bei denen das Verfassen von Texten kaum mehr von der Textgestaltung zu trennen ist, als auch für narrative Experimente, bei denen die materielle Form neue Möglichkeiten der Darstellung und Inszenierung von Texten – und damit ungewohnte Lektüren ermöglicht.

türemodellen, bei denen das Blättern eine Rolle spielt, vgl. noch einmal Schulz: Poetiken des Blätterns.

¹⁰⁰ Zu den Beispielen aus der rezenten literarischen Praxis gehören die entfaltbaren Seitenfolgen in Adam Thirlwells *Kapow!* (London 2012) und in Zenon Fajfers *Widok z głębokiej wieży* (Szczecin 2015, engl.: *A View from the Deep Tower*, Abb. S. 508), oder Leporello-Bücher wie Anne Carsons *Nox* (New York 2010, Abb. S. 126), *Corresponcences – A Poem and Portraits* von Bernice Eisenstein und Anne Michaels (London u. a. 2013, Abb. S. 127) und Sam Winstons *A Dictionary Story* (London 2005, Abb. S. 128). Vgl. hierzu ausführlicher das Kapitel „Das Leporello als literarisches Dispositiv“ in dem einleitenden Beitrag. Mit *Modern Gods Scrolls* (London 2014) entwickelte Winston auch Texte für Buchrollen. Zu Zenon Fajfer vgl. den Beitrag von Katarzyna Bazarnik.

Abbildungen

Abb. 1: Carlos Oquendo de Amat: *5 metros de poemas* (1927, Faksimile).

Abb. 2: Augusto de Campos, Julio Plaza: *Caixa Preta* (1975).

Abb. 3: Faltpublikationen der Openings Press.

Abb. 4: Takahashi Shohachiro: *Kage* (1968).

Abb. 5: Emmett Williams:
13 Variations on 6 words by Gertrude Stein (1965).

Abb. 6: Hansjörg Mayer: *Alphabetenquadrate* (1966).

Abb. 7: Hansjörg Mayer: *Typoaktionen* (1967).

Abb. 8: Arrigo Lora-Totino: *movimento* (1967).

Abb. 9: Richard Kostelanetz: *Extrapolate* (1975).
Abb. 10: Richard Kostelanetz: *Modulations* (1975).

Abb. 11: William S. Burroughs: *The Dead Star* (1969).

Abb. 12: Carla Vasio, Enzo Mari: *Romanzo Storico* (1974).

Gefaltete Texte und Leporellos

Abb. 13a–b: Friederike Mayröcker: *Ich, der Rabe und der Mond* (1982).

A Stroll through Polish Leporellos: Some ‚Liberatic‘ and other Accordion-Folded Works

KATARZYNA BAZARNIK

Radosław Nowakowski: *Sienkiewicza Street in Kielce* (2003)

Pulled into slumber by the rhythmic rocking of the train, a man is nodding off in a comfortable compartment. He is on his way from Warsaw, where he flew from Australia, to Kraków, where he is going to attend a conference. Suddenly, he jumps up as he spots a large letter „K“ in the signboard. With a panicked jerk he grabs his suitcase and dashes out of the compartment onto the platform. Only then does he realise that it is not the city where he is heading, but a strange town called Kielce. Yet, it is too late to get back. The train is already moving, leaving him behind in a strange place. Now he has four hours before he can continue the journey. Curious to see where this accident has landed him, he goes out of the station building onto a street unfolding before him like an arabesque carpet.

Thus begins to unfold Radosław Nowakowski's *Sienkiewicza Street in Kielce* (2003),¹ arguably the best known Polish leprello book. It was commissioned by the local municipal office as a fancy, handmade souvenir, but when it was put on display in the local art centre Biuro Wystaw Artystycznych (BWA), the institution offered to publish it in a trade edition.²

¹ Radosław Nowakowski: *Ulica Sienkiewicza w Kielcach / Sienkiewicza Street in Kielce / Sienkiewicza Strato en Kielce*. Kielce 2003. 1st ed., signed copy no. 16. The book bears a trilingual title: in Polish, English and Esperanto. For general information on this work see Nowakowski's personal website *Liberatorium*: <<http://liberatorium.com/ulica/ulica.html>> (last accessed 1 March 2018). For an interview of Nowakowski by Małgorzata Zgaińska see: *Tu rysunek, tam rysunek, tu coś innego*, in: *Pogranicza* 5 (2010), pp. 75–80.

² Personal information from the author. This is also mentioned on the facebook page of the book in the entry dated 13 June 2013; cf.: *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, <<https://pl-pl.facebook.com/UlicySienkiewiczaWKielcach/>> (last accessed 1 March 2018).

The book came out in May 2003 in the print run of 500 copies and was available through selected bookshops. Already in the same year it was awarded a prize at the local art competition *Przedwiośnie* (Early Spring) in Kielce, and in May 2005 it won the 2nd Prize at the *International Book Arts Fair Competition* in Seoul, Korea. Since then it has been on display in numerous book art and ,liberature³ exhibitions in Poland and abroad, always gaining admiration of the audience. As the first edition was sold out, the author, who runs a small publishing press called Liberatorium, issued the second edition in an open print run in 2009.⁴ The first edition was offset printing; the second one is printed with an inkjet printer, assembled and bound by the author, like all his other books. Each copy is signed and dated when completed.

The book is composed of 34 segments, each consisting of the central plate (or page) and two flaps opening to the sides (fig. 1).⁵ So technically, each central ,page‘ or plate with the side flaps is a gatefold.⁶ Because of this structure it could be called an ,expanded‘ leporello. Hardbound in cloth, the closed copy is a 16,5 x 31,5 x 5 cm block that can be read by opening each subsequent segment and the flaps attached. Alternatively, it can be read partially or fully spread; yet the latter requires sufficient space as the unfolded book is 10,71 meters long. Consequently, while reading it fully unfolded, one is forced to literally walk along the text. In this form the book looks like a miniature model or map of the high street in Kielce,⁷ which leads from the railway station into the town centre.⁸ The central ,lane‘ (i.e. the sequence of central plates) corresponds to the roadway and pavements, while the flaps on the sides carry the images of buildings and spaces along the street. Evident-

³ The term is explained in more detail below.

⁴ This edition is available from Nowakowski's on-line bookshop at <<http://liberatorium.com>> (last accessed 1 March 2018).

⁵ See also scanned, unfolded segments reproduced on *Liberatorium*, Nowakowski's official website <http://liberatorium.com/ulica/ulica_strony.html> (last accessed 1 March 2018).

⁶ In that sense, this unconventional book format comes close to a phenomenon called ,harlequinade‘, a style of lift-the-flap book that became popular in 18th century England.

⁷ Today the street is a pedestrian area. When Nowakowski was working on the book, it was still open to road traffic, but some renovation works were already in progress (this is mentioned in the text). In a sense it is an artistic documentation of the location in around the year 2002.

⁸ Against this backdrop, the work stands in a tradition of panoramatic accordion-books depicting streets that goes back to the 19th century, cf. Christoph Benjamin Schulz's introduction to this book.

ly, Nowakowski's choice of this modified (expanded) accordion structure was deliberate, motivated by the shape of the represented space, as the unfolded leporello has enabled him to display the street in one piece.⁹

Besides, being a modified folded 'scroll', the book ingeniously blends writing (literature) with visual and spatial arts, a combination crucial for Nowakowski, who often uses text, images, unconventional formats and imaginative structures in his artistic works.¹⁰ However, *Sienkiewicza Street* is not merely a visual book, nor an artist's book. It can be described more adequately as 'liberature', i.e., a literary genre in which the (verbal) text is enhanced by typography, page layout, sometimes images or other non-verbal elements, and complemented by a meaningful book format, all intentionally shaped by the author.¹¹ As is the case with Nowakowski's book, in which an accidental mistake forces a traveller to spend a few hours strolling in an unknown city, in liberatic works, unconventional shapes and structures are motivated by their subject. This is why 'liberature' is sometimes labelled 'literature in the form of the book'.¹² In such integrative poetics, the visual

⁹ Nowakowski also used the leporello format in the first version of *Nieopisanie świata 3* (*Nondescription of the World 3*): an exploration of one square meter of land through time and space (from 1988 to 1999 Nowakowski made eight copies of the book), and in *NORWAY TO KVIKAKO* from 2011: a journey through an imaginary, non-existent country „[o]r the voyage to nowhere“, cf. Nowakowski website *Liberatorium* <<http://liberatorium.com/kvikako/kvikako.html>> (last accessed 1 March 2018). It needs to be stressed that in both cases the accordion form is motivated by the content.

¹⁰ It is worth mentioning that before Nowakowski launched into writing and bookmaking, he studied architecture. He is also a drummer in the well-known band *Osjan* playing so-called ethnic music.

¹¹ Polish poet and editor Zenon Fajfer proposed this term in 1999 in an essay commenting on the exhibition of unconventional books *Booksday*, which he co-curated with Radosław Nowakowski and the present author. More on the concept of 'liberature' in: Zenon Fajfer: *Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*. Ed. and trans. by Katarzyna Bazarnik. Kraków 2010. Online for download at: <http://haart.e-kei.pl/e-booki/Zenon_Fajfer_-_Liberature_or_Total_Literature_ENG.pdf> (last accessed 1 March 2018); Wojciech Kalaga: *Liberature. Word, Icon, Space*, *ibid.*, pp. 9–19; Katarzyna Bazarnik: *Liberature. A Book-Bound Genre*. Kraków 2016; Katarzyna Bazarnik, Izabela Curyłło-Klag (eds.): *Incarnations of Textual Materiality. From Modernism to Liberature*. Newcastle 2014; Radosław Nowakowski: *Traktat kartograficzny czyli rzecz o liberaturze*. Dąbrowa Dolna 2002.

¹² Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer: *Liberature. Literature in the Form of the Book*, in: Sarah Bodman and Tom Sowden (eds.): *Traditional and Emerging Formats of Artists' Books. Where Do We Go from here?*, Online material relating to the conference *What will be the canon for the artist's book in the 21st Century?* at the Centre for Fine Print Research, UWE

features of print along with the other non-verbal features of the book constitute a complex semiotic code that requires equally complex reading.¹³

Although *Sienkiewicza Street* contains a plethora of images, it is a heavily textual work. Admittedly, the text featuring in it has very rich visual texture. It appears as (adult and childish) handwriting, block writing, small print, and ornamental writing. The ornamental writing comes in several varieties. For example, it imitates signboards and posters. Sometimes a cornice and a frieze are formed with letters (fig. 2), possibly because they seem like an obscure type of writing to the protagonist. In front of a florist's the script is full of looping tails and flourishes. When the autodiegetic narrator is looking at trees in front of a building, his thoughts, inscribed in careless handwriting of different shades of green, form a tree top (fig. 3). A similar, bluish calligram represents a stream, and where there is some roadwork a mass of tiny little letters stands for gravel. When the hero is in haste, the text flags this through careless, outstretched script. So the visual features of text, such as shape, colour, saturation and direction of lines, carry meanings that, in purely verbal types of literature (novels, short stories, poems), are communicated through narratorial comments. Hartmut Stöckl notes that such devices are typical for visual communication, but they can be semantically relevant in written communication, too.¹⁴ In *Sienkiewicza Street* we can see how they enhance textual meanings: substitute detailed descriptions, suggest nuances in visual perception, and reflect the narrator's movements, activities and feelings. It seems as if Nowakowski conflated the narratological distinction between 'mimesis' and 'diegesis', and he *shows* (i.e. represents through image) what is usually *told* in literary fiction.

On the purely linguistic level, the work has a comparably rich texture. It uses Polish, English and Esperanto; moreover, there are single phrases in French and Italian. Besides, there are Chinese characters, and mock Aztec inscriptions (fig. 4). These references to non-western scripts may be understood as a hint to the fact that accordion-folded books were the standard

Bristol <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/news-archive/contrad09/conpdfs/liberature.pdf>> (last accessed 1 March 2018).

¹³ Bazarnik: *Liberature. A Book-Bound Genre*, pp. 96–98. See also Wojciech Kalaga: *Liberature. Word, Icon, Space*, in: Fajfer: *Liberature or Total Literature*, pp. 9–19.

¹⁴ For example in advertising. Hartmut Stöckl: *In between Modes. Language and Image in Printed Media*, in: Martin Kaltenbacher, Charles Cassily, Ventola Eija (eds.): *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam 2004, p. 11 and pp. 14–15.

book form in pre-columbian South American cultures, as they were in many Asian cultures, particularly in China, Japan and Korea. At the same time, this is again motivated by the content: the narrator is fluent in all three languages, being an Australian cultural studies scholar of Polish descent, fascinated by the constructed language invented by Zamenhoff.¹⁵ Since he is personally and professionally interested in what he sees, his mind registers signs and sights with an almost camera-like precision. But the protagonist does not believe naïvely that it is possible to produce an objective, neutral representation. When he spots a photographer's shop, he remarks:

There a photo here a photo there also. And I haven't taken any photos, and won't do this. And rightly so. What for? They deform, cheat, flatten, disfigure, silence, simplify_ _ _ so will it be better if I draw this tenement house? Or describe it? BETTER OR WORSE?¹⁶

As we learn from his internal monologue, he is on his way to a conference on changes in the aesthetic consciousness in post-communist countries.¹⁷ So he responds reflexively to the surrounding architecture, *reading* the environment as a text. This is why to him architectural details resemble writing: „FRIEZES – PHRASES / CORNICES – SENTENCES / ENTABLATURE – LITERATURE / ARCHITRAVE –????RAVE.“¹⁸ He is looking at passers-by and imagines them as letters taking part in a happening: „WŁAŚNIE YES! THAT'S IT GREAT! EVERYBODY WEARS A LETTER OR A WORD ALBO SYLABĘ CHODZĄ MIESZAJĄ SIĘ ZUPEŁNIE SIĘ MIESZAJĄ.“¹⁹ Again, the layout of the passage is iconically²⁰ related to its content: the letters themselves are scattered on the

¹⁵ This is a fascination the hero shares with Nowakowski, as the writer himself is fluent in Esperanto. His books of essays and non-fiction are always trilingual, too.

¹⁶ Trans. by KB, in Polish: „TAM FOTO TU FOTO TAM TEŻ. A JA ŻADNEGO ZDJĘCIA NIE ZROBIŁEM: I NIE ZROBIĘ. I DOBRZE. BO PO CO? DEFORMUJĄ OSZUKUJĄ SPŁASZCZAJĄ, WYKRZYWIAJĄ PRZEMILCZAJĄ UPRASZCZAJĄ---A LEPIEJ BĘDZIE JAK TĘ KAMIENICĘ NARYSUJĘ? ALBO OPISZĘ? LEPIEJ CZY GORZEJ?“, in: Nowakowski: *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, p. 25-26. I use the capitals to quote block writing.

¹⁷ Ibid., p. 12.

¹⁸ Ibid., p. 26.

¹⁹ The original mixes English and Polish (in Polish: „OR SYLLABLE. THEY ARE WALKING, THEY ARE MIXING, THEY ARE COMPLETELY MIXED“, translated by KB). Ibid., p. 13.

²⁰ This is the case of combined figural and diagrammatic iconicity in which the size of the letters corresponds to particles of stone, and their chaotic layout reflects loose aggregations of grit. For types of iconic relations see Elżbieta Tabakowska: *Iconicity*, in: Jef Verschueren et al. (eds.): *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam, Philadelphia 2001, pp. 1–17.

page, indicating the position of the people in the street (fig. 5). Their random, confused position is linguistically emphasised by his mixing English and Polish. Finally, he feels overwhelmed by his own mental activity, so he comments that:

this is some kind of obsession – to perceive the city as a page of text – as a newspaper page – houses as letters, huge, too big to be recognised, to form words and sentences with them, then a page of text would be a flattened city, a city projected onto the surface of the page. A photo every hour to check what the street has written.²¹

Accidentally, this interpretive 'twist' (taking the street for a page of text) coincides with a twist in the direction of his stroll. Initially, he planned to go down the left side of the street and return along the right side, but he is forced to change the plan due to some roadwork.²² This frustrates him. His original, neat plan is falling apart, and so is the text. The uncovered piping, which offers him a „lesson in the anatomy of the street“, also appears to him as a labyrinthine script: „THE GUTS OF THE CITY THE BOWELS OF THE TOWN BEBECZY MIASTA.“²³ As he passes by excavators, probably loud and aggressive, silencing speech, he reflects that „a town is not just a collection of signs and symbols.“²⁴ It is also full of sounds. When he is getting away from the noise, he becomes aware of its peculiar rhythm, which he perceives as „HARD ROCK CORE / HEART OF THE MUSIC“²⁵ of the city. At this moment he experiences a sensory and semantic overload, so he bursts out in a complaint: „WHY DOES EVERYTHING NEED TO MEAN SOMETHING? I VENTURE TO SEARCH SOMETHING THAT DOES NOT MEAN ANYTHING“ and hopes to „MAKE THIS SIGNFULL [sic] WORLD A SIGNLESS ONE.“²⁶

In this arguably climatic moment of his stroll he considers parallels between other arts and media: theatre and cinema. City squares, as self-

²¹ Trans. by KB, in Polish: „TO JAKAŚ OBSESJA – MIASTO POSTRZEGAĆ / JAK STRONĘ TEKSTU – JAK / STRONĘ W GAZECIE – / DOMY LITERY OGROMNE / ZA WIELKIE BY JE ROZPOZNAĆ / BY Z NICH UŁOŻYĆ WYRAZY / I ZDANIA / WTEDY STRONA TEKSTU BYŁABY SPŁASZCZONYM MIASTEM / MIASTEM RZUTOWANYM NA PŁASZCZYZNĘ KARTKI“, in: Nowakowski: *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, p. 14.

²² Ibid.

²³ Ibid., pp. 15–16.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., p. 17.

²⁶ Ibid., p. 18.

contained, delimited spaces, remind him of the former. The street, which prompts his forward movement, unrolls before him during the stroll, so it appears to him akin to film. This provides us with another connection between the unfoldable leporello structure and the content of the story. Like cinema, *Sienkiewicza Street* is a multimodal work. It is a story narrated through text, images, and the architecture of the book, a sort of novella written in an original, „verbivocovisual“²⁷ stream of consciousness technique. As Nowakowski explains on his website:

It's the main street in the town [the hero] does not know at all, where he has stopped accidentally and has to spend a few hours. He is not in a hurry, so he's walking slowly looking around, listening, letting thoughts to flow across his head. He stops from time to time and then goes on walking flapping and clacking walking along the street-sentence reading-writing this sentence-street This is not a book about a street. This is not a book about what's going on in a street. This is a book about what's going on in the head of somebody walking along a street.²⁸

So it could be called a phenomenological narrative since it aims at recreating for the readers the protagonist's experience. The book is unfolding to them in reading just as the street is ‚unfolding‘ before the hero as he is walking along it. They can see the same sights as the narrator does, and confront their responses with his.

Besides, the experiential quality of reading is enhanced by its haptics. *Sienkiewicza Street* engages the readers not only in a mental exercise, but also in a physical activity. It can be read by turning each section (page with the flaps) one by one. But due to its size and the gatefolds, the turning of the pages is a more self-conscious activity. Opening and reading the flaps corresponds to the protagonist's turning left and right to glance at the sides of the street. Besides, since the direction of the text reflects the protagonist's wayward route, the reader must often turn the book around, or stand up and walk round the desk to read a meandering line or an upside down passage. Alternatively, he or she can unfold several sections (pages) at a time, or if space

²⁷ The neologism is borrowed from James Joyce's *Finnegans Wake*, whose text, due to its visual qualities, can be also described as „verbivocovisual presentment“, see: James Joyce: *Finnegans Wake*. London 1989 [1939], p. 411.

²⁸ Nowakowski: *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, <<http://liberatorium.com/ulica/ulica.html>> (last accessed 1 March 2018).

permits, even the whole book, and walk along it. Interestingly, the reading takes about three hours, the same length of time as the stroll described in the book.²⁹

The readers also get occasional insights into the minds of people standing in windows of the surrounding buildings. Their internal micro-monologues, commenting on the heat or on the protagonist whom they spot in the street, are written down on the reverse sides of the flaps, inside window frames (in segments 6, 8, 17, 20, 24, 28, 29–30; for an example see fig. 6). Incidentally, the first of them appears in segment 6, at the point when the hero reflects that he can see neither roofs nor cellars: „Supposing I went into cellars? Roofs I cannot see. Cellars I won't see. So what am I going to see?“³⁰ Only surfaces is the answer. But the presence of the text on the reverse makes the reader aware of the spatial nature of the book. In fact, right after this reflection, the narrator decides to explore the spaces beyond the surface, and walks into a courtyard.³¹ These backside spaces offer the narrator (and the author) more space for subversion, „A CHANCE TO THINK / INCORRECTLY ABOUT THE HOUSE EFFECT / AND IN AN INCORRECT / LANGUAGE.“³² It may not be a coincidence that this comment appears in his final excursion into the backyards, when he has reached the end of the street and must turn back. Yet before he does so, he decides to sum up his experience, as he states, „unmethodically“, in the „strange and incomprehensible“ language of his ancestors.³³ He should be in Kraków, preparing his work on transformations of aesthetics in post-communist countries, but due to an accident, he stops by in Kielce. This inspires him to turn the accident into a method of research:

random sampling. Connected with purely superficial surveying. Of external symptoms only (but are there any internal ones?). Symptomatic aesthetics.

²⁹ I measured the time of reading; in a private conversation Nowakowski also confirmed that some readers had reported the same duration of reading.

³⁰ In Polish: „Gdyby tak zejść do piwnic? Dachów nie widzę. Piwnic nie zobaczę. To co zobaczę?“ (Trans. by KB.). Nowakowski: *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, p. 6.

³¹ *Ibid.*, p. 9.

³² *Ibid.*, pp. 30–29 (the back of the flaps).

³³ *Ibid.*, p. 34.

Symptomatological aesthetics. What can you learn by only looking? WYSIWYK. What you see is what you know.³⁴

Sienkiewicza Street seems to be an object lesson in such a post-transformative aesthetics. An accidental, unexpected order resulted in an exceptional, liberatic work, exemplifying one of avant-garde tendencies in contemporary writing.³⁵ It shows how literature can offer a space for experimentation and subversion, and how it can be liberated from literary conventions, technological limitations, and possibly even political restraints.³⁶ In which case it can be dubbed ‚liberature‘.

Zenon Fajfers leporello poem *Balcony* (2015)

Interestingly, Zenon Fajfer's leporello poem, which I discuss in this section, is also connected with architecture. Fajfer, just as Nowakowski, is the key figure in Polish ‚liberatura‘ movement. As already indicated, he is the creator of the term, and one of the major theorists of the concept. However, since the publication of his collected essays³⁷ he ceased theoretical and popularising activities, and devoted himself entirely to poetry writing. *Balcony* comes from his latest poetic volume entitled *Widok z głębokiej wieży* (A View from

³⁴ Ibid.

³⁵ Since the concept of ‚liberature‘ was first formulated in 1999, Ha!art publishing house has published 22 titles in the series under this name. But this kind of integrative, multimodal writing does not concern Polish literature only. Analogous tendencies, which Jessica Pressman characterised in 2009 as the „aesthetics of bookishness“, are also evident in Anglophone literatures. Suffice it to mention Jonathan Safran Foer, Mark Z. Danielewski, Reif Larsen, Steven Hall, and Adam Thirlwell. Incidentally, Thirlwell's liberatic novel *Kapow!* (London 2012) also includes two accordion inserts suggestive of Scheherazade's embedded Arabian tales. Worth mentioning in this context is also Anne Carson's *Nox* (New York 2010). For Pressman's concept of ‚bookishness‘ see: Jessica Pressman: The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First Century Literature, in: Michigan Quarterly Review 48.4 (Fall 2009), pp. 465–482: <<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402>> (last accessed 1 March 2018).

³⁶ Mia Lerm-Hayes has drawn my attention to the fact that the concept of ‚liberature‘ was formulated in the 1990's, when Poland was undergoing a major political change that was essentially understood as liberation from the communist regime. Her remark opens an interesting vista on the matter, which is, however, beyond the scope of this article.

³⁷ Fajfer: *Liberature or Total Literature*.

the Deep Tower).³⁸ At first glance the book looks like a conventional codex, but a thoughtfully arranged order of poems, certain subtle typographic elements, two photographs, and the leporello poem testify to its 'liberatic' character. Considering the content and compositional space of the book it becomes clear that the underlying conceptual metaphor of the volume is 'house', or 'home'.³⁹

A View from the Deep Tower contains a series of poems focusing on family relations. Some are addressed to the persona's wife (especially the part entitled „TERAZ“, i.e., „NOW“); others feature his children, siblings, parents, grandparents, and close friends. A few are self-reflexive musings on the poet's existential condition. Many poems are set inside a house, in clearly identified spaces: a bedroom, a kitchen, a living room, a study. The poet has a special liking for windows; the two photos in the book show the view of a window from inside a room. „Szczelina“ (i.e. „A gap“), the poem opening the collection, refers to the sunlight streaming in through a half drawn curtain. It seems that it is through this thin gap that the lyrical I is watching life inside and outside the house.⁴⁰ It also opens up a passage through which he is taking glances into the past.

His 'house of poetry', to paraphrase Henry James's phrase, has also a balcony, or rather the *Balcony* – a poem printed on an expandable accordion sheet. In the folded variant it is spread on two pages: 50 and 51; on which the text is printed in black ink (fig. 7). However, page 51 can be unfolded. When spread, it consists of five panels with columns of text printed in green (labelled as page 51A, see fig. 8). So it extends out of the book, just as a balcony sticks out of a building. The balcony is an element that is both a part of the house, but also external to it. It is projected from the building proper into the outer space, which is somewhat parallel to a position of close friends, who are almost like a family, but usually live outside it.

In Fajfer's volume, *Balcony* functions in a similar way. It belongs to the group of texts devoted to friends. It is dedicated to „Mrs. H. N.“, who:

³⁸ Zenon Fajfer: Balkon, in: Widok z głębokiej wieży. Szczecin 2015, pp. 50–51A (the leporello insert). The poem was first published in the literary journal: Fabularie, No. 1 (2013), p. 38. All further quotations from the poem come from my unpublished translation.

³⁹ This is one of the favoured conceptual metaphors in 'liberatic' works. I discuss this in the chapter „Books are buildings“ in: Bazarnik: Liberature. A Book-Bound Genre, pp. 65–70.

⁴⁰ Several poems are also set in a garden, park or fields.

Leaned on the piano
she's looking at

The Balcony

a tree drinking straight from the river
smiling at a spoiled tit
sleeping over sunflower seeds⁴¹

As she seems to be confined to her room due to age and illness, the balcony is the only external space where she is able to go. But this is not certain because she may be confusing a picture hanging on the wall with a window:

over the bed is a window in an ornamental frame
a winter landscape with riverbanks frozen with a
bridge⁴²

On the bridge the woman sees her daughter with a younger man. The daughter is holding a book from which she is reading to the man. The old lady is:

curious what
she's reading
now

time to go back but where are we actually
are we too bright to see anything
better switch off the light
here and in the balcony
coney

she won't be able to see letters
letters won't be able to see her

what now shall

⁴¹ Fajfer: Balkon, in: *Widok z głębokiej wieży*, p. 50. I reproduce the original layout to show how due to the large font the title typographically stands out of the text, as if to imitate the balcony protruded from the wall. The Polish is as follows: „oparta o niewidzialne pianino / patrzy na / BALKON / na drzewo pijące prosto z rzeki / uśmiechając się do rozpieszczonej sikorki / śpiącej na ziarnku słonecznika.“

⁴² „nad łóżkiem wisi okno w stylowej ramie / zimowy pejzaż z brzegami skutymi mostem.“ Ibid.

the palace burn
no

not that

birds'
twitter⁴³

As the dusk is falling, anxiety creeps into the initially serene landscape. The old lady is agitated, confuses words, breaks them in the middle, unable to finish her sentences. She is afraid of switching on the lights, she seems to see or recall a fire in a palace. We realise that this may be connected not only with her aging, but also with her traumatic experiences. Physically confined to her room, mentally she is locked in the past.

This becomes evident when one unfolds the poem to read the text on the accordion sheet. Its position, as if concealed inside the poem proper, and the green colour of print indicate that it represents another, metaphorical space, the inside of her mind. This central, enclosed part of the poem contains her stream of consciousness in free indirect speech. Her thoughts flow in accordance with free associations. Like the protagonist of *Sienkiewicza Street*, she responds to external stimuli. When she notices the TV set (whose name already escapes her), she is wondering if „anybody [is] going to be in this glass box today / or maybe that lad will sing / you shall be my lady.“⁴⁴ When she smells „this insipid smell of pines this green on [her] plate / she doesn't feel like eating pine needles today“,⁴⁵ and refuses her meal, or her medicine. This is when the reader realises how much she has been affected by illness and age.

But her fragmented, incoherent thoughts gradually reveal a dreadful truth. When knocking on the door interrupts her listening to music, she

⁴³ „czyta / teraz / czas już wracać tylko gdzie my właściwie / jesteśmy zbyt jasno żeby coś zobaczyć / trzeba zgasić światło / tu i na bal / konie / nie będzie widzieć liter / litery nie będą widzieć jej / co teraz czy / pałac pło / nie / to nie / ptaków / śpiew.“ Ibid., p. 51.

⁴⁴ „czy w tej szklanej skrzynce będzie dzisiaj ktoś / a może tamten młodzieniec zanuci / będziesz moją panią.“ Ibid., p. 51A.1 (the additional number after the comma indicates the folded pages).

⁴⁵ „ten mdły zapach sosen to zielone na talerzu / nie ma dziś apetytu na sosnowe igły.“ Ibid. Incidentally, this may also suggest why the green ink is used in this section.

checks if the door is properly locked, and when she focuses on the music again, she recalls how

she used to play it from memory
about an hour ago in Lviv
until the piano hid itself
at the bottom of the wardrobe with musty hay⁴⁶

This brings back horrifying violence she witnessed in her home city of Lviv decades ago during World War II.⁴⁷ She wants to „plug the ears / not to hear the hoofbeats / on the streets / cobbled with kid's heads“.⁴⁸ No wonder that she has repressed the gruesome memories, concealing them deep inside her mind. Then, it is only appropriate that this passage is also hidden before the readers' eyes in the folded page.

Fortunately, her debilitating illness is also a blessing in disguise. Azaleas „blossoming like fire“ in a vase on the table attract her attention, which diverts her from the traumatic memories. Then she spots her meal, which „has not cooled down yet“ and tries to have a little more, perhaps prompted by her daughter with the demanding request „eat“.⁴⁹ The word, which she mishears as „eight“, makes her think about Henry the Eighth, and the kingdom of kangaroos, which her daughter once visited.⁵⁰ This cheers her up, and she starts singing again. She would like to sing with this handsome, young man on TV, „only now she can't find the words / when [she] was asleep they must have gone to the garden“ where they are dancing with phloxes, asters,

⁴⁶ „kiedyś grała to z pamięci / jakąś godzinę temu we Lwowie / dopóki fortepian się nie ukrył / na dnie szafy ze stęchłym sianem.“ Ibid., p. 51A.2.

⁴⁷ During World War II Lviv and the surrounding territories were the stage of cruel ethnic cleansings. During the Nazi occupation, in 1943–44 in consequence of the Ukrainian Insurgent Army's massacres of the Polish population in Easter Galicia and Volhynia, tolerated by the Germans and possibly inspired by the Soviet secret service NKVD, the majority of Poles living in Lviv fled to General Governorate, the German administrative zone covering part of pre-war Poland. For more information see, for example, Timothy Snyder: *Bloodlands. Europe Between Hitler and Stalin*. New York 2010.

⁴⁸ „zatkać uszy / nie słyszeć tych stepujących kopyt / na ulicach brukowanych / dziećmi łbami.“ Fajfer: *Balkon*, p. 51A.2.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ „usmażona byłaby smaczniejsza / ile Henryk Ósmy miał żon / w tym królestwie kangurów.“ Ibid., p. 51A.3.

and snapdragons.⁵¹ The name of the last flower alerts her again. The old lady is getting worried about her daughter, who went out to do some shopping a week ago, and hasn't returned yet, because she knows that „it is so dangerous / to walk on her own in a strange / territory.“⁵² The trauma returns: she recalls the childbirth, the fear that they would be spotted through a broken window, so „it needs darning“.⁵³ Once it is mended, „then nobody will find us here they won't come“. „Darning“ brings back another recollection about the most „princessly dress“ „in the whole wide world“ that she sew for her little girl, who now pacifies her gently: „it's late“, time to leave the balcony and go inside.

The „beautiful bright day“ is drawing to a close. The folding provides a natural occasion for the repetition, so typical for people losing their memory. When the reader folds back in the accordion sheet, the old lady returns to her darkening room, and wonders again:

curious what
she's reading
now

time to go back but where are we actually

[...]

what now shall

the palace burn
no

not that

birds'
twitter⁵⁴

⁵¹ „sama miałaby ochotę śpiewać / tylko chwilowo nie może znaleźć słów / kiedy spałam pewnie wyszły do ogrodu / i tak zatańczyć / z floksami i chmurą astrów.“ Ibid.

⁵² „to takie niebezpieczne / samej chodzić po obcym / terenie.“ Ibid., p. 51A.4.

⁵³ „trzeba zacerować to okno / wtedy nikt nas tu nie znajdzie nie przyjdą / [...] na całym świecie żadna dziewczynka / nigdy nie miała królewniejszej sukienki / już późno / tak wcześnie / taki piękny jasny dzień.“ Ibid., p. 51A.5. All further quotes come from the last page of the accordion sheet.

⁵⁴ Ibid., p. 51.

Małgorzata Gurowska and Joanna Ruszczyk's *Lokomotywa / IDEOLO* (2015) & *Księżę w cukierni* by Marek Bińczyk and Joanna Concejo (2013)

While Nowakowski's book invited its readers to a stroll, *Lokomotywa / IDEOLO* (The Locomotive / IDEOLO, fig. 9)⁵⁵ takes them on a train ride. This is a collaborative work of Małgorzata Gurowska, a graphic designer, and Joanna Ruszczyk, a journalist, who reinterpret creatively one of the best-known Polish children's poems: Julian Tuwim's *The Locomotive*; hence, the modernist poet is listed as the third author on the book cover.⁵⁶

In Tuwim's poem a thick, fat, oily train engine is waiting at the station to set off for a journey through the countryside. Out of over forty wagons the original text enumerates the load of the first ten. They are full of people, horses, cows, fat pigs, and „fat-bellied dummies sitting and eating greasy salamis“. They are „packed with bananas“, „six grand pi-an-as“, a monster, a cannon, tables, wardrobes and chairs, an elephant, a bear and two giraffes – amongst many other things.⁵⁷ The rest is left to be filled in by the readers' or listeners' imagination. Ruszczyk and Gurowska take up this challenge, presenting the content of the train in simple, black outlines that may remind of paper cut illustrations. So the readers can see that further wagons are full of more pigs, cows, and foxes, sometimes neatly arranged in rows, sometimes randomly massed together. Beside them, the train carries other, illegal cargo: rare and endangered species of animals, smuggled alive in horrific conditions (for examples, live parrots are bottled), and deer, elks, bears, and the like (usually brought from exotic trips as hunting trophies). Some wagons are filled with naked men and women, or people dressed in national costumes. We can speculate that some of them may be tourists, while others may be refugees, smuggled illegally, under inhumane conditions. There are also military troops travelling with their modern weapons, as if to comple-

⁵⁵ Julian Tuwim, Małgorzata Gurowska, Joanna Ruszczyk: *Lokomotywa / IDEOLO*. Trans. by Walter Whippley, David Malcolm, and Ewa Lipińska. Poznań 2015.

⁵⁶ Though a collaborative work, it is labelled as „literature“ in the Polish National Library catalogue, too: <<http://nukat.edu.pl/lib/item?id=chamo:3527245&theme=nukat>> (last accessed 1 March 2018).

⁵⁷ Julian Tuwim: *Lokomotywa*. The Locomotive. Die Lokomotive. Trans. into English by Marcel Weyland. Trans. into German by Wolfgang von Polentz. Kraków 2006.

ment the giant cannon in the original poem, and veterans returning home, as is evidenced by an occasionally missing leg or arm.

The visual message of this over 11 meters long leporello is austere, simple, and moving, offering a powerful, critical commentary on the contemporary social reality. As Krystyna Rybicka comments, „the precisely rendered locomotive, through the continuity of the accordion structure, presents the content of the cargo, yet deprived of the colourful carelessness, buzz, and clatter. All is ruled by dramatic whiteness of silence.”⁵⁸ Based on the stark, visual contrast of black and white,⁵⁹ the design separates images from text, which is printed on the reverse sides of the accordion sheets. This text is made out of excerpts from Tuwim’s political satires, articles, and letters in which the poet commented on the condition of the interwar Polish society: philistinism, hypocrisy and narrow-mindedness of the bourgeoisie, consumerism, the class conflicts, anti-Semitism, and militarism. The quotes, carefully chosen by Ruszczyk, are juxtaposed with fragments of reports on the meat industry, smuggling of endangered species, environmental pollution, deforestation, war casualties, persecution of LGBT people. They enter into a dialogue with Tuwim’s original commentaries, echoing his concerns. Thus, the children’s poem provides Gurowska and Ruszczyk with an opportunity to reflect on the state of the contemporary world. In conclusion, let me quote Rybicka again, as she aptly explains how Tuwim’s playful text becomes a pretext to a serious discussion, not only between parents and children, but also among adults themselves:

The book warns us that it is all too easy to change a dream journey into a deadly torture, to reduce a priceless individual life to an anonymous sign. In its focused, ascetic design the book shouts with the suffering of the helpless. Its refined aesthetics exposes cruelty and mindlessness of those who continuously usurp themselves the right to nominate victims for the sake of higher ends.⁶⁰

⁵⁸ Krystyna Rybicka: Review, in: Polish Section of International Board on Books for Young People, <http://www.ibby.pl/?page_id=2249> (last accessed 1 March 2018).

⁵⁹ The reviewer associates this with Kasimir Malewicz’s painting *The Black Square*, and the dynamism of Gurowska’s design with the dynamism of the revolutionary social changes of the early 20th century.

⁶⁰ Rybicka: Review, in: Polish Section of International Board on Books for Young People, <http://www.ibby.pl/?page_id=2249>.

The form of the book is motivated not only by the original theme, i.e., the representation of the train. On a metaphorical plane the accordion form may also flag continuity between the past and the present. It shows vividly how the past can be nostalgically idealised – by evoking the familiar, children's poem, and how it can be critically reread through Tuwim's other texts. Gurowska and Ruszczyk's work has been critically appreciated. The book has received several awards, including the *IBBY Book of the Year Award* in 2014,⁶¹ the *European Design Gold Award 2015*,⁶² and a special mention of the Polish Association of Book Publishers as the *Most Beautiful Book of Year 2014*.

Interestingly, another recently published, awarded leporello is also a children's book for the double audience of children and adults. It is Marek Bieńczyk's and Joanna Concejo's *Książę w cukierni* (Prince in a Pastry Shop, fig. 10).⁶³ The story was written by Bieńczyk, a well-known contemporary novelist and essayist; the illustrations and book design was authored by the established graphic designer Concejo. The book was apparently curated by the editor who invited both artists to collaborate. The result is equally impressive – the book was also awarded IBBY's prize for Concejo's illustrations,⁶⁴ and received the title of the *Best Book of the Year in 2013*. A visit in a cakeshop serves as a pretext for a seemingly humorous anecdote in which the eponymous Prince discusses the meaning of happiness with his beloved Cactus Girl. His melancholic reflections are counterpointed with the Cactus Girl's brusque answers, and Concejo's ironic, surrealist illustrations: a big, brown bear, and a pack of playful, small dogs which seem to parallel the human characters. Printed on a 6-meter-long sheet, this work can be read by turning pages, or by unfolding it into one, large textual-visual narrative panorama.

In an article on the accordion-book, Manfred Breede and Jason Lisi remark that the conventional codex form „is undoubtedly the best architecture for the majority of reading materials, however the accordion form has some features that can enhance the reading experience. A case in point is multiple

⁶¹ International Board on Books for Young People: <http://www.ibby.pl/?page_id=2249> (last accessed 1 March 2018).

⁶² See: <<https://europeandesign.org/submissions/the-locomotive-ideolo/>>.

⁶³ Marek Bieńczyk, Joanna Concejo: *Książę w cukierni*. Wrocław 2013. The English translation by Benjamin Paloff was brought out in 2014 by the same publisher.

⁶⁴ See: <http://www.ibby.pl/?page_id=1454> (last accessed 1 March 2018).

page spreads to reproduce panoramic views for example“.⁶⁵ That is precisely the benefit gained in *The Prince in a Pastry Shop* and in *Locomotive / IDE-OLO* – and the reason why Radosław Nowakowski decided to use this specific book form in *Sienkiewicza Street*. When these accordion-books are fully unfolded, the result is breathtaking. In Zenon Fajfer’s moving poem, the accordion format enhances the sense of mystery that the reader is gradually uncovering. But it may also communicate the tenderness felt by the lyrical I. Unfolding the expandable sheet with its fragile structure makes one think of the fragile body of the old lady. One must be as careful with handling the multiple-page spread as the daughter must be when she takes care of her mother. This is a kind of emotion that the codex format can hardly inspire.

⁶⁵ Manfred Breede, Jason Lisi: The Accordion Book, in: *International Journal of the Book* 4.1 (2007), pp. 75–83.

Illustrations

Fig. 1: Radosław Nowakowski: *Sienkiewicza Street* (2003) in the ‚Liberature‘ exhibition, Academy of Fine Arts, Sofia 2014.

Fig. 2: Detail from *Sienkiewicza Street* (2003) showing the friezes as texts.

Fig. 3: Detail from *Sienkiewicza Street* (2003)
showing the calligrammes of trees.

Fig. 4: Detail from *Sienkiewicza Street* (2003)
with an Aztec „monster dragon sign“.

A Stroll through Polish Leporellos

Fig. 5: Detail from *Sienkiewicza Street* (2003) with the passers-by as letters.

Fig. 6: Detail from *Sienkiewicza Street* (2003) with a window on the reverse of flap 20.

Fig. 7: The folded state of Zenon Fajfers poem *Balcony* in: *Widok z głębokiej wieży* (2015).

Fig. 8: The unfolded state of *Balcony* in: *Widok z głębokiej wieży* (2015).

Fig. 9: Małgorzata Gurowska, Joanna Ruszczyk:
Lokomotywa / IDEOLO (2015).

Fig. 10: Marek Bieńczyk, Joanna Concejo: *Książę w cukierni* (engl.: Prince in a Pastry Shop, 2013).

Leporellos als narrative und visuelle Inszenierungen literarischer Texte: Baudelaire, Rilke, Stein, Hofmannsthal

CHRISTIANE DAHMS

Mit ihrer charakteristischen materiellen Struktur ermöglichen Leporellos gestalterische Inszenierungen von literarischen Texten, die künstlerische und wissenschaftliche Annäherungen von Graphikern und Typographen, von Zeichnern und Malern ebenso wie von literarischen Übersetzern und Literaturwissenschaftlern an einen Text sichtbar machen können. Die Verbindung von Text- und Bildelementen sowie die Gestaltung als Leporello (-Beilage) wirken sich zudem auf die Lesart dieser spezifischen Buchform aus: Anders als beim Blättern und Lesen eines konventionell als Kodex gebundenen Werks, bei dem Linearität und Kohärenz des Textes den Rezeptionsvorgang wie auch den Umgang mit dem Buch als Medium steuern, ermöglichen Leporellos zumeist eine simultane Ansicht mehrerer Text- und Bildteile, die nicht nur sequenziell, sondern auch panoramatisch betrachtet werden können. Was bei der Lektüre eines Buchs zumindest in einem geringen Maße selbst erzeugt werden kann – eine individuelle Lesart durch das Vor- und Zurückblättern einzelner Seiten und Passagen –, ist im Leporello basales Strukturelement, das dezidiert zu einer ‚multiperspektivischen‘ Aneignung eines Textes auffordert.

Wie also erzählen Leporellos, die (mehrere) Texte oder Texte und Bilder miteinander kombinieren, und wie lassen sie sich lesen? In welchem Verhältnis stehen Medien und Materialien zueinander? Wo werden Spannungsräume explizit? Welche Verfahrensweisen steuern Wahrnehmung und Rezeptionsverhalten? Im Folgenden stehen zunächst Ausgaben von Charles Baudelaire, Gertrude Stein, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal im Mittelpunkt, die entweder als Leporellos gestaltet sind oder deren Buchausgaben ergänzende Texte beziehungsweise Bilder als entfaltbare Seitenfolge(n) beigelegt sind. Es sind Text-Text- oder Text-Bild-Kombinationen, die als graphisch illustrierte und / oder typographisch gestaltete Fassungen

auf eine multiple ‚Autorschaft‘ verweisen: auf den Autor, den Übersetzer und den Graphiker im Fall Baudelaires, auf den Autor und die Graphikerin bei Rilke, auf die Autorin und die beiden Übersetzer bei Gertrude Stein, und auf den Autor, den Textgestalter und den Interpreten bei Hugo von Hofmannsthal. Anschließend werden Ausgaben in den Blick genommen, die ausschließlich als Leporellos konzipiert sind und den literarischen Text singulär oder in Kombination mit Bildelementen präsentieren, also den Graphiker an die Seite des jeweiligen Autors stellen, hier exemplarisch in den Leporello-Ausgaben zu Texten von Franz Kafka, Robert Walser, Christian Morgenstern, Sarah Kirsch, Friedrich Hölderlin und Robert Louis Stevenson.

Text-Bild-Kombinationen: Charles Baudelaire und Rainer Maria Rilke

1966 wurde in Basel bei Weiss-Stauffacher eine Auswahl von Gedichten aus Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857–68) in einer limitierten Auflage von 500 Exemplaren publiziert.¹ Dieses Leporello, das in einen Umschlag eingelegt ist, besteht aus zwanzig Segmenten, auf denen sich die Text- und Bildseiten abwechseln. Da nur die Vorderseite bedruckt ist, lässt sich das Leporello wie ein gebundenes Buch handhaben, denn Text- und Bildseiten können sukzessive umgeblättert werden. In dieser Anordnung werden acht Graphiken von Wolfgang Walther ebenso vielen Gedichten von Baudelaire gegenübergestellt, die von Carlo Schmid ins Deutsche übertragen wurden.²

¹ Charles Baudelaire: Blumen des Bösen. Eine Auswahl. Übertragen von Carlo Schmid, Illustrationen von Wolfgang Walther. Basel 1966. Es handelt sich um einen Privatdruck, der im Offsetverfahren hergestellt und vom Künstler signiert wurde und der, als „Geschenk an Freunde“ (S. 18) verteilt, nicht käuflich zu erwerben war.

² Carlo Schmid hat *Les Fleurs du Mal* später auch für den Insel-Verlag übersetzt, vorliegende Auswahl findet sich dort wieder. Vgl.: Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Vollständige Ausgabe. Übertragen von Carlo Schmid. Frankfurt am Main 1976. Folgende Gedichte sind im Leporello enthalten: *Gebet, Sie ist ganz, Die Blinden, Das Duftglas, Allegorie, Phantastische Radierung, Der Wiedergänger und Tagesende*. – Schmid's Übertragungen zeichnen sich durch Wortschöpfungen und rhythmische Verschiebungen aus, was im Vergleich mit der Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff besonders deutlich wird, vgl.: Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Französisch / Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Anmerkungen von Horst Hina. Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke. Stuttgart 1998. Dieser Ausgabe liegt zugrunde: Baudelaire. *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*. Bd. 1. Paris 1975. Fahrenbach-

Die Schwarz-Weiß-Zeichnungen des „jungen in der Schweiz lebenden Graphiker[s]“ verstehen sich als „Illustrationen“.³ Sie zeigen phantastisch anmutende Gebilde, deren Detailfülle sich aus den unterschiedlich gestalteten Flächen ergibt. Nur im Einzelfall lassen sich einige Elemente oder Sujets in den Zeichnungen konkretisieren. Dies ist zum Beispiel bei der Zeichnung zu dem Gedicht *Die Blinden* der Fall (S. 6f.), das auf das wohl berühmteste Bild zum Thema anspielt, auf Pieter Bruegels *Blindensturz* (1568). Die Figurengruppe besteht aus nebeneinander angeordneten, hochaufragenden Gestalten, deren Gliedmaßen in Walthers Zeichnung extrem verlängert sind. Menschliche und tierische Physiognomien sind nur angedeutet, sodass die Figuren in ihrer monströsen Überformung letztlich unbestimmbar bleiben. Die unterschiedlichen Schraffierungen der kleinen und großen Flächen lassen vielfach wiederholte und variierte Muster erkennen. Da es sich um figurale Formen handelt, können Bild- und gegenüberliegende Textseite hier nur simultan rezipiert werden. Auf anderen Doppelseiten hingegen animieren die Bildausführungen den Leser zu einer Drehung des Leporellos: Die Zeichnung zum Gedicht *Das Duftglas* macht das Stilprinzip der Metamorphose evident, indem die Verpuppung des Falters als Sujet gewählt ist. Es lässt sich mindestens um 90 Grad drehen, die Zeichnungen zu *Tagesende*, *Allegorie* und *Sie ist ganz* sogar noch weiter. Die arabesken Strukturen geben jeweils nur Details zu erkennen, wie bei *Allegorie*, wo Blüten, Arme und Hände aus einem dichten Gebilde hervorzudrängen scheinen. Jedes Text- und jedes Bildsegment wird durch einen feingesetzten Rahmen begrenzt. Nur die Zeichnung, die dem Gedicht *Der Wiedergänger* gegenübersteht, nutzt die gesamte Fläche des Segments als dunkel gestalteter Hintergrund. Davor ist ein hochaufgestelltes Bett zu sehen, unter dem sich ein übergroßes Tier mit unzähligen Beinen und dem Oberkörper eines Insekts festzuhalten scheint. Mit dieser

Wachendorff hat sich 2014 zu Schmidts Übertragungsverfahren geäußert, das sie zu einer eigenen Auseinandersetzung mit Baudelaire anregte, vgl. dies.: Formale Aspekte der Lyrikübersetzung. *Les Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire: <<http://www.übersetzerwerkstatt-erlangen.de/de/formale-aspekte-der-lyrik%C3%BCbersetzung-les-fleurs-du-mal-von-charles-baudelaire>> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

³ So die knappen Informationen im Paratext der Ausgabe, S. 18. Einen Überblick über die zahlreichen illustrierten Ausgaben, die zu *Les Fleurs du Mal* zwischen 1866 und 2012 entstanden sind, liefert Ivan Bernier: *Les illustrateurs de Baudelaire. 125 ans d'illustration baudelairienne. En collaboration avec Albert Legault*, vgl.: <<http://www.baudelaire-illustrateurs.ca>> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

Verklammerung von Tier und Objekt, oben und unten, wird die Beweglichkeit des Leporellos für die Bildkonzeption fruchtbar gemacht.

Es ist nicht auszumachen, ob die Bilder, ebenso wie die Übertragung, der französischen Vorlage folgen oder ob sie von der Übersetzung inspiriert sind, beide Künste also kooperativ auf einen Ausgangstext reagieren, oder sich zwischen einer Rezeption erster und zweiter Stufe unterscheiden ließe. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive ist dies allerdings unerheblich, denn die Bilder lassen keine Rückschlüsse auf den Prätext zu, sie sind als „Illustrationen“ (S. 18) den Texten untergeordnet.⁴ Obwohl die Zeichnungen die räumliche Beweglichkeit der Leporello-Form als ästhetisches Konzept aufgreifen, organisiert der übersetzte literarische Text den (linearen) Leseprozess auch dieser unkonventionellen Baudelaire-Ausgabe.

2004 erschien Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) in einer Neuauflage bei der Büchergilde Gutenberg.⁵ Dem Text, der dem sechsten Band der Werkausgabe des Insel Verlags folgt,⁶ sind zwei Leporellos mit Zeichnungen von Christine Perthen beigelegt, die zwischen Titelei und Rilkes Text sowie nach Rilkes Text und vor dem abschließenden Essay von Christine Perthen eingefügt sind. Es sind je vier miteinander verbundene, beidseitig gestaltete und aufklappbare Bildfolgen.

Die Leporellos enthalten Skizzen überwiegend menschlicher Physiognomien, die an (anatomische) Studien Leonardo da Vincis, Albrecht Dürers oder auch Max Klingers erinnern. Aneinandergereiht ergibt sich die Ansicht auf kleine Figurenzeichnungen und auf großflächige, nur als Ausschnitte konzipierte Körper- und Glieder-Bilder, die auf hellem oder auf bräunlichem Hintergrund angeordnet sind. Während die Vorderseite des zweiten Leporellos am Ende des Buches überwiegend Schwarz-Weiß-Radierungen zeigt, sind auf der Rückseite vor allem farbig übermalte Körper zu sehen. Die Figuren oder ihre Hintergründe reichen zum Teil in das nächste Segment hinein. Durch diese Überschreitung der Bildgrenzen, die durch die Faltungen

⁴ Vgl. zu diesem Kontext auch Breon Mitchell: Das illustrierte Buch als Livre d'Artiste. Eine zeitgenössische Perspektive, in: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 102–112, hier S. 105f.

⁵ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Mit Bildern von Christine Perthen. Frankfurt am Main, Wien, Zürich 2004.

⁶ Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Bd. 6: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Prosa 1906–1926. Frankfurt am Main 1966.

markiert sind, werden sie zu Teilen einer Studienreihe, die den Malprozess abbildet. Die Blickrichtung wandert, da die Bilder neben- und übereinander positioniert sind, von links nach rechts, wie bei einer Textlektüre, aber auch von oben nach unten.

Der Ausgabe ist ein kurzer Text von Christine Perthen mit dem Titel *Eine Annäherung. Bilder zum Wort* als Anhang beigegeben, in dem die Künstlerin einen Einblick in ihre Arbeitsweise gibt:

Seit ich Zeichner wurde, von Anbeginn, war die einzelne Zeichnung oder Radierung mir nur in seltensten Fällen genügend, um meine Bildideen zu tragen. Mehrblättrigkeit suchte ich, fünf, sieben oder zehn Blätter zu einer Abfolge geordnet [...]. Die Form des Leporellos für den Malte erwächst also aus meinem bisherigen künstlerischen Tun, dem Wunsch nach einem optischen Nebeneinander und nicht der Addition verstreuter Einzelbilder, der Sehnsucht nach dem Über-Blick, nach Gleichzeitigkeit.⁷

Perthens Œuvre umfasst neben Radierungen, Aquatinta und Illustrationen auch zahlreiche Plakate, Kostüme und Bühnenbilder, die sie für das Berliner Theater am Palais entworfen hat.⁸ Zur Vorbereitung habe sie Rilkes Text gelesen, „wie ich es gewohnt bin, ein Theaterstück zu lesen, für das ich Bühnenbild und Kostüme entwerfen soll – am Arbeitstisch sitzend, mit Papieren für die Notiz zum Gelesenen, zu dem, das mir ‚bildträchtig‘ erscheint.“⁹ Allerdings sind die Bilder für die beiden Leporellos keine Neuschöpfungen Perthens, sondern Teil ihres bisherigen Werks, aus dem sie gelöst und in einen neuen Kontext überführt wurden:

Nach dem Lesen, als auch alle genauesten Notizen vom Sfumato der Erinnerung verhüllt waren, wußte ich, daß ich, was ich gelesen, alles schon einmal gezeichnet hatte: den Mann, die Frau, den Tod, das Kind, Tier, Blume, Baum, Schöpfung und Geschöpf, Arm, Bein, Schenkel, Leib, Stamm, Haus,

⁷ Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 254. Ihr kurzer Aufsatz bildet den Prozess der Aneignung ab, indem er alternierend Zitate aus dem literarischen Text und Reflexionen der Künstlerin präsentiert, vgl. S. 253–256.

⁸ Vgl. : <<http://www.druckgraphik-atelier.de/?p=1908>> (letzter Zugriff am 2.2.2018). Perthen (1948–2004) war Graphikerin und Autorin und lehrte ab 1992 an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Ihren Nachlass verwaltet die Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, vgl. auch <http://www.atelierlaubach.de/kuenstler_perthen.htm> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

⁹ Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 254.

Nicht-Haus. [...] Meine Personnage also habe ich versammelt, meine Figuren, und die Rollen verteilt. „Du wirst Abelone sein“, bekam die weibliche Figur ‚Tagtraum – sehr früher Traum‘ mitgeteilt, dreimal sollte sie in meiner Bildfolge auftauchen, die gleiche Radierung, wiedererkennbar überzeichnet (daher auch der Rückgriff auf Radierungen) [...]. Meiner Personnage, meinen Figuren, habe ich die Treue gehalten, sie erscheinen, in anderer Form, mit neuem Aussehen¹⁰

Diese Reaktualisierung einzelner Werke, die in anderen Kontexten und zeitlich früher entstanden sind,¹¹ verleiht dem gesamten Textmodell eine neue Dimension: Rilkes Text und Perthens Bilder sind einerseits separat, andererseits simultan zu betrachten und zu lesen. Zugleich deuten die Bilder auf weitere interpikturale und intertextuelle Zusammenhänge, die Rilkes Figuren ihrem (engen) textuellen / literarischen Kontext entheben. Perthens und Rilkes Figuren bleiben aber jeweils autonom:

Der einmal gefaßte Entschluß, nicht Wort und Bild zu vermischen, ist auch geschuldet der sehr großen Liebe zum Wort [...]. Mit meiner Bildwelt nun will ich nicht in die Bildphantasien erzeugende Wortwelt eindringen, Begleitung soll sie sein, meine Welt, vielleicht eine Parallele, Wort bleibt Wort, Bild bleibt Bild — Grenze und Gruß.¹²

Die Vorderansicht des zweiten Leporellos enthält mehrere Schrift-Bilder mit einzelnen Wörtern und Sätzen aus Rilkes Roman. Eine kurze Passage verläuft schräg neben ihrer Referenzfigur, Julie Reventlow, von deren Stigmata der Graf berichtet:

¹⁰ Ebd., S. 254f.

¹¹ Zu Perthens *Œuvre* vgl. auch Jörn Merkert: Körper, Fels und Baum oder ‚Die Welt besteht nicht aus Linien‘. Zur Graphik von Christine Perthen, in: Christine Perthen. Zwischen Schädel und Fels. Handzeichnung, Radierung, Übermalung. Mit einem Text von Jörn Merkert. Berlin 2001, unpaginiert; und das Gespräch mit Klaus Hammer, in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur, 41. Jahr (1989), H. 5, S. 999–1008.

¹² Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 254. Perthen, die bereits in den 1970er Jahren zu Kleist und Brecht gearbeitet hat, erläutert hier auch, dass sie sich beiden Autoren „[m]it dem größten Respekt, aber zugleich mit der allergrößten zeichnerischen Freiheit“ angenähert habe: „Meine Radierungen, Radierfolgen, habe ich ihren Texten hinzugestellt, separat, der Wort-Leib blieb unversehrt, als unerlaubte Verwundung hätte ich meine Eingriffe gesehen, meine zeichnerischen Einsprengsel. Zu erklären hatte ich diese Texte ja nicht [...]“. Ebd., S. 253.

„Morgen schreiben wir von Julie Reventlow“, sagte er und kostete seine Worte: „das war eine Heilige.“ Wahrscheinlich sah Abelone ihn ungläubig an. „Ja, ja, das gibt es alles noch“, bestand er in befehlendem Tone, „es gibt alles, Komtesse Abel.“ Er nahm Abelones Hände und schlug sie auf wie ein Buch. „Sie hatte die Stigmata“, sagte er, „hier und hier.“ Und er tippte mit seinem kalten Finger hart und kurz in ihre beiden Handflächen.¹³

In Perthens Essay heißt es hierzu: „[...] die Frau auf meiner Radierung ‚Schädel zwischen Mann und Frau‘ hat ein Wundmal in ihrer Handfläche, nichts leichter als zu sagen: und Du bist jetzt Julie Reventlow.“¹⁴

Dass der Anspruch auf die ‚Unversehrtheit‘ von Wort und Bild eine enge Verbindung zwischen beiden Künsten nicht ausschließt, wird durch die Konzeption der Ausgabe unterstützt: Sie weist zwar eine konventionelle Buchbindung auf, doch die eingebundenen Leporello-Inserts ermöglichen eine ‚Entfaltung‘ der Illustrationen als eigenständige Kunstform, die den Text aufnimmt und in neue Kontexte integriert – und idealerweise zu einer Lektüre weiterer Rilke-Texte und weiterer Perthen-Bilder animiert, die wiederum aus ihren medialen Kontexten gelöst und umgruppiert werden können.

Text-Text-Kombinationen: Gertrude Stein und Hugo von Hofmannsthal

Gertrude Steins schmaler Band *A Book concluding with As a Wife has a Cow A Love Story* ist 1987 in Berlin von der Friedenauer Presse herausgegeben worden. Der fadengehefteten Ausgabe, die auf fünfzehn Seiten eine deutsche Übertragung des Textes präsentiert, ist ein Leporello mit einem Umfang von zwölf Segmenten lose beigelegt, das den originalsprachlichen Text enthält.¹⁵ „Es ist fast unmöglich, Gertrude Stein zu ‚übersetzen‘“, heißt es im Umschlagtext, „man kann bestenfalls nach sprachlichen Äquivalenten suchen,

¹³ Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 153f. Vgl. zu den unterschiedlich ausgeführten Versionen der Figur: Christine Perthen. Zwischen Schädel und Fels. Handzeichnung, Radierung, Übermalung, Tafel 45 und 46.

¹⁴ Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 254.

¹⁵ Gertrude Stein: Ein Buch Mit Da Hat Der Topf Ein Loch Am Ende Eine Liebesgeschichte. In einer Lesart von Oskar Pastior und Sissi Tax. Berlin 1987.

Oskar Pastior und Sissi Tax nennen ihren Umgang mit Gertrude Stein deshalb auch ‚Lesart‘. Die Texte – es handelt sich um eine Sammlung Kleingebeilde, Inventionen, und ein längeres Prosastück – wurden in Paris, im fremden Sprachraum, geschrieben und dort 1926 in einer kleinen Auflage zum erstenmal veröffentlicht.¹⁶

A Book concluding with As a Wife has a Cow A Love Story präsentiert Variationen von Textteilen, Phrasen, die „genommen, aneinandergereiht, vertauscht, wiederholt, gegeneinander verschoben“ werden.¹⁷ In der „Lesart“ der Übersetzer Oskar Pastior und Sissi Tax werden die Spezifika der Vorlage aufgegriffen und die Problematik der Übersetzung selbst thematisiert. So wird aus der Titelphrase „As a Wife has a Cow A Love Story“ „Mein Topf hat ein Loch“. Die Übertragung spielt mit Nähe und Distanz zum Original, indem wortgetreue Übersetzungen neben Wortschöpfungen und konstruierte Anglizismen gestellt werden.¹⁸ Tatsächlich ermöglicht es diese Ausgabe, beide Fassungen immer wieder miteinander zu vergleichen, das Leporello vor das Buch zu legen und parallel zu lesen. Es wäre sicher müßig, der Frage nachzugehen, warum der übertragene Text die gebundene Form erhalten hat, der englischsprachige dagegen die Leporello-Form. Verweisen Leporello-Beilagen auf einen primären oder auf einen sekundären Status? Vermutlich orientiert sich die Gestaltung dieser Ausgabe an der (deutschsprachigen) Leserschaft, die den im Buch enthaltenen Text rascher erfassen kann als den

¹⁶ Der Hinweis auf die Erstausgabe ist dahingehend zu ergänzen, dass sie bereits mit Illustrationen von Juan Gris versehen war, vgl. Gertrude Stein: *A Book Concluding with As a Wife Has a Cow: A Love Story*. Orné de lithographies par Juan Gris. Paris: Éditions de la Galerie Simon 1926.

¹⁷ Helmut Heißenbüttel: Reduzierte Sprache. Über einen Text von Gertrude Stein, in: ders.: *Über Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau 1966, S. 11–22, hier S. 18. Der Text erschien zunächst in einer anderen Fassung in der Zeitschrift *Augenblick*, hg. von Max Bense, Jg. 1, H. 4 (1955), S. 1–16.

¹⁸ So heißt es zu Beginn des Textes von *A Book*: „KEY TO CLOSET. There is a key. There is a key to a closet that opens the drawer. And she keeps both so that neither money nor candy will go suddenly.“ In der Übertragung: „SCHLÜSSEL ZUM KASTEN. Da ist ein Schlüssel zum Kasten zum Öffnen der Lade. Und sie hütet beide so, dass weder Bargeld noch Leckwar auf einmal verschwinden.“ Die letzten Verse aus *As a Wife has a Cow A Love Story* lauten: „[...] my wife having a cow as now, my wife having a cow as now and having a cow as now and having a cow and having a cow now, my wife has a cow and now. My wife has a cow“, in der Übersetzung: „[...] und mein Topf hat da ein Loch das da mein Topf hat den mein Loch da hat das doch ein Loch und ein Loch doch und da ein Loch hat, mein Topf hat ein Loch und da. Mein Topf hat ein Loch.“

fremdsprachigen des Leporellos, der, als Panorama entfaltet und aufgestellt, den Hintergrund der Lektüre bildet.

Hugo von Hofmannsthals prominenter *Brief des Lord Chandos* (1902) erschien 2014 in der von Klaus Detjen herausgegebenen Reihe ‚Typographische Bibliothek‘ bei Wallstein und der Büchergilde Gutenberg, zusammen mit einer kleinformatigen Leporello-Beilage. Die Vorderseite dieses Faltblatts enthält wie der Textband eine Fassung des *Briefs*, die Rückseite einen Interpretationsansatz zu Hofmannsthals Text von Christoph König sowie Klaus Detjens Ausführungen zur Gestaltung des *Briefs* im Buch.¹⁹

Die gebundene Fassung splittet den vollständigen Text in Teile auf, die in Umfang und Schriftgestaltung variieren: Separat gesetzt werden ganze Passagen oder nur einzelne Zeilen, jeweils in verschiedenen Abständen und Schrifttypen und zum Teil durch Anstreichungen unterschiedlicher Stärke markiert (S. 14–15).²⁰ Manche Seiten lösen das Textgefüge durch umher wirbelnde Einzelbuchstaben auf (S. 30, S. 45) oder enthalten Skizzen, zum Beispiel eines Gebäudegrundrisses (S. 10). Eine Doppelseite zeigt nur Linien, die immer wieder unterbrochen werden (S. 18–19), oder durch zahlreiche Punkte im Hintergrund ergänzte Textzeilen (S. 20–21). Die Gestaltung einer anderen Seite besteht dagegen aus zwei übereinander angeordneten Rechtecken, die vollständig mit Buchstaben übersät sind und den Hintergrund für eine fettgesetzte Textzeile bilden (S. 23). Sie wird von mehreren kleinen grauen Rechtecken gerahmt, die zugleich die palimpsestähnlichen Strukturen des Hintergrundes verdecken. „Alles in allem mutet dieses Buch an, als sei der Text als Kristallkörper gedacht, der vor allem in immer kleinere Kristalle auseinanderbricht, auch in Splitter, ja in Staub, wo nicht gar ins Nichts einer leer gelassenen Seite.“²¹

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. Mit einem eingelegten vierzehneitigen Leporello. Mit einem Text von Christoph König. Hg., gestaltet und mit einem Nachwort versehen von Klaus Detjen. Göttingen, Frankfurt am Main 2014. Die Ausgabe folgt der Fassung aus: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main 1991. Detjen gestaltete auch Ausgaben bei Suhrkamp und bei Hanser. Eine knappe Besprechung der Leporello-Ausgabe liefert Hans-Albrecht Koch: Hugo von Hofmannsthal und seine Orte. Wien, Salesianergasse 12, zum Beispiel, in: Neue Zürcher Zeitung, 16. Januar 2015, vgl.: <<http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/wien-salesianergasse-12-zum-beispiel-1.18462582>> (zuletzt eingesehen am 2.2.2018).

²⁰ Die typographischen Angaben sind der Ausgabe beigelegt, vgl.: ebd., S. 94.

²¹ Hans-Albrecht Koch: Hugo von Hofmannsthal und seine Orte.

Mit dieser Gestaltung werden Wort-Bilder entworfen, die mit der Textvorlage konkurrieren. Die visuelle Komponente des Textes, die durch Schriftgröße, Satzspiegel, Typographie etc. immer auch Einfluss auf den Vorgang der Rezeption nimmt, wird bei Detjen zum Gestaltungsprinzip. Das Herauslösen einzelner Wörter oder Sätze aus dem Gesamttext orientiert sich dabei an den dynamischen Verfahren der Konkreten Poesie.²² Raumübergreifend schaffen die Buchstaben- und Textgebilde einen visuell konzipierten Text, der den Rezipienten dazu auffordert, mitzuspielen, das heißt den Bewegungen der Elemente und ihrer (typo-) graphischen Dynamik nachzuspüren und eben nicht einer linearen Lektüre zu gehorchen. Die räumliche Dimension der Schrift sowie ihre Positionierung innerhalb der Seite treten vor die Bedeutung von Wort und Text. Der Pointe des Textes von Hofmannsthal, die in der wortreichen Beschreibung eines eigentlich ja nicht mit Worten zu fassenden Zustands liegt, eine Sprachkrise dokumentiert und diese zugleich zu überwinden scheint, begegnet diese Ausgabe auf zweifache Weise: Symbolisieren die fragmentarisch gestalteten Wort- und Text-Bilder Lord Chandos' Ringen um (die richtigen) Worte und werden dadurch Korrespondenzen zwischen Form und Inhalt erzeugt, so setzen sie sich zugleich über den spezifischen Gestaltungsraum der Literatur hinweg, indem sie Sprache und Dichtung in Bewegung versetzen, wenngleich es in diesem Beispiel nicht zu einem kinetischen Effekt kommt.²³ Eine konventionelle Lektüre des *Briefs* ist durch den Abdruck in der Leporello-Beilage gegeben, die neben Christoph Königs Erläuterungen einen kurzen Text Klaus Detjens zum *Prinzip der Doppelseite* enthält (S. XII–XIV). Detjen verweist hier auf Stéphane Mallarmés *Coup de dés* (1897), dessen Publikation nach den gestalterischen Vorgaben des Autors erst posthum bei Gallimard realisiert werden konnte.²⁴ Sie inspirierte Detjen für seine Hofmannsthal-Ausgabe:

²² Zu den verschiedenen Spielarten vgl. die umfangreiche Studie von Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin 2011, hier insbesondere S. 116–124.

²³ Zur kinetischen Poesie vgl. ebd., S. 104–310, hier insbesondere S. 121–124.

²⁴ Und zwar in einem Doppelseiten-Format, auf dem die wie hingewürfelt angeordneten Wörter horizontal und vertikal zu lesen sind, verschiedene Schrifttypen aufweisen und Weißräume die Textzeilen unterbrechen, vgl. hierzu auch Klaus Detjen: *Prinzip der Doppelseite*, in: Hofmannsthal: *Ein Brief*, S. XII; sowie: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris 1914. Detjen hat 1995 selbst eine Ausgabe für den Steidl Verlag gestaltet: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall.

Im gebundenen ‚graphischen‘ Teil der Edition wird der Text mit wechselndem Satzspiegel über alle Seiten ausgestreut, dabei eine vom Autor angesprochene ‚Leere‘ einkalkuliert und so der Eindruck vermittelt, daß die zusammenhängenden Partien nicht mehr ein Ganzes zu bilden vermögen; das Denken und die Sprache sind ‚in Teile zerfallen‘. Dazu kommen auf den durchgestalteten Doppelseiten Muster und Figuren, die den Eindruck dieser Lesart unterstreichen sollen und dabei versuchen, Gedankengängen und Phantasien des Lord Chandos zu entsprechen; darin werden besonders dem Anliegen des Sprachlichen und des Sprachverlusts, des Schreibens und des Editorischen – des Medialen überhaupt – unterschiedliche visuelle Formen hinzugefügt. [...] der eingelegte lose Bogen mit seinen sechs Falzungen [...] will in seiner physischen Präsenz an die Beschaffenheit von brieflichen Mitteilungen erinnern.²⁵

Mit dem Hinweis auf die Vorlage, die zudem auf der letzten Seite des Leporellos abgebildet ist (S. XIV), wird, wie im Beispiel Rilke, auf eine Reihe von Vorgänger-Texten und -Bildern verwiesen, in die sich auch Detjens Interpretation eingliedert als Aktualisierung des Textes, des ihm zugrunde liegenden künstlerischen Produktionsverfahrens und seiner Rezeption.

Intramediale Konzepte:

Kafka, Walser, Morgenstern, Kirsch, Hölderlin und Stevenson

Eine weitere Facette der Inszenierung literarischer Vorlagen als Leporello sind Text-Bild- oder Text-Text-Kombinationen, die – im Unterschied zu solchen Ausgaben, in denen Leporello und Kodex kombiniert werden – ausschließlich als gefaltete Bücher konzipiert sind. Im Gegensatz zur Baudelaire-Ausgabe, in der die Text- und Bildsequenzen gleichberechtigt nebeneinander stehen, wird in den folgenden Beispielen explizit das Verhältnis zwischen Text und Bild thematisiert. In der graphischen und drucktechnischen Umsetzung eines literarischen Textes lassen sich über den gefalteten Verlauf der Segmente nicht nur primäre und sekundäre Zuordnungen treffen, sondern auch Synthesen erzeugen, indem zum Beispiel diverse Schrift-Bilder miteinander verbunden und Textpassagen Illustrationen zur Seite

Deutsche Übersetzung von Wilhelm Richard Berger, Gestaltung von Klaus Detjen, Göttingen 1995.

²⁵ Klaus Detjen: Prinzip der Doppelseite, in: Hofmannsthal: Ein Brief, S. XIII.

gestellt werden oder der Text als Schrift-Bild in das gemalte Panorama eingefügt wird.

Kafkas *Ein Traum* (1920) wurde von Wolfgang Buchta als Leporello gestaltet, in einer Auflage von dreizehn signierten Exemplaren.²⁶ Die Ausgabe ist in verschiedenen Blautönen gehalten, wobei auf den Segmenten mehrere Bildsequenzen über- und nebeneinander angeordnet sind, zusammen mit einzelnen Textpassagen aus Kafkas *Traum*.²⁷ In welchem Verhältnis stehen hier Text- und Bildsequenzen? Angesichts der dominanten Bildgestaltung und der einheitlichen Farbtönung des gesamten Leporellos erscheinen die Textteile als bloße Referenzobjekte. K.s (Alb-) Traum *entfaltet* sich von Bild zu Bild, von Segment zu Segment, die Text-Bilder fungieren dabei lediglich als (lesbare) Orientierungspunkte.²⁸

Kafkas kurzer Text *Poseidon* (1920) wurde von Christa Schwarztrauber als Leporello gestaltet.²⁹ Auf der unteren Bildhälfte wirbeln Zahlen durcheinander, die von einem ein- oder mehrzeiligen Textverlauf begrenzt werden. Die verschiedenen Blautöne wurden unter anderem durch Drucküberschneidungen und -variationen erzielt. Während sich die Zahlen dem Hintergrund

²⁶ Franz Kafka: Ein Traum. In Leporello-Gestaltung von Wolfgang Buchta. Wien 1997. Buchta hat darüber hinaus auch andere literarische Texte wie Kafkas *Urteil* (1912) und Edgar Allan Poes *The tell-tale heart* (1843) illustriert, allerdings nicht als Leporellos, vgl. <<http://www.kuenstlerbuecher.de/exhibitions/exframeset/bframeset.htm>> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

²⁷ In ihrem Aufsatz *Bücher besonderer Art. Zur artistischen Wandlung des Buchs und zu den Schätzen der Universitätsbibliothek* widmet sich Carola Hilmes den Sonderbeständen der Universitätsbibliothek Frankfurt, zu denen auch das zehnte Exemplar von Buchtas buchgestalterischer Kafka-Interpretation gehört. Dem Artikel sind zwei Abbildungen der Ausgabe beigelegt. Er erschien in: Zeitschrift Forschung Frankfurt. Das Wissenschaftsmagazin der Goethe-Universität, H. 1 (2011), S. 57–61, hier S. 58, vgl.: <<http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/36050759/10Hilmes.pdf>> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

²⁸ Kafkas Texte sind vielfach als Künstlerbücher gestaltet worden, vgl. hierzu auch die Hinweise bei Hilmes: *Bücher besonderer Art*, S. 57f. Eine Ausstellung zum Thema, mit dem Titel *Kafka im Künstlerbuch*, hat das Deutsche Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek 2015 in Leipzig gezeigt, vgl.: <<http://www.dnb.de/DE/Aktuell/Presse/aeKafkaimKuenstlerbuch.htm>> (letzter Zugriff am 2.2.2018). Als Leporello hat beispielsweise auch Kathrin Brömse *Kafkas Traum* inszeniert (1998): Hier sind die insgesamt vierzehn Segmente jeweils als Doppelsegmente konzipiert und gehen Bildbereich und farbiger Hintergrund partiell auf die Textsegmente über. Das Leporello bildet handschriftlich den gesamten Text ab. Vgl. <http://www.kathrin-broemse.de/arbeiten_objekte.html> (letzter Zugriff am 2.2.2018). Für die ergänzenden Hinweise danke ich Kathrin Brömse.

²⁹ Franz Kafka: Poseidon. Handsatz und Handabzug von Christa Schwarztrauber, Leporello in Kassette. München 2008.

farblich anpassen, setzt sich der Text mit seinem rötlichen Blauton deutlich davon ab. Kafkas Text ist auf den achtzehn Segmenten dieses Leporellos vollständig wiedergegeben, dabei variiert die Anzahl der Sätze, die dem Wellenkamm folgen, auf den Segmenten. Die letzte Seite präsentiert *Poseidon* nochmal als Fließtext. „Poseidon zählt die Gewässer, für die er verantwortlich ist. Der handgesetzte Text zieht sich wellenförmig durch das Buch – illustriert mit einem Zahlen-See aus übereinander gedruckten Holzlettern.“³⁰ In der unteren Bildhälfte ist auf jeder Seite eine Zahl zwischen 1 und 7 sehr groß gesetzt, eine Anspielung auf die in der Antike bekannten sieben Weltmeere.³¹

Beide Kafka-Leporellos erzeugen Schrift-Bilder, indem sie die Textpassagen nachzeichnen und als Objekte innerhalb des Bildes platzieren, wodurch sie die mediale Transformation selbst sichtbar machen. Dagegen übersetzen die Illustrationen, die in den als Leporello gestalteten Kinderbüchern von Robert Walsers *Das Ende der Welt*³² und von Christian Morgensterns *Ausflug mit der Eisenbahn*³³ zu sehen sind, das Erzählte dezidiert in Bilder: *Das Ende der Welt* zeigt auf achtzehn Segmenten die gesamte Handlung in Text und Bild, wobei sich die Zeichnung über die Faltungen erstreckt; ebenso bei dem Leporello mit dem Text von Morgenstern, wo zunächst Schienen, dann einzelne Hintergrundelemente die neun Segmente miteinander verbinden. In beiden Beispielen wird der Lektürevorgang durch die von Segment zu Segment weiterlaufende Bildansicht gleichsam vorangetrieben. Die Dominanz der Bildflächen in beiden Ausgaben ermöglicht es den kindlichen Betrachtern, die Geschichten zuvörderst als panoramatische Ansichten zu rezipieren und die schmalen Textpassagen zu ignorieren.³⁴

Die Hölderlin-Ausgabe von *Der Rhein* (1801) mit einer Linolschnittfolge von Julije Kiefer ordnet den Text über einer geometrisch-abstrakten Dar-

³⁰ Informationstext zur Ausgabe, vgl.: <<http://www.fliegenkopf-muenchen.de/Buchkunst.html>> (letzter Zugriff am 2.2.2018), die hier auch zu sehen ist.

³¹ Ich danke Christa Schwarztrauber für ihre Auskünfte zur Gestaltung des Leporellos.

³² Robert Walser: *Das Ende der Welt*. Gemalt von Walter Schmögner. Ein Insel-Bilderbuch. Frankfurt am Main 1980.

³³ Christian Morgenstern: *Ausflug mit der Eisenbahn*. Illustrationen von Albrecht von Bodecker. Leipzig 1982.

³⁴ Die Informationen auf der Rückseite des Schubers zu Walser *Das Ende der Welt* erläutern die Handhabung: „Ein Buch zum Lesen. Ein Bild zum Anschauen. Ein Buch, das neben anderen steht. Ein Bild für die Wand. Oder ein Bild, das sich im Kreis aufstellen läßt, so daß sich Anfang und Ende der Geschichte berühren und Himmel und Wolken ineinander übergehen.“

stellung des Rheinlaufs an.³⁵ Die Bewegung des Flusses, die durch rechtwinklig aneinandergefügte Flächen imitiert wird, verknüpft die Seiten miteinander, während der Text auf jedem Blatt zentriert und zum Teil über den hellgrün gehaltenen Flusslauf positioniert ist. Dem freien Rhythmus des Textes steht die geometrisch angelegte Bewegung des Flusses entgegen. Die insgesamt reduzierte und schematische Gestaltung hält Texte und Bilder zusammen.

Was der Hölderlin-Band durch den graphischen Flusslauf provoziert – die fortlaufende, ununterbrochene Lektüre –, führt ein von Walter Schiller als Leporello konzipierter Gedichtband mit Texten von Sarah Kirsch weiter.³⁶ Jedes der vierzehn Gedichte weist einen anderen Satzspiegel und eine andere Schrifttype auf, nur in Einzelfällen sind die Überschriften analog konzipiert. Manche Texte sind über zwei Seiten angeordnet, das Gedicht *Engel* ist außerdem mittig über eine Faltung platziert. Die gestalterisch heterogene Anordnung und Ausführung wird zwar durch die Leporello-Form kompensiert, die ja eine lineare Lektüre gleichsam simuliert. Zugleich aber werden ‚Störungen‘ erzeugt, die zu einer intensiven Betrachtung der einzelnen Gedichte auffordern.

Die Leporello-Ausgabe von Robert Louis Stevensons *The strange case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde* (1886), die Didier Mutel künstlerisch umgesetzt hat, erzeugt durch die Kombination von zwei verschiedenen Textbeziehungsweise Schrifttypen Unruhe und Unübersichtlichkeit.³⁷ Mutel, der sich auch Texten von Stefan Zweig, Franz Kafka, Lewis Carroll, Guy de Maupassant und Stéphane Mallarmé buchkünstlerisch genähert hat, übersetzt die Ambivalenz der Figur(en) typographisch, indem er unterschiedliche

³⁵ Friedrich Hölderlin: Der Rhein. Mit einer Linolschnittfolge von Julije Knifer. Neu-Isenburg: Edition Tiessen, 1984.

³⁶ Sarah Kirsch: Gedichte. Leipzig: Institut für Buchgestaltung 1969. Walter Schiller hat diesen Band für den Aufbau-Verlag konzipiert. Der Band enthält: *Die Vögel singen im Regen am schönsten, Bei den weißen Stiefmütterchen, Das grüne Meer mit den Muschelkämmen, Schneelied, Breughel-Bild, Bevor die Sonne aufgeht, Augenblick, Legende über Lilja, Petzow Kreis Werder, Drei Gedichte für Johannes Bobrowski, Ich habe ein Pferd gestohlen, Engel, Zwischenlandung und Widerrede.*

³⁷ Robert Louis Stevenson: *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de M. Hyde*. Gestaltet von Didier Mutel, Paris 1994. Es gibt auch eine englische Fassung. Abbildungen beider Ausgaben finden sich auf den folgenden Websites (letzter Zugriff am 2.2.2018): <<http://www.grandsateliersdefrance.com/fr/didier-mutel-38.html>>; und: <<http://atelierdidiermutel.com/artist-books-livres-dartiste-2/dr-jekyll-and-mr-hyde/>> .

Drucktechniken miteinander konfrontiert.³⁸ So sind kleine und große Textteile und Wortsegmente entstanden, die mitunter darunterliegende Passagen überblenden, was zu permanenten Unterbrechungen im Lektürevorgang führt. Ob die laute, fragmentierte Stimme durch den Redefluss der kleinen Stimme gestört wird oder umgekehrt, ist dabei unerheblich. Die Visualisierung der Doppelgänger-Thematik konzentriert sich auf den Zweikampf, den sie als miteinander um Aufmerksamkeit ringende Schrifttypen darstellt.

Zusammenfassung

Literarische Leporellos sind entweder als ergänzende, eingebundene oder eingelegte Buchbeilagen oder als eigenständige Ausgaben konzipiert. Im ersten Fall lassen sich unterschiedliche Kombinationen von Kodex und Leporello (-Beilagen) feststellen, in denen Texte und Bilder auf den beiden Trägermedien angeordnet sind. Dies gibt Aufschluss über das Verhältnis von Buch und Leporello, schafft damit aber nicht zwangsläufig auch Hierarchisierungen zwischen den beiden Präsentationsformen und zwischen den beteiligten Künsten. Leporellos, die nicht in einen Kodex eingebunden oder eingelegt sind, nutzen die Flexibilität der Form, um die Möglichkeiten der Kombination beider Künste, von Textkunst und Bildkunst, auszuloten, und sich innerhalb des expansiven Buchraums zu entfalten. Beide Varianten sind originelle, ästhetisch und handwerklich anspruchsvolle und aufwendig hergestellte Präsentationsformen literarischer Texte. Das durch die materielle Form und die Kombination von Text und Text oder Text und Bild erzeugte Spannungspotenzial überträgt sich auch auf die Rezeption:

Da in der Baudelaire-Ausgabe Text und Bild nebeneinander angeordnet sind, können beide Adaptionen gemeinsam und auf die gleiche Weise, das heißt linear, simultan und sequenziell betrachtet werden. Allerdings emanzipieren sich hier die Graphiken Wolfgang Walthers von den Gedichten, indem sie in ihrer arabesken Qualität auf die Beweglichkeit der Leporello-Form eingehen. Als Illustrationen bleiben die Bilder jedoch auf die literarische Kontextualisierung angewiesen. Christine Perthens Bildsequenzen zu

³⁸ Zur technischen Gestaltung der Ausgabe vgl. Peter Hall: French Resistance, in: Upper and lower case. The International Journal of Graphic Design and Digital Media, Vol. 23, No 1, (1996), S. 13–19, hier S. 14f.

Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind zwar in die Buchbindung eingefasst, erscheinen aber als selbstständige künstlerische Arbeiten, die sich großflächig an die Textseiten angliedern. Indem die Zeichnungen anderen Kontexten entstammen, demonstrieren sie ihre Unabhängigkeit gegenüber dem Text, zugleich öffnen sie den Blick auf weitere mediale Referenzen, die auf den Text zurückwirken. Gertrude Steins Text setzen Sissi Tax und Oskar Pastior ihre eigene „Lesart“ entgegen, die das Original nicht übertönt, sondern dessen sprachliche und syntaktische Besonderheiten transformiert und dadurch umso vehementer zu einer Auseinandersetzung mit dem Primärtext anregt. Die simultane Sicht auf Text und Übertragung ist nur durch die Leporello-Beilage möglich. Auch Hofmannsthals *Brief* ist in der vorgestellten Ausgabe zweimal vorhanden. Die typographische Umsetzung zeigt einerseits eine dezidierte Annäherung an den Inhalt des Textes als eine formale Übersetzung, andererseits gerade dadurch eine ironische Distanzierung gegenüber ästhetischen Paradigmen zur Gestaltung, Rezeption und Bewertung literarischer Texte. Das lose beigefügte Leporello mit Hofmannsthals Text, Königs Interpretation und Detjens Ausführungen zur Gestaltung der Ausgabe fungiert hier als Vorlage, Gebrauchsanweisung und Denkanstoß, die im Einband konzipierte Fassung zu reflektieren.

Bei Leporellos ohne ein gebundenes Buch als (ergänzendes) ‚Bezugsmedium‘, wie die Beispiele mit den Texten von Kafka, Walser, Morgenstern, Kirsch, Hölderlin und Stevenson zeigen, steht die Auseinandersetzung mit der ästhetischen Form im Vordergrund: Die Beweglichkeit des Leporellos wird durch die Anordnung der Texte und Bilder aufgegriffen, wobei das sukzessive Aufblättern bis hin zur panoramatischen Ansicht den im Laufe des Lesens und Betrachtens gewonnenen Überblick über Zusammenhänge imitiert. Dabei ermöglicht eine gemeinsame Präsentation beider Künste auf engstem Raum sowohl hierarchische Markierungen als auch synthetisierende Verfahren. Das Auf- und Weiterblättern des Leporellos animiert zu einer fortgesetzten Lektüre der Texte und Betrachtung der Bilder. Die typographische Gestaltung hingegen blockiert eine lineare oder eine nur oberflächliche Rezeption, indem sie immer wieder auf die räumliche Dimension aufmerksam macht.

Als Medien für narrative und visuelle Inszenierungen literarischer Texte erzeugen und demonstrieren Leporellos mediale Transformationsprozesse. Indem sie Literatur in Textbausteine oder Imaginationen in Bildsequenzen zerlegen und – bei aufgeklappten Leporellos – wieder zusammensetzen,

machen sie nicht nur auf Schrift und Graphik als Erzählformen aufmerksam, sondern stellen außerdem konventionelle Präsentationsarten, Lektürege-
wohnheiten und Maßgaben zur Einordnung und Bewertung von Literatur zur
Disposition.

Les livres-accordéon de l'artiste-poète Etel Adnan

JEAN FREMON

Poésie et peinture

En arrivant à Paris, au début des années cinquante, pour étudier à la Sorbonne, Etel Adnan écrivait des poèmes en français. La question de la langue ne se posait pas, le français était sa langue. Cela ne veut pas dire pour autant que la question de l'identité ne se posait pas: poète en français ne veut pas dire poète français. Mais poète libanais ne veut pas dire grand chose non plus. A qui s'adresse-t-on quand on écrit en français dans un pays, aussi ancien que récent, dont la réalité culturelle est partagée entre le français, l'anglais, l'arabe, le grec, le turc, l'arménien? Par exemple, Etel Adnan raconte que, alors que la plupart de ses poèmes écrits en français étaient presque automatiquement traduits en arabe et publiés par les deux ou trois revues littéraires arabes les plus importantes, l'un des ses premiers longs poèmes, *Le Livre de la mer*, n'a jamais pu être traduit tout simplement parce qu'il était non seulement intraduisible mais même 'impensable' en arabe. Le poème était basé sur la relation de la mer et du soleil dans une sorte d'érotisme cosmique. La mer était vue comme une femme et le soleil comme un guerrier, or en arabe, la mer est au masculin et le soleil au féminin. Toute la métaphore développée par le poème devient inepte. On voit que si la question de la langue ne se posait pas, elle n'était pas sans poser des problèmes.¹ En 1955, après une étape à New York, Etel Adnan se fixe en Californie pour étudier la philosophie à Berkeley. Elle apprend l'anglais sur le tas, en lisant *Time Magazine* et en regardant le base-ball à la télévision. Cependant, elle continue d'écrire en français. Mais elle réalise bientôt que ce n'est plus possible. Quelque chose la perturbe et la bloque. Nous sommes au temps de la

¹ Etel Adnan a publié plus d'une trentaine de livres, poèmes, nouvelles, essais, pièces de théâtre, écrits, soit en français, soit en anglais. La plupart ont été traduits dans de nombreuses langues.

guerre d'Algérie. Etel Adnan se sent parfaitement solidaire des Algériens en lutte, elle partage ce rêve pan-arabe dont l'Algérie est devenue un symbole.² Elle constate qu'elle ne peut plus écrire dans la langue de l'ennemi. Ce n'est pas une décision politique, c'est une incapacité physique.³

C'est alors que la peinture entre dans sa vie, 1960. Un nouveau langage, à point nommé. „Je n'avais plus besoin d'écrire en français, j'allais peindre en arabe“, dit-elle.

Puis est arrivée la guerre du Vietnam et les manifestations sur les campus. Les écrivains américains s'engagent dans ce combat. Spontanément, Etel Adnan s'y engouffre.⁴ Elle écrit, en anglais *The Ballad of the Lonely Knight in Present Day America* et l'envoie à une revue locale. Le poème est aussitôt publié, on lui en demande d'autres. „J'entrais dans la langue anglaise comme une exploratrice“, dit-elle, „chaque mot était naissant, les verbes lançaient des flèches. Ecrire était un sport, les phrases étaient comme des cavales, ouvrant des espaces devant elles avec leurs énergies, et c'était beau de les chevaucher.“

L'opposition à la guerre au Vietnam avait fait naître un immense mouvement. „La poésie devint pour quelques années, la seule religion sans dieux ni dogmes, sans punitions ni menaces, sans motivations cachées ni commerce, sans police ni Vatican. C'était une fraternité ouverte, accueillant femmes, hommes, arbres et montagnes.“ Etel Adnan était devenue poète

² Qu'elle s'exprime en poète ou en journaliste, Etel Adnan s'est fréquemment engagée dans les divers conflits politiques et militaires en Afrique du Nord et au Moyen-Orient: en 1969, la revue *Souffles*, publiée à Rabat par Abdellatif Laâbi, accueille de larges extraits de son poème *Jebu* dans son numéro consacré à la Révolution Palestinienne (n°15, 4ème année, 3ème trimestre). Son long poème *L'Apocalypse Arabe* (éditions Papyrus, 1980) renvoie constamment à la situation politique dans le monde arabe. Dans *Al Safa*, un journal publié en français à Beyrouth, elle publie en 1972 *Pour saluer la Révolution Algérienne*. Dans *Stratégies*, elle publie, en 1993, *Les intellectuels et la guerre*, une analyse de ce qu'elle appelle „la faillite des intellectuels“. Sur les travaux journalistiques d'Adnan, voir Julian Myers-Szupinska, Heidi Rabben (ed.): *The Ninth Page. Etel Adnan's Journalism 1972–1974*. San Francisco 2013.

³ Dans un court et lumineux essai écrit en anglais sous le titre *To Write in a Foreign Language*, Etel Adnan explore cette inusuelle pratique (publié d'abord dans *Unheard Words. Women in Literature in Africa, Asia and Latin America*, édité par Mineke Schipper, London, Allison & Busby, 1985; puis en français, dans la traduction de Patrice Cotensin: *Ecrire dans une langue étrangère*, L'Echoppe, 2014).

⁴ Parmi les poèmes d'Etel Adnan écrits contre la guerre du Vietnam, le plus significatif est *The Enemy's Testament*, publié dans *Quixote. The Peace Issue*, University of Wisconsin, 1966.

américain; et bien qu'elle ait cru peindre en arabe, elle était aussi devenue un peintre américain. A peine a-t-elle saisi des pinceaux qu'elle a su donner forme à un espace libre, ouvert, large, où des plages de couleur pure, travaillées au couteau ou à la spatule, s'imbriquent les unes dans les autres avec la plus grande simplicité. C'est une surface plane où soudain apparaissent des convergences, des divergences, des affrontements ou des mariages de formes, des suspens, des horizons, des collines, des ciels, des dunes peut-être, des lacs ou des étendues d'eau, des soleils, des lunes, toutes sortes de choses aussi naturelles que l'air que nous respirons. Ou plus exactement, puisque, comme disait Degas, le dessin n'est pas la forme mais la manière de voir la forme, ce sont la trace, la silhouette, le profil, le contour, d'une colline, d'une dune, d'un soleil. Bref, la forme rêvée d'une forme vue. Car il n'y a dans ces tableaux ni ombres ni reliefs tendant à donner l'illusion d'un paysage réel. Est-ce plutôt abstrait? Sont-ce vraiment des paysages? Oui et non. Ce sont des points de vue sur d'éventuels paysages, des expressions franches et directes d'un sentiment devant le paysage. Et ce qui est vraiment réel ici, c'est le sentiment plus que le paysage, la peinture plus que son sujet. Du sujet, d'ailleurs, on pourrait presque dire qu'il est toujours le même. Juste de quoi permettre que la peinture se renouvelle avec constance. Mais de la confrontation de ces plages de couleur naît une singulière énergie.

Ce sont des tableaux, le plus souvent, de petite taille, mais ils ne sont en rien des miniatures. Pas le moindre bavardage. Chacun ne dit qu'une chose à la fois, comme un *hai-ku* ou un sonnet. C'est en Californie qu'Etel Adnan est devenue peintre et cela se voit. Tableaux petits mais l'espace qu'ils ouvrent est ample, simple, généreux. Une respiration. Le grand large.

Ce qui frappe d'emblée, c'est que ces tableaux ont une extraordinaire façon d'être là, d'être eux-mêmes, dans le plus simple appareil. Ils sonnent juste. Ils respirent. Ils irradient tranquillement. Il ne leur manque rien. Ils sont immédiats. Ils semblent couler de source. C'est chaque fois un petit miracle d'équilibre instable, c'est à dire vivant. Laconiques mais ouverts, sobres mais joyeux. Ils sont d'une seule venue, sans repentir. Chacun fruit d'une seule séance de travail. Ce qui est dit est dit, on n'y revient pas. Pleins d'intime conviction, voilà qui leur va bien. Ce sont des déclarations d'amour à l'Univers.

Etel Adnan peint les rythmes du monde. Comme elle les sent, ni plus ni moins. Elle aime la couleur, les couleurs. Un plaisir simple, l'amour de la couleur, la musique pour les yeux. Etel Adnan peint des certitudes: cette

montagne, la même chaque jour. Elle-même devant la montagne. A chaque instant la même, à chaque instant une autre. A la question éculée: pourquoi écrivez vous? Marguerite Duras répondait: „J’écris pour savoir ce que j’écrirais si j’écrivais“. C’est pareil, Etel Adnan peint la montagne pour savoir comment elle est. Comme montagne et comme peinture. Comment elle est, comme peintre et comme femme.⁵

La découverte du leporello

Parallèlement à son activité de peintre et de poète, Etel Adnan a développé une forme intermédiaire où les deux se rejoignent: les leporellos. Elle raconte qu’en 1960, alors qu’elle venait de s’installer à San Francisco, elle fréquentait régulièrement le Buena Vista Café, un pub irlandais situé près de la baie. Il y avait là toutes sortes d’habitues qui s’y retrouvaient régulièrement et échangeaient, autour d’un verre. C’est là, dit Etel Adnan, qu’un ami lui a présenté un homme du nom de Rick Barton. Il était très maigre, très pauvre, se souvient-elle. Il vivait d’une petite pension d’ancien combattant qu’on appelait G.I. Bill. Il avait probablement fait la guerre du Pacifique. Il passait son temps à fumer de l’opium, habitude contractée en Asie, et il dessinait ce qu’il voyait, au pinceau et à l’encre de Chine, sur ces cahiers de feuilles de papier de riz pliées en accordéon qu’on trouvait alors en Chine et au Japon.⁶

Rick Barton vivait seul, dans une petite chambre des environs. Il passait son temps au café. Etel et lui sont devenus amis. Il avait vécu en Chine, c’est là qu’il avait pris le goût de dessiner à l’encre sur ces cahiers. Etel se souvient que Rick Barton lui a raconté qu’un jour, alors qu’il se trouvait sur la Place Tien An Men, occupé à dessiner des chrysanthèmes plantés dans un bac devant une maison, un enfant qui passait avec son père s’est arrêté, l’a

⁵ Sur l’œuvre visuelle d’Etel Adnan, voir: Hans-Ulrich Obrist, Daniel Birnbaum (ed.): Etel Adnan in all her Dimensions. Mathaf, Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar, and Skira, Milan, 2014; Etel Adnan. The Weight of the World, Serpentine Gallery. London 2016; Hans-Ulrich Obrist: Etel Adnan. Une conversation. Paris 2012; Kaelen Wilson-Goldie: Etel Adnan. Lund Humphries: London 2018.

⁶ Dans *The Unfolding of An Artist’s Book*, publié dans: Discourse. A Journal of Theoretical Studies in Media & Culture (Winter & Spring 1998), Etel Adnan se remémore les circonstances qui l’ont conduit à la pratique régulière du leporello. Voir la reproduction en Annexe.

regardé un instant et a dit à son père: „Regarde le Monsieur, il écrit une fleur.“ L'expression lui a plu, elle ne l'a jamais oubliée. „L'écriture des formes“, c'était une expression de Matisse.

Alors ce Rick Barton, dit Etel, passait le plus clair de ses journées au Buena Vista Café, à fumer de l'opium et à dessiner dans des cahiers. Personne ne s'occupait de lui. Il avait quand même un ami qui tenait une librairie non loin de là. Ce libraire parvenait de temps en temps à vendre à un amateur un de ces cahiers dessinés et il donnait un peu d'argent à Barton. Mais la plupart du temps, il offrait ses cahiers aux gens qui venaient lui parler au café. „Il m'a donné celui-là“, dit Etel. Et elle me montre un cahier où l'on voit des personnages dans le café, de près, de loin, des visages, des silhouettes plus ou moins entremêlées, peints de la pointe du pinceau, au trait, sans à-plats, exactement comme écrivent les Chinois. Toutes ces années, ce premier leporello est demeuré précieusement conservé dans un tiroir d'une commode de sa chambre, d'abord à San Francisco, puis à Paris.

Etel raconte que quelque temps plus tard, Rick Barton, au Buena Vista Café, lui a donné un autre cahier qu'il n'avait qu'ébauché, en lui disant: „Prends-le et finis-le!“ Barton lui enjoignait de dessiner sur son cahier, de se l'approprier, et c'est exactement ce qu'elle a fait, comme si son heure était venue, le passage du témoin. Etel me montre alors ce deuxième cahier peint par Barton d'un côté et par elle de l'autre. On y voit un portrait de Gérard de Nerval, face ronde et quelques autres personnages croqués par Barton, et Etel a continué avec des montagnes. C'est alors qu'elle a commencé à peindre des silhouettes de montagnes. Et elle n'a pas tardé à y prendre goût. Aussitôt, elle s'est rendue dans le quartier japonais de San Francisco où elle a déniché une boutique qui proposait de l'encre, des pinceaux, ces merveilleux pinceaux d'Asie et toutes sortes de cahiers en accordéon de tailles et proportions variées.

„J'aimais ce travail“, dit Etel, „parce qu'il ne nécessite qu'un équipement léger, on peut le prendre facilement avec soi, cela sèche vite, on le déplie, on le replie, même sur ses genoux, on peut faire cela n'importe où, alors c'est très propice aux notations spontanées. Et cela permet une autre approche, c'est une façon de sortir du cadre, de la fameuse fenêtre à travers laquelle le peintre voit le monde.“

Le leporello: la langue, la calligraphie et la peinture

A partir de ce moment, Etel Adnan a continué et développé la pratique du leporello, au point qu'il est devenu sa spécificité.⁷ Elle a fait des leporellos avec des vues panoramiques de New-York, de San Gimignano en Italie, ou des études de paysages telles que *Forêt II* (2015, fig. 1) et *Forêt IV* (2016, fig. 2). L'un de ses sujets de prédilection est l'encrier comme dans *Inkpots* (2015, fig. 3). L'encrier, qui sert aussi bien à la calligraphie qu'à la peinture. De nombreux leporellos contiennent des fragments de textes ou même des textes complets calligraphiés, tel *Kalimat II* (2015, fig. 4). Dans d'autres œuvres, tel *Signes* (2015, fig. 5), elle trace des symboles mystérieux qui rappellent les alphabets mais demeurent illisibles. Etel Adnan a aussi créé des paravents en albâtre avec des vues de San Gimignano, ils sont une sorte d'équivalent architectural des leporellos.

Comme le livre-accordéon est une forme hybride faite aussi bien pour l'écriture que la peinture (dans la tradition asiatique, on ne distingue guère entre l'une et l'autre et le plus souvent poésie et dessin se trouvent réunis). Etel Adnan a donc utilisé ce support non seulement pour y dessiner mais aussi pour y recopier des poèmes. Principalement des poèmes arabes. La calligraphie arabe se prête à la fantaisie, elle convient bien à ce format tout en longueur. Etel Adnan a une relation complexe avec la langue arabe – avec les langues en général. Sa mère était de Smyrne, une ville à majorité grecque au sein de l'Empire Ottoman, son père était un arabe de Damas, il avait étudié en arabe, à l'école coranique jusqu'à l'âge de douze ans puis avait intégré l'Académie militaire d'Istanbul où il se trouva le condisciple de Mustafa Kemal; à l'école de guerre, on s'exprimait en turc et on étudiait l'allemand et le français. La mère d'Etel avait étudié dans un couvent français et ne parlait pas l'arabe, elle parlait turc avec son mari mais ne savait pas le lire ; ainsi lorsque son mari, devenu officier, était en opérations, c'est en français qu'il écrivait à sa femme. Dans les années vingt, à Beyrouth, Etel parlait donc grec avec sa mère, turc avec son père et français à l'école où l'arabe était interdit (qui l'employait était même puni). Peu à peu, elle s'est mise à parler français avec ses parents aussi: „avec plaisir pour ma mère, à

⁷ Sur les leporellos d'Etel Adnan, voir également: Simon Fattal: *On Perception*. Etel Adnan's Visual Art, in: Lisa Suhair Majaj, Amal Amireh (ed.): *Etel Adnan. Critical Essays on the Arab-American Writer and Artist*. London 2002.

regret pour mon père“, dit-elle. Son père tenta bien de lui apprendre l'arabe, il lui enseigna l'alphabet et lui faisait copier des phrases d'un livre de grammaire arabe. Elle prenait plaisir à copier des phrases qu'elle ne comprenait pas ou imparfaitement. En dehors d'une langue basique parlée dans la rue, elle n'a jamais vraiment parlé l'arabe. Je raconte tout ceci avec quelques détails parce que, à l'évidence, c'est tout un passé qui a resurgi lorsqu'Etel s'est mise à recopier, à calligraphier à sa manière des poèmes arabes sur ses cahiers en accordéon. Le plaisir d'écrire, ligne après ligne, des phrases qu'elle ne comprenait qu'imparfaitement lui rappelait ses exercices d'enfance sous la houlette de son père. Et la magie de la poésie, les textes choisis étant de très haute qualité, faisait le reste. „Je me saisis de la poésie écrite par les principaux poètes arabes modernes et je ,travaillai‘ avec. Je n'essayai pas de leur demander de me la traduire, je me satisfaisais de l'étrangeté de ce que je comprenais, des bribes, ici et là, des phrases où je saisisais un mot clé; c'était comme voir au travers d'un voile, regarder une scène extraordinaire au travers d'un écran, comme si l'écran n'effaçait pas les images mais les atténuait seulement les rendant même plus mystérieuses qu'elles n'étaient.“

Le premier leporello avec texte arabe qu'Etel Adnan a réalisé était un texte d'un poète irakien nommé Badr Shakir al Sayyab. Ce poète est mort en 1963 de la tuberculose. Il n'avait que 38 ans. Il était originaire de cette partie de l'Irak qui est au confluent du Tigre et de l'Euphrate, du côté de Bassorah, une région chiite. C'est lui qui, le premier, a vraiment fait éclater la versification classique.

Puis Etel Adnan a fait de nombreux autres leporellos avec des textes de plusieurs poètes arabes, comme Adonis, Mahmoud Darwich, Georges Schéhadé, qui vivait à Paris. En général, elle les donnait au poète dont elle avait recopié le texte. Les images qui accompagnent le texte sont souvent issues du paysage dans lequel elle se trouve au moment de peindre le leporello. Puis elle a fait des leporellos avec les textes de poètes américains de la côte ouest qu'elle fréquentait: Barbara Guest, Lyn Hejinian, Lawrence Ferlinghetti, le compagnon des beatniks et éditeur de City Light Books à San Francisco.

Après 1975, elle a fait des leporellos avec des arbres, des paysages, des montagnes, des encriers, des signes abstraits. Alors que la peinture sur toile impose l'atelier, son calme et son silence, l'art du leporello s'accommode de tous lieux. Immédiat, léger, requérant peu d'instruments, un pinceau et un

encrier suffisent et le livre rentre dans une poche. Il est idéal pour le voyage, pour capter des impressions fugitives, c'est le carnet de notes du voyageur qui observe autour de lui. Je pense à un leporello en particulier, réalisé en Grèce, où l'on voit le jardin, la maison, un fauteuil... tout défile comme l'œil le voit, c'est un espace très particulier, sans perspective unique, avec des points de vue qui changent sans cesse, créant un sentiment de promenade, d'errance, dans l'espace et dans le temps... exactement comme dans les peintures chinoises que l'on déroule. Le visuel devient poésie. C'est un travail aventureux, un voyage... comme une caravane qui passe. Chaque notation est simple, n'engage à rien, mais on ne peut pas revenir en arrière, corriger, c'est une suite d'instantanés.

Le leporello du peintre est comparable au hai-ku du poète-voyageur. Les notations les plus simples et les plus immédiates sont celles qui lui conviennent le mieux. Etel Adnan s'est souvent contentée de dessiner sur un leporello l'encrier même dans lequel elle plonge le pinceau qui dessine l'encrier. Tout est dit.

Et la grande qualité du leporello, c'est qu'il n'est pas fait pour le mur, on le range dans un tiroir comme un dessin ou dans une bibliothèque comme un livre. Il est vraiment entre les deux, on le sort, on le déplie, on le lit, c'est un poème visuel, qui se déroule dans le temps, comme la musique.

Au fil des années le leporello est devenu l'un de ses modes d'expression favoris, avec la peinture et la tapisserie.

Dans les années 60, elle a fait un leporello avec un poème de Jacques Dupin, poète qu'elle lisait et appréciait alors, mais qu'elle ne connaissait pas personnellement. Elle lui a écrit pour le lui dire. Dupin lui aurait répondu: „Ne touchez pas à ma poésie!“. „Alors“, dit Etel, „j'ai déchiré le leporello, dommage, il était bien.“ Jacques Dupin faisait alors des livres qu'illustrèrent André Masson, Alberto Giacometti, Joan Miró, les plus grands artistes de son temps, il n'avait que faire des travaux d'une inconnue qui s'emparait de ses textes sans le lui demander. Lorsque Etel Adnan, cinquante ans plus tard, a exposé dans les salles de la Galerie Lelong, rue de Téhéran, l'ancienne Galerie Maeght, dont Dupin était le directeur, celui-ci était mort depuis trois ans. Je me demande s'il se serait souvenu de cette rencontre manquée? Mais je suis certain qu'il aurait reconnu en Etel la grande artiste qu'elle est devenue.

En 1990, Etel Adnan a recopié sur un leporello le texte intégral de *Mezza voce*, le livre d'Anne Marie Albiach. Ce leporello a été aussitôt acquis par

Yves Peyré pour la Bibliothèque Sainte Geneviève. Elle a fait un autre leporello avec un texte de Claude Royet-Journoud. Albiach et Royet-Journoud, dont l'œuvre est restée relativement confidentielle en France, même s'ils ont été constamment lus et soutenus par les plus grands poètes du moment, ont en revanche toujours bénéficié à l'étranger, et notamment aux Etats-Unis, d'une aura particulière, leur œuvre y est abondamment traduite et commentée. Et le cercle de poètes américains qu'Etel Adnan fréquentait lorsqu'elle habitait la Californie était familier de l'œuvre de ces deux poètes français.

Il est arrivé à Etel Adnan de combiner son dessin et sa propre poésie, par exemple dans un leporello intitulé *Dans la forêt* qui a été édité par Yvon Lambert en 2014. *Dans la forêt* est l'un des rares exemples d'un leporello conçu pour la publication. Il a été composé à l'instigation de l'éditeur. La plupart des autres leporellos sont pensés comme des objets, des œuvres uniques, intimes, invitant à une lecture lente et méditative, comme un rituel, on le déplie, on le contemple, on le replie, on le range dans une boîte, dans un tiroir, dans un coin de la mémoire.

La présentation du leporello à la Biennale d'Istanbul

Pour la Biennale d'Istanbul en 2015, Etel Adnan a tenu à mettre par écrit des souvenirs de famille sur la fin de l'Empire Ottoman. Le texte est écrit à la main, comme toujours, c'est un récit qui se déroule, ponctué de quelques rares dessins et de signes à l'aquarelle. Le leporello a été présenté sur une table, dans la Biennale, une assistante était assise devant cette table, et tournait lentement les pages pour que le public suive et l'on pouvait consulter la transcription du texte en turc et en anglais. Elevée à Beyrouth dans un échecaveau multiculturel, Etel Adnan s'est trouvée au confluent de toutes ces turbulences qui continuent d'empoisonner la vie quotidienne de ces diverses communautés. La forme du leporello convient à merveille à ce type de fresque où les souvenirs intimes sont mêlés à la grande Histoire. Le texte de ce leporello a été publié séparément en français sous le titre: *A propos de la fin de l'Empire Ottoman*. Dans le cadre de la Biennale d'Istanbul, il était prévu qu'une transcription du texte soit placardée au mur, cela n'a pas été le cas. Le texte en turc et en anglais a simplement été dactylographié et placé sous une chemise en plastique. On pouvait le consulter (une personne à la fois) pendant que l'assistante en gants blancs tournait les pages du leporello.

La réalité, c'est que quasiment personne ne l'a lu. Or à travers des souvenirs et anecdotes personnelles, ce texte évoque la relation des familles turques avec les familles arméniennes, sujet qui reste brûlant et sur lequel les autorités turques sont sourcilleuses voire paranoïaques. Faut-il attribuer à la censure la difficulté à prendre connaissance de ce texte? Ou à une sorte d'auto-censure de précaution de la part des organisateurs de la Biennale? En revanche, on peut interpréter comme un clin d'œil complice le fait que la table où était présenté ce leporello a été placée, au Musée Istanbul Modern, dans une salle qui contenait tout un ensemble de peintures de Paul Guiragossian, grand peintre arménien, né à Jérusalem de parents survivants du génocide, et dont presque tous les tableaux représentent des sortes de processions de personnages qui peuvent évoquer les personnes déplacées. Et dans la même salle figuraient aussi des peintures d'Orhan Pamuk, le Prix Nobel de littérature, qui a soulevé avec courage la question de la reconnaissance du génocide arménien.

Quand on referme un leporello d'Etel Adnan, qu'on le replie avec soin après l'avoir regardé, quelque chose continue de se dérouler en nous, comme la parole lente d'un conteur oriental ou la mélodie d'un chant populaire traditionnel. L'image est entrée dans le temps.

Installée à Paris depuis quelques années, Etel Adnan n'a pas perdu ce sens de l'espace découvert en Amérique, il lui est devenu consubstantiel. Sa peinture a maintenant conquis une large audience internationale. Elle continue à écrire, plutôt en français, mais ce qu'elle a auparavant écrit en anglais paraît petit à petit en traduction française (ainsi que dans un nombre grandissant d'autres langues). Dans *Mer et Brouillard*,⁸ je relève ceci qui fait clairement écho à sa peinture: „L'espace n'est pas une notion abstraite mais notre dimension même“. Et plus loin: „La magie de la géométrie a le pouvoir d'envahir l'esprit“. Et enfin ceci qui résume comme un manifeste la „joie de vivre“ qui émane de sa peinture (l'allusion au titre de Matisse n'est pas innocente): „On entend une trompette résonner dans chaque rayon de lumière.“

⁸ Etel Adnan: *Mer et Brouillard*. Traduction de Jérémy Victor Robert. Bordeaux 2015; en Anglais: *Sea and Fog*. New York 2012.

Appendice

Etel Adnan: *The Unfolding of an Artist's Book* (1998)

Première publication de ce texte dans la revue *Discourse: A Journal of Theoretical Studies in Media & Culture* (Winter & Spring 1998)

In the very early days of sixties I was introduced to a person who was spending his life sitting in two or three eating places in San Francisco and drawing ceaselessly the faces of the people around, their hands most often. The day I met him: it was at The Buena Vista Cafe, then a much frequented bar and cafe by Beach and Hyde, famous for its Irish coffee and its proximity to both the end of the cable car line and the Playhouse.

Rick Barton should have been a San Francisco legend. But he lived in a kind of anonymity, I should say clandestinity, because he was a thorough opium smoker and lonelier than a sailor.

He had gone to China in the forties and came back to the U.S. with a habit, a Chinese brass inkpot, a brush, and some Chinese scrolls in the form of folding books, accordion-like books which are also part of the Japanese tradition in art.

The inkpot fitted in the inside pocket of his jacket, a kind of a tube in which he could also install (carefully) his slim and precious brush. He was thus constantly totally equipped. He refused to be called an artist when he showed me his working materials. „I am just drawing“, he said, and then he added: „I am not a painter but a writer. One day in Peking I was sitting on the main square drawing a chrysanthemum and a little boy stopped close, looked at what I was doing, and told his father: ‚Look, He is *writing* a chrysanthemum‘. He was right. I am a writer.“

Rick was in fact a great intellect. In his (miserable) room on Geary by Van Ness, he would read for hours, days, and discuss his thoughts with the two or three friends he had in the city. He would eat in the dingiest places and use his meager veteran's subsidies to buy his dope, his folding books, his China inks, and the drinks he had to order in the two or three cafes in which he was spending the hours out of his room. To make things harder for himself he was an insomniac, half sleeping in the smoke of his pipes.

Before that fateful afternoon, I had never seen any folding books. He opened the one he was working on, put it on the table after having pushed

his drink and dried the surface, and I was in a state of wonder: tiny heads were drawn, each with its own character, the customers of the cafe were recorded with utmost care, filling every book of the page [sic] the way they were crowding the place as well as Rick's mind. Here and there, tucked in what were empty places on the paper, were fingers holding cigarettes, swirls of smoke, an obsessed and obsessive mass of humanity running like a river all along the book which was so to speak growing in length, like a ribbon.

Thus one of the most lasting of my artistic impressions was happening amidst a crowd in the magic atmosphere of a San Francisco which was still primarily a harbor with all the feelings of alcohol and transiency that harbors create.

At our next encounter Ricky was starting a book. He had already covered a few pages when I arrived and in a short while looked at me, passed on the work to my hands and said that I surely would like to work the way he did, and that the book was mine to *continue*. It was clearly a mystic transfer, a gesture in the logic of Being, something that came from a place preceding him and that had to go, to keep going, to acquire a new transiency, an open-ended trust.

Then I came home, unfolded the book and looked at my own brushes and inks, I thought that I had to do some drawings the way I knew. I drew, I remember, a Chinese ginger vase that I had, then a flower pot with some flowers, then my own inkpot . . . so different from Rick's drawings!

But that new format started to preoccupy my mind: I had to do something I never did, to find a way of thinking adequate—for me—to this new material. I realized how much materials, for artists, are things that mediate thought, how much they condition one's aesthetic choices, how much they become the elements of one's expression, and instead of being just a support, they become in a way a *co-author* of one's work.

I know I'm telling a story, but story is always superior to theory, albeit theory is . . . another story.

Things happen in time, therefore they always constitute a story: the unfolding of one's mental operations is akin, it appeared to me, to these long horizontal scrolls that are not meant to be grasped in a single vision like a painting, but rather *to be read*, visually, in sequence, like an ordinary book that you cannot read in a single glance.

This sense of reading attached to the very format of these „scrolls“ brought to my mind poetry and literature. I felt that kinship between script

and the horizontality of the paper, I suddenly saw that I was going to write poetry on these papers and paint watercolors with the sentences, verses, or words. I opened up to myself, with exhilaration, a new artistic world whose possibilities I was going to explore by the very acts of painting.

I used Arabic poems: Arabic script has in its essence infinite possibilities, and of course they have been explored and practically exhausted by classical calligraphy and by the geometric patterns made of sacred verses, and turned into clay tiles which ornament the great mosques of the Islamic world.

My endeavor had nothing to do directly with this classical heritage which is based on the codification of script and on the perfection of codified brush strokes.

I used my (extremely imperfect) handwriting, figuring out the visual possibilities of the manipulation of letters and words given the elasticity of Arabic script. To give an example: a single letter can be as short as the tiniest possible script or can be extended to cover a whole page or, by extension, any size possible or imagined.

I was more than just interested in this new approach, I was having the feeling that there was something sacred about it: I felt close to the icon painters of the past: they were in awe of the fact that they were dealing with sacred history, I was dealing with the combination of poetry, script and painting, I was finding a way out from the past (classical calligraphy), and still carrying on to new shores the inherent possibilities of Arabic writing: I was discovering, by experiencing it, that writing and drawing were one. So, the watercolors or ink drawings and the writing of the poetry were constantly unified in the visual field of the art work.

I remember how carefully I used to wash my hands, with what care and apprehension I was choosing a particular scroll, with what interest I was looking at the paper, usually Japanese handmade paper or rice paper made in Kyoto, because everything had to be in tune, the size, the format, the text, the colors, the texture of these colors, the light outside, my own disponibility; it was each time like entering into a religion for a believer, like going for a climb, for an alpinist, as if painting in this case was also a sacred sport, a battle both spiritual and physical, as well as a game of chance.

When one starts a work which can be as long, when unfolded, as 200 inches or 400 inches . . . one knows that no mistakes are allowed, that the rhythm has to be kept as long as the working endures, that this is a trip, a

travel, an adventure, something that awakens in the depth of the species—memory images, or memories of the nomadic essence of the spirit. In the meantime, the very presence of size and format, which is part of the experience of a painting (framed or not), seems to disappear with these books when stretched out, and the modular character of the work transpires and enchants, exactly as is the case with music.

Thus, the usual affinity between painting and literature, in representational art, and between painting and philosophy, in abstract or conceptual art, gives way to the presence of an affinity between painting, or the visual arts, and music. The response to the interplay of themes and variations, so essential to music, the awareness of pure compositional values, become here major concerns of both music and the folded painted book, which, by the way, in multiplying the possibilities of combinations of different „pages“, opens up for music itself infinite temptations of modular combinations and recurrences.

Asked, often, if the drawings and watercolors which I mingle with the written texts are „illustrations“, I have to answer that they are not; they are, rather, an „equivalence“, both a response and a counterpoint to the text used, not only on a structural basis but also as a means to convey a reading, an intellectual and emotional response to the poetry. Instead of explaining, analyzing my understanding of a particular poem or text in word-language, I utilize the language of painting: in this case written words and the visual text mirror each other and form a new entity which combines them both.

Working for years (since about 1963) in this manner, first exclusively with Arabic texts and then also with some works from American or French poets, I discovered a new dimension to the notion of translation. Translation is transportation. One carries, let's say, a poem or a text in prose, from one language into another, from one language-universe, into another. This operation implies many questions, some of which are purely metaphysical, such as: do two readers really read the same text when they do? Who's the „author“ of the translated text? What is the real being of the original text and the one of the second?

A shower of questions manifested themselves in the course of these many-year long experiences: these „artist's books“ were meant to show how one's sensibility reacted, responded to the one of the poetic text inscribed; how one's understanding of the poetic text was carried from one language to another, this latter being visual; how the finished work in some ways be-

comes independent from both the written element and the image by being seen as forming a new entity which is itself then created by the viewers, their vision differing from person to person ad infinitum.

To put it succinctly: this approach which combines literature and art and which has been fundamental to Chinese and Japanese art, and which is transformed here, seems to bring out a sense of becoming, of fluidity, of constant transformation, as being essential to the mind: the mind never rests on these scrolls as it moves back and forth on them as a scanner. This experience transforms these visual, written words, and the paintings of which they are a part, into a kind of musical score that each person, including their maker, translates into his / her inner language, or languages, into that which we call the understanding.

Working for years in this direction led me to the suspicion that our mental world is an ongoing „translation“, that perception is a translating of the object of that perception, and that any thought that we may think to be primary, primordial, spontaneous, is already an interpretation of something which precedes it and may even be of another nature, another „stuff“ than thinking itself, a wavelength, an „it“ which remains unknown, a translation of this „it“ by an active filtering function we call the „mind“.

On a practical level, all these reflections gradually led me to the erasure, once in a while, of the written text, keeping very little of it or none at all, and made me paint on these „books“ unfolding landscapes or abstract paintings, not as a return to realistic or abstract art, but to a vision of reality as a permanently transformed score meant to remain obscure as such but „heard“ or „seen“ through the translatorial powers of our minds. Thus, although a painted landscape on a traditional canvas freezes, so to speak, its subject matter, a landscape on these accordion-like books can be seen in different manners, the first two openings juxtaposed, for example, with later ones at will, so that a single landscape becomes many, according to the way the work is folded. We move away from the fixed image and see combinations of the same reality, the birth of different realities out of a single one. To put it simply: by multiplying the elements of a work which is itself open-ended, one calls for an intense participation of the mind, for the collaboration of its various powers, and this process illuminates, brings into presence multiple presences, and it is no coincidence that, historically, the traditional and ancient works combining words and images were called by the magic name of Illuminations.

Jean Frémon

Illustrations

Fig. 1: Etel Adnan: *Forêt II* (2015);
Encre et aquarelle sur papier japon, cahier: 25 x 11 cm, 273 cm.

Fig. 2: Etel Adnan: *Forêt IV* (2016);
Encre brune sur papier Japon, cahier: 25 x 11 cm, 273 cm.

Fig. 3: Etel Adnan: *Inkpots* (2015);
Encre de Chine et aquarelle sur livret, cahier: 18 x 12 cm, 291,5 cm.

Fig. 4: Etel Adnan: *Kalimat II* (2015);
Encre, lavis, aquarelle, jus de grenade, cahier: 25 x 12,5 cm, 444 cm.

Fig. 5: Etel Adnan: *Signes* (2015);
Encre de Chine sur papier, cahier: 25 x 12,5 cm, 487 cm.

Accordions at the Border

STEPHEN PERKINS

This text examines three accordion books all of which are linked by a subject matter that is concerned with a range of historical and contemporary issues connected to the idea of the 'border', in both the literal and metaphorical senses of this word.¹ The three books are *Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Control* (2000/2002) by the writer and performance artist Guillermo Gómez-Peña, visual artist Enrique Chagoya and book artist Felicia Rice,² *Migrant* (2002) by the writer José Manuel Mateo and artist Javier Martínez Pedro,³ and *Detained* (2011) by illustrator and graphic-novelist Eroyn Franklin.⁴

Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya and Felicia Rice:
Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Control (2014)

I shall discuss *Codex Espangliensis* first, as its themes resonate across the other two books as well.⁵ The initial limited edition printing of 50 copies of

¹ Accordion books are also known by the following terms 'leporello', 'concertina', 'zig-zag fold' and 'screenfold'. The term 'leporello' has more currency in Europe than the United States, whereas 'accordion' is the most widely used term for these publications.

² Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya, Felicia Rice: *Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Patrol*. San Francisco 2000/2002 (1st printing 2000).

³ José Manuel Mateo, Javier Martínez Pedro: *Migrant*. New York 2014. This slightly unusual vertically orientated accordion was originally published in Spanish under the title *Migrar* by San Miguel Chapultepec. Mexico, 2011.

⁴ Eroyn Franklin: *Detained*. Seattle 2011 (self published).

⁵ This version of the book I am using for this text is the trade version of the original limited-edition artists' book. It represents a collaboration between Gómez-Peña and Chagoya with Rice serving as the typographer, designer and printer for her Moving Parts Press. The book was originally published in 1998 under the same title in a limited edition of 50 copies with 5 of these serving as a deluxe edition with painterly additions by Gómez-Peña and Rice. The dimensions of the accordion in the trade version (not including introductory section) is 30 folded segments, 17.7 x 22.86 cm and when fully opened it is 6.85 m long.

Codex Espangliensis were printed on the traditional ‘amate’ paper which was made from bark and was being manufactured in Mexico long before contact with the conquistadors, and this immediately grounds the book in the tradition of pre-Columbian Mesoamerican codices that used the same paper and were all but destroyed during the Spanish conquest. The other key formal feature of the book is its utilization of the accordion format, and this once again engages the book in a dialogue with the pre-Columbian codices in which the same folding format was utilized.

The trade edition, which I shall be examining here, is comprised of two separate accordions bound within the book’s covers. The first and smaller accordion is a 14-segments introduction to the book with statements by all three participants as well as an essay by art historian Jennifer González. The second accordion is the real heart of the book and is comprised of 28 segments of texts by Gómez-Peña and images by Chagoya⁶ that have been masterfully interwoven into a riveting 6.85 meters long accordion panorama by Felicia Rice (fig. 1). Gómez-Peña explains the genesis of the book:

Felicia’s challenge to us was immense: we were to produce a ‘post-columbian’ codex in response to the great Mexican crisis in California. Throughout the early ’90s, a series of legislative propositions attacking migrants and the Spanish language were being placed before voters of the state, while federal immigration policies were being changed in sinister, draconian ways. Mexicanos living in California and the U.S. lived in a state of siege.⁷

The authors, in another formal feature that mirrors that of the pre-Hispanic codices, have constructed the book so that it reads from right to left, with the book beginning at what ordinarily would be the end of the traditional book, while the individual texts are read in the traditional occidental manner from left to right within each two-segment spread.⁸ In her introductory text Jen-

⁶ Enrique Chagoya notes in his introductory statement to the book: „Today only twenty-two pre-Hispanic books remain, along with fifty-four others written right after the conquest war by indigenous book artists who were witness to the destruction of their world. The twenty-two surviving books are Mixtec-Zapotec (Oaxaca area), Mayan (Yucatan peninsula/Central America) and Nahuatl, some of these of Aztec origin (the Aztecs are on among many Nahuatl groups in Central Mexico).“

⁷ From Guillermo Gómez-Peña’s introductory statement in: *Codex Espangliensis*, n. pag.

⁸ This was not the first collaboration between these two artists, in 1996 Artspace Books in San Francisco published their book *Friendly Cannibals*. However, while this book is indeed a collaboration both artists’ works are presented separately, and as a result the publication does

nifer González remarks upon the position of the viewer/reader with regard to this different kind of reading experience when she notes: „Caught between two worlds, between familiar and unfamiliar modes, the viewer begins to experience the dissonance of bi-cultural literacy as a concrete material practice of reading in two paradigms.“⁹ While González is here referencing the viewer, the idea of the ‚dissonance‘ of the ‚bi-cultural‘ experience springs directly from the very similar autobiographical experiences of both Gómez-Peña and Chagoya. Born in Mexico City within two years of each other (Chagoya was born in 1953 and Gómez-Peña in 1955) they both attended the National Autonomous University of Mexico and then in the late 1970’s both left Mexico for the USA and ended up living in California. Both artists also married American citizens which enabled them to live legally in the States. These shared biographies have also led both artists to develop very similar aesthetic sensibilities that have resulted from their experiences of moving and living in two different cultures and countries. Addressing these strong connections between both artists, Chagoya in his statement in the book’s introduction describes their fundamentally similar approaches:

I do not know of any other artist’s work that I identify with as much as the work of Guillermo Gómez-Peña. In very general terms, what I do in visual art, he does in performance and/or writing. We mirror each other’s work in different artistic languages. [...] The differences in our work are only in form, not in content. For Guillermo, the word, the voice, the music, the sound and the performance are some essential raw materials in his world of cultural hybrids and political collisions. In my work, the visual, non-verbal symbolism precedes text. I am most interested in non-alphabetic writing, as is demonstrated in pre-Columbian books.¹⁰

Rice’s challenge to both artists and the nature of this charge would have been clear to them both as they would have been familiar with the codices (singular ‚codex‘) of the pre-Columbus period. An examination of the approximately 22 pre-Columbian codices that did survive,¹¹ revealed how these

not have the same kind of vitality that Felicia Rice managed to create with her artful combination of both artists’ works in *Codex Espangliensis* into a seamless 6,70 m accordion frieze.

⁹ From Jennifer González’s introductory statement in: *Codex Espangliensis*, n. pag.

¹⁰ From Enrique Chagoya’s introductory statement in: *Codex Espangliensis*, n. pag.

¹¹ One reason for the destruction of the codices is illustrated here: „The many manuscripts treating religious subjects that must have existed before the sixteenth century were particularly sought out for destruction by zealous Spanish priests and friars who were charged with

codices were key in documenting and preserving a wide range of cultural practices and history, including calendars for feasts, religious and ritual matters, and medicine and astronomy amongst a host of other subjects central to the beliefs of the peoples living in Mesoamerica (Maya, Aztec and Mixtec). With regard to the manner in which this information was conveyed on the page we see in these books a 'writing' style that is pictographic/phonetic and in the surviving Mayan codices an elaborate abstract/hieroglyphic visual style. Writing about the visual nature of these books Chagoya notes that they „[...] were actually meant to be performed not read by either the priests or kings or whoever was going to be reading it to a group of people.“¹²

Both artists would also have been aware of this rich printed history of the cultures of ancient Mexico, and as Chagoya makes clear in the following quote he grew up in a bifurcated cultural world in which on one hand he was a keen follower of rock & roll and jazz from the North, while at the same time he was deeply entwined in the country's venerable past:

I grew up with Jimi Hendrix and Janis Joplin. I love them. The interesting thing was that at the same time, I was having these parallel experiences with just going to the ancient ruins in Mexico. We used to go for picnics to the pyramids of Teotihuacan. Actually, my dad's family is from Teotihuacan. And we used to visit uncles who lived there, and that's where my dad used to love to drink pulque and he used to play guitar. [...] I had this kind of closeness to the pre-Columbian culture that to me, I felt, that's where I'm coming from. There was no question about it for me as a kid.¹³

For both artists moving across the border to the US was a critical moment in their lives and it would form the foundation for both artists' creative activi-

ending idolatrous practices.“ In: Gisele Díaz, Alan Rodgers: *The Codex Borgia. A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*. Mineola, NY 1993/2015, p. xiv. It should be noted that there were around 50–60 codices created after the conquest but their styles show the influence of Renaissance aesthetics.

¹² Oral history interview with Enrique Chagoya, 2001 July 25–August 6, Archives of American Art, n. pag. The *Archives of American Art* is the largest collection of primary resources documenting the history of the visual arts in the United States. Chagoya's oral history interview is available online at their web site: <www.aaa.si.edu/>.

¹³ Oral history interview with Enrique Chagoya, 2001, July 25–August 6, Archives of American Art, n. pag. Pulque is an alcoholic beverage made from the fermented sap of the maguey plant. It is traditional to central Mexico, where it has been produced for millennia. It has the color of milk, a somewhat viscous consistency and a sour yeast-like taste.

ties as they moved forward. Reflecting on the consequences of this move Chagoya states:

I think anybody who leaves their own country of origin creates a mental distance from it. I created a distance of myself with my own history and in a way, not too different than what some scientists have to do to distance themselves from what they see. Hopefully, I'm not trying to idealize certain things of my own culture. On the other hand, I also feel a distance to this country, so you become a citizen of both countries, or of no country. Sort of like a citizen of a borderless country, in which you find fellow citizens of borderless countries, everywhere.¹⁴

For Gómez-Peña the move across the border would be accompanied by some quite profound insights regarding the nature of borders:

But for me, the border is no longer located at any fixed geopolitical site. I carry the border with me, and I find new borders wherever I go. [...] My America is a continent (not a country) that is not described by the outlines of any of the standard maps.¹⁵

Reflecting on his collaboration with Chagoya he lays out the often hidden processes that occur once someone migrates to a new country, and it is this process that forms the armature of the work of both artists in this book as he makes clear in his introduction to *Codex Espangliensis*:

We both draw from pop culture (Mexican cinema, comic books, Mexican wrestling and *rock en español*) and radical politics. We both utilize our art to research and reveal the multiple processes of acculturation and hybridization that the Mexican psyche undergoes when crossing the border.¹⁶

Chagoya, in his introduction to the book, affirms a similar trajectory in his visual contributions to the *Codex Espangliensis*:

In my codex book concept, I have decided that I am entitled to my own ideological construction. I tell the stories of cultural hybrids, of political colli-

¹⁴ Ibid., n. pag.

¹⁵ Ibid., n. pag.

¹⁶ From Guillermo Gómez-Peña's introductory statement in: *Codex Espangliensis*, n. pag.

sions of universal consequences, just like Guillermo, but in my case with little or no use of text.¹⁷

This idea of ‘cultural hybridity’ lies at the heart of both artists’ works. For Gómez-Peña who worked for many years creating border art in San Diego and whose work takes the form of performances, installations and writings, this idea is foundational.¹⁸ For Chagoya, located further up the coast in San Francisco, the concept of hybridity was to form the working framework for his visual work, and this book is grounded in his earlier experiments using the codex format in his print works and his experimentation with creating visual language(s) that were in dialogue with the pre-Columbian codices.

To clarify my understanding of hybridity in this cultural sense, and to illustrate how this process works in practice the following definition by Nikos Papastergiadis presents a good guide to making sense of the strategy that is being deployed across the pages of *Codex Espangliensis*:

By taking matter out of one place and putting it in another, there is both the disruption and reordering of conventional codes and structures. Displacement can lead to either confusion or insight. Hybridity not only refers to the ambivalent consequences of mixture but also the shift in the mode of consciousness. By mixing things that were previously kept apart there is both a stimulus for the emergence of something new, and also a shift in position that can offer a perspective for seeing newness as it emerges.¹⁹

The astonishing 6.85 metres long panoramic accordion that Felicia Rice created from both artists’ contributions reveals a delicate interweaving of Chagoya’s visual images and Gómez-Peña’s texts. As Jennifer González mentions in her introduction, the reader has to go to the ‘end’ of the book to start at the beginning in the style of many pre-Columbian codices and this

¹⁷ Enrique Chagoya in his introductory statement in: *Codex Espangliensis*, n. pag. Chagoya presented Felicia Rice with 15 double-page works which she then sequenced and used the correspondences between the visual and textual to structure the book.

¹⁸ Guillermo Gómez-Peña: *The New World Border. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco 1996, p. 5. Gómez-Peña in collaboration with Emily Hicks published the provocative artists’ periodical *La Línea Quebrada / The Broken Line*, which they described as „a border arts publication“. Its publishing history is unclear but the first issue came out in 1986 and the third in 1987, and I am unable to confirm at this time whether this was the last issue.

¹⁹ Nikos Papastergiadis: *Hybridity and Ambivalence. Places and Flows in Contemporary Art and Culture*, in: *Theory, Culture & Society*, Vol. 22(4) (2005), pp. 39–64.

immediately challenges the reader to orientate themselves to a new reading style. Couple this with the confusion that comes from trying to make sense of the non-linear structure of the accordion and then throw in a mixture of languages both real and invented, and one has either a very confused reader or one who is prepared to open themselves up to experiencing the strange profusion of both contemporary and historical imagery that animates this book. Rice, in her introduction to the book, makes note of the kind of experience the reader may encounter when „reading‘ the book stating „Progress through the work is a complex visual dance, forward and back, sometimes smooth, often jerky, not unlike the progress of history“²⁰

Essentially a modern day codex the work itself is a wonderfully crazy hybrid of juxtaposed images from pre-Columbian codices, prints from various eras in Mexico’s history and contemporary popular imagery (Superman, Mickey & Minnie Mouse etc.) all spun together with Gómez-Peña’s performance texts that appear in a wide variety of typefaces and in assorted sizes, formats, and shapes throughout the accordion. Looking at the book one is immediately drawn in by the frenetic, strange, humorous and often violent situations that result from Chagoya’s ‚détournement‘ of ancient imagery and historical figures, and all overlaid with contemporary popular culture icons. The resulting clash and ‚frisson‘ resembles a kind of unbound graphic novel that is bursting at the seams all the while supported and reinforced by the multi-lingual and often deeply political performance texts of Gómez-Peña.

A key concept that animates Chagoya’s artistic practice is what he calls ‚reverse anthropology‘, and once this practice is recognized in his work it gives the reader more leverage to make sense of what is happening. Chagoya’s concept of ‚reverse anthropology‘ arose when he began to try and imagine what life was like in the pre-Columbian period, and then in a historical role reversal he started to imagine what would have happened if the Aztecs had conquered Europe. Chagoya illustrates this idea by describing how he took a reproduction of a German girl praying in front of a crucifix and painted over the crucifix an image of the main Aztec goddess, Coatlicue. By putting some feathers on the German girl he completed her transformation into a European devotee of an Aztec goddess. Chagoya takes up the narrative:

²⁰ From Felicia Rice’s introductory statement in: *Codex Espangliensis*, n. pag.

So based on this idea, I began to develop the idea of some kind of reverse anthropology. It's kind of studying the Europeans as the subject, since anthropology, in its origins, came from England when England was trying to conquer. So anthropology was pretty much created by the English to understand their colonies better, somehow anthropology has this history of colonial control. I've been lately trying to even that up, by reversing it. I think some of my books, my codices are an attempt to do this kind of reverse anthropology, as if an Aztec scientist was studying European cultures.²¹

Guillermo Gómez-Peña's writings and performances explore very similar veins with his particular area of inquiry being centered on border politics and the experiences of immigrants from the South as they invent hybrid cultural forms and identities in the construction of their new lives in the North. With these cartological underpinnings to his work it is no surprise that maps and new ideas around territory and national borders are so central to his practice, indeed one of the themes in his work is his attempt to „[...] try to imagine more enlightened cartographies: a map of the Americas with no borders; a map turned upside down; or one in which the countries have borders that are organically drawn by geography, culture, and imagination and not by the capricious hands of economic domination and political bravado.“²² As if to reinforce this perspective the first words in Jennifer González's introduction to *Codex Espangliensis* are about maps and how they are markers of national identity.

I want to briefly examine this association of *Codex Espangliensis* with maps and more importantly to look at the panoramic nature of accordions and their historical associations. Further into González's text she redefines the concept of map in relation to this book and writes that: „Instead of fixed borders that appear in printed ink, it is the thin, imaginary lines stretched taut against unequal relations of power between North and South that chart the longitude and latitude of this unique project.“²³ From this perspective *Codex Espangliensis* can be approached as a new kind of historical and conceptual map that in its unruly non-linear narrative and collisions of cultural artifacts and images from divergent time periods is charting not only what has been,

²¹ Oral history interview with Enrique Chagoya, 2001 July 25–August 6, Archives of American Art, n. pag.

²² Gómez-Peña: *The New World Border*, p. 6.

²³ Jennifer González: Introduction, in: *Codex Espangliensis*, n. pag.

but in Gómez-Peña's words, stating in no uncertain terms that: „In this utopian cartography, hybridity is the dominant culture [...].“²⁴

There is a power involved in creating maps of this kind and the strategy of historical recuperation that lies at the heart of this book, coupled with its success,²⁵ would seem to attest to its accuracy in illustrating the complex nature of cultural hybridity at the dawn of the 21st century in the United States, as it pertains to relations between the north and south of the border with Mexico. Thus, it should come as little surprise that the key feature that distinguishes accordions from all other books, their panoramic view, was also the very quality that in the development of early panoramic photography in the 19th century became of special interest to military planners and generals as they offered them invaluable „[...] panoramic views of terrain and fortifications“,²⁶ and within the non-military world „[...] the desire to show overviews of cities and landscapes prompted photographers to create panoramas.“²⁷ These associations of the panoramic view with various forms of territorial possession, coupled with the sheer materiality of, in this example, a 6.85 meters long swath of paper and one could reasonably argue that the accordion itself constitutes a discrete kind of printed matter territory. When this idea of territorial possession is applied to the chaotic clashes of culture that are so central a feature of *Codex Espangliensis*, and coupled with the importance of maps in the re-imagining of new cultural forms, we can now view *Codex Espangliensis* as a new kind of territorial map that is a psychic palimpsest of the cultural clashes that took place between the indigenous cultures and those from Spain and more recently from the North. *Codex Espangliensis*'s power derives from its critical repossession of this tortured history and its reterritorialization within an empowering and affirmative theory of hybridity that undergirds this post-post-Columbian codex.

²⁴ Gómez-Peña, *The New World Border*, p. 6.

²⁵ The trade version of *Codex Espangliensis* was reprinted by City Lights Books in 2002, two years after its initial publication.

²⁶ Unknown author: *A Brief History of Panoramic Photography*. Available on the website of the Library of Congress:

<<https://www.loc.gov/collections/panoramic-photographs/articles-and-essays/a-brief-history-of-panoramic-photography>>, (last accessed 1.6.17).

²⁷ Ibid.

José Manuel Mateo and Javier Martínez Pedro: *Migrant* (2014)

I want now to turn my attention to the second accordion, *Migrant* (2014) by José Manuel Mateo and Javier Martínez Pedro (fig. 2).²⁸ This book is once again rooted in a dialogue with its larger Mesoamerican history in both its accordion format and the *amate* paper used to create the original drawing by Javier Martínez Pedro that is reproduced as the book's key element. One rather unusual formal feature of the publication is that it's been published in the less common vertical accordion format, with the texts for all 9 of its segments running along the outer edges of each individual segment. Originally published in a Spanish edition in Mexico in 2011, this current bilingual and double-sided version (English/Spanish) was published by Abrams Books for its Younger Readers Books imprint.

The central visual image that runs the length of this 1.5 metre long book is a reproduction of an intricately detailed drawing by Javier Martínez Pedro that depicts the migration journey of a mother and her young son and daughter from their village in Mexico to the North, and the various situations they encounter along the way. The text accompanying the drawing is a first person account by the boy that describes the reasons they had to leave their village and the dangers of the journey that will ultimately take them to Los Angeles. Both the text and the drawing are also informed by Pedro's own experiences as he himself has also made the journey to the North. This attractively published and handsome accordion book serves both as a map and a warning about the increasing numbers of young and unaccompanied children from both Mexico and Central America who embark on this journey to the USA. The figures are startling: „In 2015, Mexico apprehended more than 35.704 children from Honduras, El Salvador and Guatemala – 55% more than in 2014 and a staggering 270% more than in 2013.“²⁹ With no end in sight to the violence in these Central American countries, and coupled with

²⁸ This newer version is a double-sided accordion with English and Spanish versions on either side and was a collaboration between Mateo who provided the text and Pedro the book's central visual image. It consists of 10 folded segments, measuring 15.87 x 31.75 cm and fully extended its height is 1.5 meters long.

²⁹ Nina Lakhani: Mexico turning child immigrants back to face violence in Central America, in: The Guardian, 2 February 2017 (Americas section): <<https://www.theguardian.com/world/2016/mar/31/mexico-child-migrants-central-america-human-rights-watch>> (last accessed 2.2.2017).

their economic deprivation, this situation promises to remain and children will continue to be victimized and in some cases disappear during these long and dangerous journeys. Thus, it is no coincidence that this book was published by Abram's Young Readers Books imprint and that young children are its target audience, which both authors confirm in their introductory statement:

Using the codex form, we tell the story of those who do arrive, so as not to forget that there are women, men, and untold numbers of girls and boys who disappear or die along the way. We seek not only to raise awareness but, above all, to safeguard their memory. We wish to tell and to question this collective story that makes children defenseless and almost nonexistent to their own country and to the new one where they hope to find work. [...] For this reason we have created this book: to demand these children's right to exist.³⁰

Attached to the tops of either side of the book is a ribbon that enables it to be fastened to a wall in order to display the entire work. This feature allows the book to fully realize its didactic function and was presumably intended to encourage it to be hung and viewed within educational settings for younger viewers. The vertical format has the one great advantage in that it's much more convenient to keep this type of accordion on permanent display rather than the traditional horizontal ones. Read from top to bottom, the story and the geography of the migration journey make it both compelling reading and viewing. In summary, the book functions both as a 'migration map', a memorial, and a warning to all those, young and old, who might be contemplating taking this perilous journey.

Eroyn Franklin: *Detained* (2011)

The final publication that I want to examine is Eroyn Franklin's *Detained* (2011, fig. 3) which is a 8.12 meters long double-sided accordion comic that follows the stories of two detained immigrants slated for deportation and their stays at two immigration service sites in the Pacific Northwest, the Seattle Immigration and Naturalization Service (INS) facility in operation between 1932–2004 as an entry point for immigrants to the Northwest, and

³⁰ José Manuel Mateo, Javier Martínez Pedro: *Migrant. The Journey of a Mexican Worker*. New York 2014, n. pag.

the privately run detention facility, the Northwest Detention Center (NWDC) in Tacoma, Washington.³¹ On each side of this book, which Franklin describes as a graphic novel, she documents the experiences of each individual and illustrates their stays in the centers and their interactions with fellow detainees. In a fashion similar to the other accordions I've examined here, this work is presented as one long continuous panoramic image which starts with the individuals' entry into the immigration building, follows them through their stay and ends with their exits from the building, in both cases to wait years to receive the final determination on their deportation orders. It seems appropriate to be examining this accordion last as it provides an example of the complicated fates of many immigrants who enter this country without the required papers, and additionally in this example, the story of a legal Cambodian refugee who got picked up after a new 1996 immigration law retroactively expanded the list of deportable crimes for immigrants without citizenship. The other important issue that this book raises concerns about is our web of immigration laws, and as has been illustrated most recently, the consequences that ensue when changes are too hastily made to them. This book advocates for more humane immigration laws and on the inside of the cover the artist has supplied a list of organizations that provide information for immigrants about their legal rights.

One rather interesting feature about this book, and it is something that I have never seen before, is that Franklin has also included in the inside of the cover a section entitled „Simple, but important reading instructions“, in which she explains the best ways to view the book. She states that accordions „[...] can be unwieldy if they are handled incorrectly“, and suggests putting it on a flat surface to turn the pages or „[...] stretch it out to see the whole thing“. ³² Accompanying this advice are some drawings that depict a woman looking at the book in the manner that Franklin suggests, coupled with a larger drawing of a woman holding up both ends of the book in which

³¹ Eroyn Franklin: *Detained*. Seattle 2011. This book was made with the generous support of Artist Trust's Grants for Artist Projects (GAP) and 4Culture's Artist Projects grant. It can be bought via the website www.etsy.com:

<https://www.etsy.com/listing/76900247/detained-graphic-novel?ref=shop_home_active_2> (last accessed 2.2.2017). Included with this book are 2 over-sized posters (45.72 x 124.4 cm) which reproduce drawings that depict the two protagonists after their releases, in conversation with their peer's while awaiting the final determination on their deportation status. Dimensions are: 80 folded segments, 16.5 cm x 20.32 cm and fully extended at 8.12 m.

³² Eroyn Franklin: *Detained*, quoted from the front cover.

the body of the book has fallen to the ground in an ‚unwieldy‘ mess of folds. All of this is useful information on how to handle this remarkably long accordion, especially since the book has been printed on a thin paper stock that increases the difficulty in handling it.

I want to explore a little further the key role that the ‚fold‘ plays in accordion books. Quite obviously, the fold is the key element that distinguishes the accordion from the traditional book or scroll, and thus the accordion book can be defined as a book that consists of a series of parallel folds made equidistantly and that when folded in on themselves assume the same dimensions as a single page. The compactness and economy of a book that’s been folded in this manner belies its ability to burst out into its expanded state, and this pivotal feature of accordions questions our concept of a book as having an ‚inside‘ or ‚outside‘ and positions the accordion at a location somewhere between the book and the panoramic print. Furthermore, the fold is the activating element that not only determines the sizes of the book’s pages, it is also the transformative element that creates the necessary depth to change a flat piece of paper into a free-standing sculptural object. And additionally, in their expanded state accordions offer the reader not only the typical textual experience but also a uniquely visual one as well, and this blurring of the boundaries between reader and viewer is another of the intriguing features of this format.³³

In conclusion to this brief survey of these three similarly themed, but quite different accordions, I hope I have revealed something of the complex nature of these compelling publications. Accordions are positioned at the border with books and a host of other printed matter forms, and yet they occupy a singularly individual place within this spectrum of printed matter. The features that set accordions apart from other publications, their compressed and expandable form, their panoramic nature, the centrality of the fold and the challenges accordions present to the reader/viewer to say nothing of the pure physicality required when handling them, would seem to confirm for me that accordion publications will continue to exert their special appeal to both artists and publishers alike well into the future.

³³ This paragraph on the nature of the fold was informed by Gilles Deleuze: *The Fold*, in: *Yale French Studies: Baroque Topographies. Literature/History/Philosophy* 80 (1991), pp. 227–247.

Illustrations

Fig. 1: Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya and Felicia Rice:
Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Control (2000/2002).

Fig. 2: José Manuel Mateo, Javier Martínez Pedro: *Migrant* (2014).

Fig. 3: Eroyn Franklin: *Detained* (2011).

Applaus dirigieren...? **Oder: Der Versuch, Laëtitia Devernays Leporello als Partitur zu lesen**

MELANIE UNSELD

Wien, 9. Bezirk: Eine kleine Galerie mit dem Namen Druck & Buch präsentiert eine Leporello-Ausstellung.¹ Bereits auf der Straße wird die Herausforderung dieses Unterfangens unmittelbar erkennbar. Im Schaufenster hängen auf quergespannten Schnüren einige Leporellos. Sie hängen wie Wäschestücke, mit Klammern fixiert, aber doch ein wenig windschief. Man bückt und streckt sich, um Details des Dargestellten zu erkennen, geht ein paar Schritte seitwärts, um dem Verlauf der entfalteten Segmente folgen zu können. Ein ungelenktes Rezeptions-Ballett vor dem Schaufenster. Drinnen hängen Leporellos an den Wänden, stehen skulptural auf Regalbrettern oder in Vitrinen, liegen auf Tischen, geschlossen oder aufgeschlagen. Viele laden zum Blättern und vor allen Dingen zum Entfalten ein. Auch hier wird man mit der Frage konfrontiert, welche ‚Lese-Richtung‘ und ‚Lese-Haltung‘ zum Gegenstand gefunden werden kann, um jedes einzelne Exemplar in seiner visuellen, raumgestaltenden, materialen, textlichen und schriftbildlichen Eigenheit anzuschauen: ein Drumherumgehen, verschiedene Perspektiven einnehmend, ein Blättern, linear dem Text folgend, oder Segmente überspringend den Fokus auf visuelle Ebenen-, Farben-, Linien- oder Formenspiele lenkend, sich von der Haptik dirigieren lassend...

Die Begegnung mit den Leporellos macht deutlich, dass dem Medium kaum, oder weniger ausschließlich, mit gewohnten Lese- beziehungsweise Rezeptionshaltungen begegnet werden kann, sondern dass der Charakter des Leporellos zu verschiedenen Lektüreweisen – gleichsam eine schauend-lesend-begreifend-raumerfassende Rezeptionsperformanz – herausfordert, die maßgeblich von der Art und Weise des jeweiligen Leporellos abhängen.

¹ Ausstellung *Leporello!* in der Galerie Druck & Buch von Susanne Padberg, Berggasse 21/2, 1090 Wien (12. Oktober – 4. November 2016).

Dies unterscheidet Leporellos zwar nicht grundsätzlich von anderen Lese-Objekten, wie etwa von gebundenen Büchern. Auch diesen sind, neben dem geschriebenen Wort, verschiedenen Schrifttypen und -formen, die spezifische Buchform selbst, die damit verbundene Haptik und möglicherweise auch visuelle Elemente wie Illustrationen und andere künstlerische Elemente eigen. Es lohnt gleichwohl darüber nachzudenken, was in der Art des Leporellos – in all seiner möglichen Vielfalt der Erscheinungsformen – vorliegt, das unsere Rezeptionsweisen zu verändern auffordert.

Schrift|Bildlichkeit – Raumerfahrung – Prozessualität

Ein kleiner gedanklicher Umweg über die Theorie der Schrift beziehungsweise das Konzept der ‚Schriftbildlichkeit‘ ist möglicherweise hilfreich, diesem Phänomen und seinem eigenen Reiz auf die Spur zu kommen. Folgt man der Philosophin Sybille Krämer, ist Schrift nicht nur sekundäres Symbolsystem, das das gesprochene Wort fixiert („phonographisches Dogma“).² Vielmehr attestiert Krämer diesem phonographischen Schriftverständnis eine „theoretische Blindheit“ in drei Punkten: Zum einen verweist Krämer auf die zahlreichen ‚skripturalen‘ Phänomene, mithin Schriften, die nicht verlautet, gesprochen werden können oder sollen; zum zweiten verweist sie auf Schriften, die nicht der Kommunikation, sondern der Kognition dienen (zum Beispiel schriftliches Rechnen); und schließlich drittens – und für den Umgang mit dem Leporello wohl von besonderer Bedeutung – stellt Krämer dem „Linearitätsdogma“ der Schrifttheorie das Konzept der Zweidimensionalität von Schriftbildlichkeit entgegen:

Mediales Charakteristikum des Sprechens ist die Sukzession der Laute in der Zeit. Im Rahmen des phonographischen Schriftverständnisses wurde diese zeitliche Linearität umstandslos auf das räumliche Nebeneinander der Buchstabenfolgen übertragen. Übersehen ist damit allerdings, dass zu Texten kondensierte Schriften von der Zweidimensionalität der Fläche Gebrauch

² Sybille Krämer hat mehrfach zum Konzept der Schriftbildlichkeit veröffentlicht, darunter: Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik. In: dies., Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin 2011, S. 79–100; dies.: Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie. Berlin 2016.

machen und sich damit dem ‚Linearitätsdogma‘ der Schrifttheorie keineswegs fügen.³

Diesem Linearitätsdogma setzt Krämer das Konzept der Schriftbildlichkeit entgegen, in dem „Schrift nicht länger als die sichtbare und fixierte Existenzform von Sprache [gilt], sondern [...] als eine Hybridbildung zutage [tritt], in der sich Sprache und Bild, diskursive und ikonische Aspekte verbinden.“⁴

Nun scheint die Form des Leporellos auf den ersten Blick das von Krämer vorgeschlagene Konzept, das sich gegen das Linearitätsdogma wendet, just zu konterkarieren: In der Form des gefalteten Papiers und der dadurch greifbaren, schieren Länge ‚beschreibmöglichen‘ Papiers scheint die Linearität von Schrift geradezu bestens aufgehoben zu sein. Ist nicht das räumliche Nebeneinander der Buchstabenfolgen, in das die zeitliche Linearität des phonographischen Schriftverständnisses „umstandslos“ übertragbar zu sein scheint, in der Form des Leporellos besonders anschaulich umsetzbar?⁵ Doch wäre es ein Missverständnis, die im Leporello so konkret über die einzelne Buchseite hinaus mögliche, räumliche Linearität der Schrift als Plädoyer für ein phonographisches Schriftverständnis zu nehmen, denn im Moment der Lektüre entsteht neben der (erwartbaren) Erfahrung einer linearen Prozessualität zudem eine Raumerfahrung: Die Raumerfahrung beim Lesen selbst – etwa das Raumgreifende, wenn das Leporello entfaltet und aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird – und auch die Erfahrung der (Groß-) Flächigkeit des Leporellos. Hier erweist sich, was Krämer als „Hybridizität der Schrift“ beschreibt, dass nämlich die Schrift nicht ohne ihre Gestalt in der Fläche, deren Sichtbarkeit und deren Handhabbarkeit auskomme:

Da nämlich, wo diese Attribute [nämlich Sichtbarkeit, Handhabbarkeit und Flächigkeit] sich verbinden, kann Räumlichkeit zu einer Darstellungsmatrix werden, können Lage-Beziehungen in Gestalt zweidimensionaler Anordnungen zu einem Medium des Darstellens und einer Technik des Operierens avancieren. Es ist also nicht einfach die Visualität, und auch nicht bloß die

³ Krämer: Punkt, Strich, Fläche, S. 80f.

⁴ Ebd., S. 81.

⁵ Vgl. dazu etwa Monika Rohrmus: Friedrich Hölderlin – Mitte des Lebens (Faltbuch 8: Leporello mit 12 farbigen Holzdrucken). Berlin 2012.

Stabilität, welche das Potenzial der Schriftbildlichkeit ausmachen, sondern deren Verwurzelung in der Räumlichkeit als einer Darstellungsmodalität.⁶

Dabei aber wachse „zweidimensionalen Beziehungen der Lage wie oben/unten, rechts/links, zentral/peripher artikulatorische Kraft“ zu.⁷ Und damit werden inskribierte Flächen „Werkstätten des Entwurfs, Laborräume der Komposition, Denkzeuge wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit“.⁸

Ein zweiter gedanklicher Umweg führt noch einmal zurück zur Frage der Prozessualität von Lektüre(n): Lektüre geschieht notwendig in der Zeit. Damit ist Schrift immer auch ein zeitstrukturierendes Element. Doch welche Zeit? Anknüpfend an die Gedanken von Achim Landwehr ‚ist‘ Zeit nicht, sondern wird wahrgenommen, gemessen, gesteuert, als Machtinstrument eingesetzt etc.:

Schon Aristoteles hat festgestellt, dass es keine Existenz der Zeit ohne ein Bewusstsein geben kann, das diese Zeit wahrnimmt – anders formuliert: kein Zeitwissen ohne menschliche Beobachtung. [...] Zeit ist also in all ihren Formen Teil der Kultur. Dies gilt unabhängig davon, ob man Varianten individuellen Zeitempfindens thematisiert oder naturwissenschaftlich orientierte Zeitvorstellungen, die Zeit als quantitativ, homogen, unendlich teilbar und kontinuierlich ansehen. Zeit lässt sich nicht angemessen verstehen, wenn man sie als Container begreift, in die Geschehnisse menschlichen Lebens fügsam eingeordnet werden. Zeit ist vielmehr ein Bestandteil dieser Geschehnisse selbst, denn sie entsteht erst, wenn etwas durch jemanden gemacht wird – weil mit diesem Machen immer auch Zeit erzeugt wird.⁹

Wenn damit nicht nur die Zeit die Schrift, sondern auch die Schrift die Zeit zu strukturieren in der Lage ist, ist dieser Prozess grundsätzlich als performativ zu denken: im Moment des Schreibens wie im Moment des Lesens mit all seinen performativen Möglichkeiten. Darüber hinaus ist, wenn wir Schrift unter der Perspektive von Schriftbildlichkeit denken, dies untrennbar mit der „Zeitschaft“ der Schrift zu denken: Zeitschaft, nach Achim Landwehr, ge-

⁶ Krämer: Punkt, Strich, Fläche, S. 81.

⁷ Ebd.

⁸ Sybille Krämer: Thesenpapier zum Vortrag *Zu einigen Aspekten einer philosophischen Theorie der Schrift*, gehalten im Rahmen der Ringvorlesung *Writing Music: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift* (Leitung: Nikolaus Urbanek) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wintersemester 2016/17, Wien, 20. Oktober 2016.

⁹ Achim Landwehr: *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2014, S. 35f.

dacht als „den Zusammenhang von äußerlichen Voraussetzungen [...], kulturellen Konstruktionen [...], sowie sozialen, politischen und wirtschaftlichen Nutzungen von Zeit, die jeweils wechselseitig aufeinander einwirken.“¹⁰ Schriftbildlichkeit und Zeitschaft eint dabei, dass sie den Raum als Agenten mitdenken, Räumlichkeit als Darstellungsmatrix wahrnehmen und auf den untrennbaren Zusammenhang von Zeit und Raum verweisen. Raum aber wird von Leporellos durch ihre Falt-Form anders zu sehen, zu begreifen gegeben, als dies etwa ein gebundenes Buch tut: Das Prinzip des gefalteten Blatts nimmt einen anderen Raum ein und ermöglicht, ja verlangt bei der Lektüre andere Raumnutzungen und -erfahrungen.

Die Partitur als Aufschreibesystem

Das Nachdenken über Lektüre und darüber, wie Leporellos und ob sie möglicherweise in einer besonderen Art ‚gelesen‘ werden, nimmt von diesen beiden Vorüberlegungen seinen Ausgang, ergänzt um eine weitere: Wenn wir Lektüre in ihrer performativen Qualität wahrnehmen, kann es reizvoll sein, Schrift nicht nur als Wortschrift in den Blick zu nehmen, sondern in einem weiteren Sinne als Aufschreibesystem von Ereignissen in der Zeit.¹¹ Für performative Künste – Tanz, Theater, Musik... – stellen diese Aufschreibesysteme seit jeher eine große Herausforderung dar: in der Notation selbst (Partituren, Tanz-/Bewegungsnotation, Regiebücher u.a.m.), in deren Lektüre wie in der (Re-) Transformation in klingende, getanzte, theatrale oder anders aufgeführte Ereignisse.

Die Partitur nun ist eines der möglichen Aufschreibe-/Schriftsysteme für Musik. Dabei versammelt die Partitur eine Fülle von Zeichen, die das zeitliche Kontinuum des Klangs in räumliche Zeichen(kon)figurationen übersetzt. Der Zeitverlauf wird – beschränkt man sich zunächst auf die herkömmliche Notation und lässt grafische Notation vorläufig beiseite¹² – in eine Raumdi-

¹⁰ Ebd., S. 39f.

¹¹ Vgl. dazu auch meinen Aufsatz: Theater ums Vorlesen. Das *MitterNachtsSpiel* von Květa Pacovská als Partitur, in: Lars Oberhaus, Mareile Oetken (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld 2017, S. 55–67.

¹² Vgl. dazu etwa die Ausstellung *Sound goes Image. Partituren zwischen Musik und Bildender Kunst* (4.2. – 30.4.2017, Horst-Janssen-Museum Oldenburg), die in Kooperation mit dem Forschungsprojekt zur grafischen Notation in der Musik der 1960er/70er Jahre von Gesa Finke (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover) entstand.

mension transferiert – auch wenn das raumgreifende Papierkonzept des Leporellos, also die Faltechnik, für die Praxis des Partiturschreibens nur auffallend selten zur Anwendung kommt. Als seltenes Beispiel können die Leporellos *gehen* und *Fünfgezackt in die Hand* gelten, die Partiturskizzenzeichnungen der Komponistin Juliane Klein aufgreifen: „Die fortlaufenden Notenbilder können im weiten Rahmen des Leporello schwingen. Die äußere Gestalt der Bücher bezieht sich auf ihren Inhalt. Beide Partituren sind auch im Original spielbar.“¹³ Zuallermeist aber finden sich Leporellos in der Aufführungspraxis, wenn sich – der besseren Spielbarkeit halber – die Musikerinnen und Musiker ausfaltbare Notenblätter konstruieren. Selbst die 3. Klaviersonate von Pierre Boulez ist zwar eine papierne Sonderform (lose, großformatige, gefaltete Blätter, auf denen sich notierte Fragmente befinden), die mit der ästhetischen Idee des Werkes korrespondiert – und es wäre durchaus lohnend, der Frage zwischen Papierform, Performanz, Geste und Klang bei Boulez weiter nachzugehen –,¹⁴ im strengen Sinne handelt es sich hierbei aber nicht um ein Leporello. Und die *Gnom Partitur 1993–2013* ist zwar vom Format her ein solches, aber hier nun wird der Begriff der Partitur als „Erinnerungspartitur“ gefasst:

Weil Erinnern ein aktiver Vorgang ist, haben wir dieses Leporello gemacht: Es ist Partitur und enthält als Speicher Erinnerungsspuren. Alle Erinnerung sei räumlich, und Wahrnehmung sei nur möglich, weil das Gedächtnis immer schon Erinnerungen bereit hielte, das hätten Forschungen der Neurophysiologie ergeben. Das Gedächtnis stelle sich unsere Vergangenheit nicht mehr allein als eine Reihe von Fakten vor, es spiele und agiere sie, Gedächtnis werde zum Agenten, zum Spieler und Dirigenten. Wieder und wieder kann das Leporello in die Hände genommen, in seiner ganzen Länge – mehr als 8 m – ausgelegt und abgeschritten, systematisch durchgelesen oder aufs Geratewohl entfaltet werden. Es ist Einladung, ja sozusagen Aufforderung, seine ‚Daten‘ neu zu lesen und zu interpretieren. Und es erzählt, wie und wo GNOM-Gestalter/innen von 1993 bis 2013 lokale Badener Gegebenheiten inspirierend der Musik zugeführt und mit ihr vertraut gemacht haben.¹⁵

¹³ Siehe: <http://www.tweettwo.de/edition/e_geh.html> (letzter Zugriff: 4.10.2017).

¹⁴ Vgl. dazu auch Martin Zenck: Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde. Paderborn 2016.

¹⁵ Hans-Jürg Meier und Dorothea Rust: „Editorial“, in: Publikation als Leporello zum 20jährigen Jubiläum von GNOM gruppe für neue musik baden, Hg. GNOM. Redaktion: Dorothea Rust. Redaktionelle Mitarbeit: Tobias Rothfahl und Hans-Jürg Meier. Gestaltung:

Eine Partitur zu lesen, ist eine durchaus komplexe Lektüretechnik – nur wenigen Menschen wird es ähnlich gehen wie Nadia Boulanger, die einmal bekannte, dass ihr das Lesen einer Partitur leichter falle als das Lesen einer Zeitung –, eine Technik, die es ermöglicht, spezifische Klangereignisse in (mehr oder weniger) exakter Zeitdisposition (mehr oder weniger) exakt zu imaginieren oder dann auch in einer momentanen klanglichen Umsetzung zu dirigieren. Gelesen werden können dabei zeitgleiche Klangereignisse (vertikal) wie auch der fortschreitende Klangprozess (horizontal). Diese Zweidimensionalität des Lesevorgangs wird zudem komplexer, weil zeitgleich mehrere Stimmen übereinander in der Fläche des zweidimensionalen Raumes liegen und damit simultan gelesen werden können, die gleiches, ähnliches oder auch unterschiedliches Klangmaterial vorstellen, das sich jeweils auf der horizontalen Achse weiterentwickelt. Krämers Plädoyer gegen das Linearitätsdogma von Schrift könnte kaum ein anschaulicheres Beispiel erfahren als die musikalische Partitur. Und auch wenn die Linearität der Notenlinien die Idee des Zeitstrahls zu untermauern scheint, ist an Achim Landwehrs Argument der Zeitschaft zu erinnern: Die Notenlinien markieren und strukturieren zwar einen Zeitfluss, dieser kann aber entlang der Notenlinien unendlich variiert und gestaltet werden: Tempo-Verlangsamungen und Beschleunigungen, Interruptionen, Wiederholungen, Sprünge und vieles mehr sind trotz der Linearität der Notenlinien darstell- und damit lesbar. Damit bündelt die so gedachte Idee des Partitur-Lesens, was das Konzept der Schriftbildlichkeit und der Verweis auf die Zeitschaft an Denkfiguren zwischen Schrift, Raum und Performanz nahelegen.

Lektüre-Versuch: *Diapason* – *Applaus* (2010)

Der Versuch einer Lektüre von Laëtitia Devernays Leporello *Diapason* (Genf 2010) geht von diesen Prämissen aus.¹⁶ Nur nebenbei: Der Titel des Leporellos ist mehrdeutig und lädt schon dadurch zu verschiedenen ‚Lesarten‘ ein: Der französische Begriff ‚diapason‘, vom griechischen Begriff für

Elisabeth Sprenger, www.gnombaden.ch (<<http://www.dorothearust.ch/publikationen/gnom-partitur-1993%E2%80%94942013.html>>, letzter Zugriff: 4.10.2017).

¹⁶ Das Buch erhielt unter anderem den 3. CJ Bilderbuch Award 2011, eine lobende Erwähnung beim Bologna Ragazzi Award 2011 und den V&A Illustration Award 2012 des Victoria & Albert Museum in London.

die Oktave abgeleitet, kann sowohl (Stimm-) Umfang heißen als auch Mensur, Kammerton und Stimmung bedeuten, letzteres auch im übertragenen Sinne. So changieren die Bedeutungsebenen zwischen konkret-musikalisch bis metaphorisch. Diese begriffliche Vieldeutigkeit wird in der Zusammenschau der verschiedenen Übersetzungen noch potenziert, wobei die gewählten Titel jeder für sich nicht annähernd die Bedeutungsvariabilität des französischen Originals erreichen, sondern jeweils stärker eine „Lesart“ betonen und konkretisieren: So ist etwa die deutsche Ausgabe unter dem Titel *Applaus* (München 2011) erschienen, die englische als *The Conductor* (San Francisco 2011) und die italienische als *Concerto per Alberi* (Konzert für Bäume, Mailand 2011).

Doch zurück zum Versuch, das Leporello als Partitur zu lesen. Dieses ist nicht als akustische Umsetzung dieses (noten-) textlosen Leporellos misszuverstehen, sondern erprobt jene Prämissen als ‚Denkzeuge‘. Dass sich Devernays Leporello dazu in besonderer Weise anbietet, mag inhaltlich nahe liegen, denn Musikbezüge sind allenthalben vorhanden: Bereits den Einband mit seinem aus etwas ungenau gezeichneten, zu Fünflinien-Bündeln gefügten Muster kann man als leeres Partiturblatt verstehen (Abb. 1). Im Innern beginnt dann, ausgehend von den um 90 Grad in die Vertikale gekippten Notenlinien, die nun an Baumstämme erinnern, eine Bilderfolge mit einer kleinen Figur, einem Dirigenten, als Protagonisten, der allerdings nicht Musiker, sondern die Natur ‚dirigiert‘. Musik ist auf visueller Ebene mithin Thema des Leporellos, dennoch geht eine Lektüre als Partitur nicht allein in der Geschichte selbst, ihrem Sujet, und deren Musiknähe auf. Auch bildkompositorische Elemente lassen eine solche Lektüre naheliegend erscheinen, zumindest für eine Leserin, die Partituren zu lesen gewohnt ist. So sind die folgenden Gedanken nicht als musikwissenschaftliche Interpretation zu verstehen, sondern als Beobachtungen einer Lektüre aus musikwissenschaftlicher Perspektive – vor dem Hintergrund der Überlegungen zu inskribierten Flächen im ‚Dazwischen‘ von Schrift, Notation und Grafik.

Das Leporello ist umfangreich: 32 hochformatige Doppelsegmente entfalten sich auf etwa neun Meter Länge. Genug Zeit und Raum für eine narrative Struktur, die sich als ‚Geschichte‘ eines Dirigenten beschreiben lässt, der auf die Krone eines Baums klettert, von wo aus er Schwärme von Vögeln aufflattern lässt, die in verschiedenen Formationen Figuren bilden und wieder auseinanderfliegen (Abb. 2). Mitunter stellt sich dabei der Eindruck ein, dass die Vögel nicht nur aus den Baumkronen aufsteigen, sondern auch

aus deren Blättern bestehen: Oft bleiben ihre Silhouetten in den Baumkronen als Leerstellen zurück, wobei das Gefieder der Vögel dem ‚Blattmuster‘ des jeweiligen Baums entspricht. Nachdem alle Bäume ‚entlaubt‘ sind, verbeugt sich der Dirigent, klettert vom Baum herunter und pflanzt seinen Taktstock ein, aus dem auf den letzten Segmenten des Leporellos ein neuer Baum zu wachsen beginnt (Abb. 3). Devernay entwickelt diese ‚Geschichte‘ in drei Abschnitten, wobei rasch deutlich wird, dass die handlungsstärkeren Rahmenteile weitaus knapper gefasst sind als der zentrale Mittelteil: Der erste Abschnitt zeigt den Auftritt des Dirigenten (S. 1–8), der zweite das Dirigat des Musikstücks, wenn auch zumeist ohne die Figur des Dirigenten (S. 9–50), und der dritte das Ende des (Musik-) Stücks, respektive der Komposition, die Verbeugung des Dirigenten, seinen Abstieg aus der Baumkrone und die ‚Renaturierung‘ (S. 51–64).

Keht man einer Perspektive auf den narrativen Aspekt des Leporellos als einer ‚literarischen‘ Bildergeschichte den Rücken, kommen freilich stärker die kompositorischen Gestaltungsmittel, die musikalischen Strukturen, zum Vorschein, wobei ‚kompositorisch‘ hier im Sinne des lateinischen Verbs ‚componere‘ im Sinne von ‚zusammensetzen‘ verstanden werden kann. Dass sich dieser Perspektivwechsel lohnt, zeigt die Rezension von Andreas Platthaus, die an der Idee des Leporellos scheitert, eben weil hier die Erwartung an eine ‚große Geschichte‘ und deren linearer Erzählung im Vordergrund steht, die Devernay nur sehr sporadisch bedient:

Eine hinreißende poetische Idee, und doch ist die vierte Überraschung, die dieses Buch bereitet, eine unerfreuliche. Wenn man nämlich das ausgefaltete Leporello betrachtet, stellt man fest, dass jedes Seitensegment daraus nicht zum nächsten passt. Was soll also das Leporello-Prinzip? Grandios wäre gewesen, wenn sich durchs Ausfalten eine große fortgesetzte und optisch ineinandergreifende Geschichte ergeben hätte. Aber so, wie es ist, steht jeder Abschnitt des neun Meter breiten Faltblattes nur für sich selbst, nicht als Teil des Ganzen. Da hätte man auch klassische Seiten verwenden können, und man hätte zwar einen Aha-Effekt verloren, sich aber auch die Schlussenttäuschung gespart. Schön bleibt das [...] Buch dennoch. Aber wie viel schöner wäre es, wenn Form und Inhalt sich ergänzten.¹⁷

¹⁷ Andreas Platthaus: Das Bilderbuch Applaus. Der Phantasie muss man Flügel machen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.1.2012, online:

Die Erwartung, dass Form und Inhalt sich ergänzen sollten, basiert auf der Annahme, dass das Leporello eine durchgehende Geschichte erzählt, die als ‚Ganzes‘ nur dann darstellbar und vor allen Dingen nachvollziehbar sei, wenn der Linearität des auseinanderzufaltenden Papiers eine Linearität der gestalterischen Darstellung entspricht. Doch ist dies nicht ein Missverständnis im Sinne des „Linearitätsdogmas“? Oder, produktiver gewendet, wäre der Fokus nicht adäquater auf das Ineinandergreifen von Zeit-/Raumstrukturen im Prozess der Lektüre und das innerhalb der gefalteten Struktur dieser spezifischen Buchform artifiziell ‚Komponierte‘ des Devernay’schen Leporellos zu richten, das sich in diesem Sinne eher ‚als Partitur‘ denn als linear erzählte (Bilder-) Geschichte lesen lässt?

Dazu sei der Mittelteil von *Applaus* in den Fokus genommen (S. 9–50). In der Gesamtanlage kann dieser Teil als das zur Aufführung gelangte Stück Musik gesehen werden. Die zur Aufführung gebrachte ‚Komposition‘ exponiert zunächst zwei verschiedene Bildelemente – musikanalytisch könnte man von zwei kontrastierenden Motiven sprechen: das Motiv der dunkel gefiederten Vögel (erstmals S. 11–12) und das Motiv der hell gefiederten Vögel (erstmals S. 17–18). Nachdem beide Motive etabliert sind, und eine Art ‚Exposition‘ im musikalischen Sinne abgeschlossen ist, verschwindet der Dirigent (nach S. 17) für eine lange Passage, die gleichsam als Durchführung der kontrastierenden Motive fungiert. Angelehnt an eine Sonatenhauptsatzform werden hier die Motive durchführungsartig verarbeitet (S. 23–44). Dies scheint jene Passage zu sein, die den Rezensenten besonders irritiert hat, denn neben falzübergreifenden Zeichnungen sind auch solche zu finden, die nur ein Doppelsegment ausfüllen (S. 33–34), die sich aber in einem Wech-

<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/das-bilderbuch-applaus-der-phantasie-muss-man-fluegel-machen-11605143.html>> (letzter Zugriff: 1.11.2016). Dieses Leporello ist bemerkenswert oft rezensiert worden. Vgl. Eva Heppner: Ein Musiker im Pop-Up-Urwald, Deutschlandfunk: <http://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-musiker-im-pop-up-urwald.950.de.html?dram:article_id=140332>. Auffallend ist zudem, dass es auch intensiv in der Musikpresse rezipiert und besprochen wurde: Stefan Schmöe: Neun Meter unhörbare Musik, für das Online Music Magazine: <<http://www.omm.de/feuilleton/devernay-applaus.html>>; Sebastian Kaindl: Laëtitia Devernay – *Applaus*, für: Info – Netz – Musik: <<http://info-netz-musik.bplaced.net/?p=2631>>; Frigga Schnelle: Laëtitia Devernay – *Applaus*, für Schott Musikpädagogik: <http://www.schott-musikpaedagogik.de/de_DE/material/grundschule/mig/issues/showarticle,39523.html>; Gabrielly Sinai: Immer wieder neu – wie die Musik oder das Leben, in: Triangel. Zeitschrift der Clara-Schumann-Musikschule. Landeshauptstadt Düsseldorf (Februar 2013) S. 37f: <https://www.duesseldorf.de/fileadmin/Amt40-604/musikschule/pdf/Triangel_Archiv/TRIANGEL_17.pdf>.

selspiel mit anderen Doppelsegmenten befinden (zum Beispiel korrespondieren in diesem Sinne S. 25–26 mit S. 29–30 und S. 27–28 mit S. 31–32) oder die als motivisches ‚Crescendo‘ angelegt sind (S. 35–44). Innerhalb dieser musikalischen Formdisposition sind darüber hinaus motivische Detailarbeiten erkennbar: etwa wenn die Flügel der Vögel auf dem Wechselspiel-Segment S. 25–26 nach oben, auf seinem Pendant (S. 29–30) nach unten zeigen, was besonders dann auffällt, wenn man das Leporello auseinanderfaltet, sodass auch solche, die einzelnen Segmente ‚übergreifenden‘ Bezugnahmen ins Auge fallen, die durch die sequenzielle Struktur und die Trennung der Seiten eines gebundenen Buches viel schwieriger zu beobachten wären – oder wenn man die Faltmöglichkeiten des Leporellos sogar dazu nutzt, solche zusammengehörigen Wechselspielsegmente, unter Auslassung der anderen, interpolierten Segmente, zusammenzufügen und nebeneinanderzuhalten. Eine solche motivische Arbeit hat kaum narrative Anteile, umso mehr aber musikalische. Sie transferiert musikalische Kompositionsprinzipien ins (Bild-) Graphische und imitiert Notenschrift als operationales Medium, indem sie figural-graphische Elemente wie Noten als Kompositionselemente verschiebt, aneinanderreihert oder umstellt. Die Notenschrift erscheint als graphisches Analogon für die Bildkomposition insbesondere jener Segmente, deren Zusammenhang gerade nicht „durchs Ausfalten eine große fortgesetzte und optisch ineinandergreifende Geschichte“ entstehen lässt,¹⁸ sondern durch die Idee einer (quasi Noten-) Schrift, die zwar zeit- und raumstrukturierend vorgeht, allerdings nach kompositorischen und nicht nach narrativen Gesichtspunkten. Dies beinhaltet auch eine schriftbildliche Annäherung an eine Partitur, in der Motive gegenübergestellt, verarbeitet, abgewechselt werden und die mit vertikalen Schnitten (Taktstrichen) arbeitet, die nicht einen narrativen Fluss zerschneiden, sondern als eine artifizielle Flächengestaltung zwischen Bildlichkeit und Klangimagination zu verstehen sind, und die sich dann erschließt, wenn man das Wagnis unternimmt, Laëtitia Devernays Leporello *Applaus* als Partitur zu lesen: In diesem Sinne könnte man die Faltungen in dieser Leporello-Komposition auch als Taktstriche verstehen.

¹⁸ Vgl. noch einmal die Rezension von Andreas Plathaus.

Abb. 1: Laëtitia Devernay: *Diapason* (2010),
Cover der deutschen Ausgabe mit dem Titel *Applaus*.

Applaus dirigieren...?

Abb. 2: Der Beginn von Laëtitia Devernays *Diapason*
in entfaltetem Zustand.

Abb. 3: Das Ende von *Diapason* in entfaltetem Zustand.

Autorinnen und Autoren der Beiträge

STEPHEN BANN is Emeritus Professor of History of Art and Senior Research Fellow at Bristol University (UK). He was elected a Fellow of the British Academy in 1998, and appointed Commander of the Order of the British Empire (CBE) for services to history of art in 2004. In 1964, he met, and began to correspond with, Ian Hamilton Finlay at a time when Finlay's exploration of concrete poetry was acquiring an increasingly original and internationally significant dimension. Their correspondence from this period has been published in *Midway. Letters from Ian Hamilton Finlay to Stephen Bann 1964–69* (London 2014) and *Stonypath Days. Letters between Ian Hamilton Finlay and Stephen Bann 1970–72* (La Vergne 2016). As well as lecturing and writing numerous essays on Finlay's work over the years, he has also been guest curator of an exhibition of his own Finlay collection at the Kettle's Yard, Gallery, Cambridge, in 2014–15. He has been appointed Slade Professor of Fine Art at the University of Cambridge for 2017/18.

KATARZYNA BAZARNIK is assistant professor in the Institute of English Studies at the Jagiellonian University in Krakow, translator, and curator of Libe-rature Reading Room. Together with Zenon Fajfer she wrote *Oka-leczenie* (Kraków 2000) and *(O)patrzenie* (Kraków 2003). They also co-edit the *Liberatura* series of Ha!art Publishing House. She is the author of *Joyce & Libe-rature* (Prague 2011) and *Libe-rature. A Book-bound Genre* (Jagiellonian University Press 2016), editor of volumes of essays, including *James Joyce and After. Writer and Time* (Newcastle upon Tyne 2010), *Incarnations of Textual Materiality. From Modernism to Libe-rature* (Newcastle upon Tyne 2014) and monograph issues of *Literatura na Swiecie* devoted to James Joyce (7–8/2004) and B. S. Johnson (7–8/2008). She has translated Fajfer's *Libe-rature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009* (Kraków 2010), his multimedia poetry volume *dwadzieścia jeden liter/ten letters* (Kraków 2010), and two of B. S. Johnson's novels: *The Unfortunates* (2008) and *House Mother Normal* (2010).

CHRISTIANE DAHMS, DR. PHIL., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut, Sektion für Komparatistik, an der Ruhr-Universität Bochum. Zuvor war sie an den Universitäten Münster, Bochum und Bonn als wissenschaftliche Mitarbeiterin und als Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft tätig. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Thematology, Diskursgeschichte, Literatur und Malerei, Literatur und Recht, Utopieforschung, Ästhetik der Komik. Zu ihren rezenten Veröffentlichungen gehört *Spiegelszenen in Literatur und Malerei* (Heidelberg 2012).

ULRICH ERNST, PROF. DR., Studium der Germanistik, Geschichte, Philosophie, Pädagogik und Mittellateinischen Philologie in Hamburg und Köln. Promotion 1974. Ab 1976 Professor für Allgemeine Literaturwissenschaft und Deutsche Philologie an der Bergischen Universität Wuppertal. Monographien: *Der Liber Evangeliorum Otfrids von Weissenburg. Literarästhetik und Verstechnik im Lichte der Tradition* (Köln, Wien 1975); *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (Weinheim 1987, mit Jeremy Adler); *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters* (Köln, Weimar, Wien 1991); *Konkrete Poesie. Innovation und Tradition* (Wuppertal 1991); *Der ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue. Theologische Grundlagen – legendarische Strukturen – Überlieferung im geistlichen Schrifttum* (Köln, Weimar, Wien 2002); *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik* (Berlin 2002); *Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung* (Heidelberg 2006); *Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie. Tektonismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovative Potentiale in Lyrik und Roman* (Heidelberg 2009). Herausgeber-schaften: u. a. *Die Genese der europäischen Endreimdichtung* (Darmstadt 1977, mit Peter-Erich Neuser); *Architectura Poetica* (Köln 1990, mit Bernhard Sowinski); *Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band 1: Von der Antike bis zum Barock* (Berlin 2012). Buchreihen: *Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften* (Berlin: Erich Schmidt Verlag); *Ordo – Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag); *Pictura et Poesis – Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag); *Mirabilia – Forschungs-*

beiträge zum Künstlerbuch: Konzepte – Diskurse – Kontexte (Berlin: Christian A. Bachmann Verlag). Forschungsfelder: Mediävistik, Komparatistik, Literaturtheorie, Visuelle Poesie, Buchästhetik, Rhetorik, Narrativik, Tektonik und Mnemonik. Mitgliedschaften: unter anderem in der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt.

JEAN FREMON is a french writer and gallerist. He is CEO of Galerie Lelong (Paris and New York). He has published numerous books since 1969, works of fiction and writings on visual arts. Among them: *Gloire des formes: précédé de Le double corps des images* (Paris 2005) and *Rue du Regard* (Paris 2012).

SUSANNE GRAMATZKI, DR. PHIL., ist Romanistin und zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt *Das Künstlerbuch als ästhetisches Experiment: Geschichte und Poetik einer hybriden Gattung* an der Bergischen Universität Wuppertal. Ihre Arbeiten verorten sich innerhalb einer komparatistisch und interdisziplinär orientierten Literaturwissenschaft. Zu ihren Forschungsinteressen gehören unter anderem die Literatur und Kultur der Renaissance: Sie ist Mitherausgeberin der entsprechenden Sektion der *kunsttexte.de* (*E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*), außerdem ist sie Mitherausgeberin der Reihe *Mittelalter und Renaissance in der Romania* (Peter Lang Verlag). Einen weiteren Forschungsschwerpunkt bilden die Beziehungen zwischen Text und Bild und die Verbindungen zwischen der Literatur und angrenzenden kulturellen Epistemen, insbesondere der Bildenden Kunst. Letzte Buchveröffentlichungen sind *Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Literarische und pikturale Sinnkonstruktionen in ihrer Wechselwirkung und Verschränkung (vom Mittelalter bis zur Gegenwart)* (Berlin 2015, hg. mit Renate Kroll und Sebastian Karnatz); *Paradigmata zum Künstlerbuch. Autoren – Künstler – Werke* (Bochum 2015, hg. mit Ulrich Ernst); *Künstlerinnen schreiben: ausgewählte Texte zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten* (Berlin 2018, hg. mit Renate Kroll).

VIOLA HILDEBRAND, PD. DR., ist Kunsthistorikerin und Privatdozentin an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem DFG-Projekt *Das Künstlerbuch als ästhetisches Experiment: Geschichte und Poetik einer hybriden Gattung* und Leiterin des internationalen DFG-Netzwerkes *Das Buch als erweiterter Kunst- und Kommunikations-*

raum. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen bei Text-Bild-Verhältnissen, den Schnittstellen von Kunst und Literatur und der zeitgenössischen Kunst, hier mit Fokus auf Russland. Zu ihren Publikationen zählen unter anderem *Literarische Aneignung und künstlerische Transformation. Zur Literaturrezeption im Werk von Marcel Broodthaers* (München 2012), *Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen* (Lindlar 2013), *Kunst verbucht. Handschriften und frühe Drucke als Quellen der Inspiration für das Künstlerbuch* (Berlin 2015), *RundUmSchlag die Vielfalt der russischen Buchkunst* (Nijmegen 2016), *Manet – Sehen. Der Blick der Moderne* (Petersberg 2016, hg. mit Hubertus Gassner). Für eine Übersicht über weitere Projekte und Publikationen vgl. <www.hdschat.de>.

THOMAS HVID KROMANN, PHD, ist Forscher am Center for Manuscripts and Rare Books in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen. Kromann hat hier als Freelance-Kurator unter anderem auch die Ausstellung *Opslag Nedslag. Danish Artists' Books* kuratiert (September 2016 bis März 2017). Wie schon in seiner Promotion hat sich Kromann in seinen Veröffentlichungen, die in dänischen und internationalen wissenschaftlichen Zeitschriften und Büchern erschienen sind, den Themenbereichen Avantgarde, Buchgeschichte und Künstlerbücher gewidmet. Er hat den Band *Danish Artists' Books* mitherausgegeben (Köln 2013) und, zusammen mit Tania Ørum, *Stig Brøgger's Artists' Books* (Kopenhagen 2016).

KLAUS MEYER-MINNEMANN ist emeritierter Professor für Romanische Philologie / Hispanistik der Universität Hamburg, Autor und Herausgeber zahlreicher Studien, Aufsätze und Rezensionen zur französischen und spanischsprachigen Literatur, darunter *Die Tradition der klassischen Satire in Frankreich. Themen und Motive in den Verssatiren Théophiles de Viau* (Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1969), *Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle* (Tübingen 1979, span. Fassung: 1991, 2. Aufl. 1997), *Avantgarde und Revolution. Mexikanische Lyrik von López Velarde bis Octavio Paz. Eine Anthologie, Spanisch-Deutsch* (Frankfurt am Main 1987), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX* (Frankfurt am Main 1994, mit Hans-Otto Dill, Carola Gründler und Inke Gunia), *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión* (Madrid 2006, mit Nina Grabe und Sabine Lang), *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*

(Hamburg 2007, mit Tilmann Altenberg), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)* (Madrid 2008, Nachdruck 2011, mit Sabine Schlickers), *Tres conferencias. Dario, Borges, Fuentes* (México-Stadt 2016).

ANNE MÆGLIN-DELCROIX is Emeritus Professor of the philosophy of art at the Sorbonne. From 1979 to 1994, she was in charge of the collection of artists' books at the Bibliothèque nationale de France in Paris. She curated several exhibitions on the international production of artists' books, notably at the Centre Georges Pompidou in Paris (1985), the Bibliothèque nationale de France (1997), Casa del Mantegna in Mantua (2004) and FRAC PACA in Marseille (2013 and 2015). She is the author of several books on this subject, among which are *Livres d'artistes* (Paris 1985), *Sur le livre d'artiste. Articles et Écrits de circonstance 1981–2005* (Marseille 2006), *Esthétique du livre d'artiste 1960–1980. Une introduction à l'art contemporain* (Paris 1997) and the revised and expanded edition (Paris, Marseille 2012); *Ambulo ergo sum. Nature as Experience in Artists' Books / L'expérience de la nature dans le livre d'artiste* (Cologne 2015). She is currently preparing a book of interviews with artists' book publishers of the 1960ies and 70ies.

KLAUS OTTMANN, DR. PHIL., is Deputy Director for Curatorial and Academic Affairs at The Phillips Collection in Washington, D. C. and the publisher and editor of Spring Publications. At the Phillips, he has curated the exhibitions *George Condo: The Way I Think* (2017), *Arlene Shechet: From Here On Now* (2017), *Karel Appel: A Gesture of Color* (2016), *Hiroshi Sugimoto: Conceptual Forms and Mathematical Models* (2015), *Angels, Demons, and Savages: Pollock, Ossorio, Dubuffet* (2013) and *Per Kirkeby: Paintings and Sculpture* (2013). He oversaw the installation of the Phillips's new permanent installation, a *Wax Room* created by Wolfgang Laib. Furthermore, he has curated more than 50 international exhibitions, including *Jennifer Bartlett: History of the Universe. Works 1970–2011* (2013), *Still Points of the Turning World: SITE Santa Fe's Sixth International Biennial* (2006), *Life, Love, and Death: The Work of James Lee Byars* (2004), *Wolfgang Laib: A Retrospective* (2000) and *Strange Attractors: The Spectacle of Chaos* (1989). His publications include *Yves Klein by Himself. His Life and Thought* (Paris 2010), *The Genius Decision. The Extraordinary and the Postmodern Condition* (Thompson, Conn., 2015), and *The Essential*

Mark Rothko (New York 2003). In 2006, he translated and edited Yves Klein's complete writings, *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein* (Putnam, Conn., 2007), and in 2010, he translated F. W. J. Schelling's *Philosophy and Religion (1804)* (Putnam, CONN, 2010). In 2016, Klaus Ottmann was conferred the insignia of *Chevalier of France's Order of Arts and Letters* by the French minister of culture and communication Audrey Azoulay. Dr. Ottmann received a M. A. in philosophy from the Freie Universität Berlin, Germany, and a PhD. in philosophy from the Division of Media and Communications at the European Graduate School in Saas-Fee, Switzerland.

STEPHEN PERKINS is Emeritus Curator of Art, University of Wisconsin-Green Bay, USA, and was born in London, UK. After working in the National Health Service as an art therapist he emigrated to the USA in 1980 and completed an M. A. in Art at San Francisco State University studying with the visual anthropologist John Collier Jr. (1913–92). After ten years involvement with the San Francisco alternative art scene he moved to Iowa City to pursue a PhD in Art History at the University of Iowa–Iowa City, with a dissertation on artists' periodicals. In 2000, he accepted the position of curator of art at the Lawton Gallery, University of Wisconsin-Green Bay and in 2015 he retired from that position. Perkin's interest in accordion publications culminated in his curation of the exhibitions *Art of the Fold: Accordion Publications* at the Lawton Gallery in 2009. In 2018 his collection was presented in the exhibition *Fold. Artists' Accordion Books* at the Villa Terrace Decorative Arts Museum, Milwaukee, Wisconsin. His interest continues with his blog about artists' accordions books and publications at: <http://accordionpublications.blogspot.com/>.

CAROL JANA RIBI, LIC. PHIL, lebt und arbeitet in Berlin. Ihre Doktorarbeit über Warja Lavaters Symbolnotationen wurde unter anderem vom Schweizer National Fonds unterstützt und erscheint voraussichtlich 2019. Von 2011–14 war sie assoziierte Doktorandin des DFG-Graduiertenkollegs *Schriftbildlichkeit* der Freien Universität Berlin. Seit 2016 ist sie assoziiertes Mitglied der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Bild- und Schrifttheorien, Notationssysteme in der Kunst, Erzähltheorie sowie Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. 2015 organisierte sie die internationale Tagung *Hand-*

lunge/Spiel/Räume der Schrift: Zur Operativität des Graphischen, die am Institut für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste stattfand. Ihre bisherigen Publikationen umfassen folgende Aufsätze: Spielräume des ‚Graphischen‘: Warja Lavaters Symbolnotationen und Kunstbücher, in: Christian Brändle u. a. (Hg.): *100 Jahre Schweizer Grafik*. Zürich 2014, S. 306–309; Roland Barthes über das ‚Ideogramm‘ als ‚anaphorische Geste ohne bezeichnenden Inhalt‘, in: *Die Sinnlichkeit der Zeichen. Zur ästhetischen Dimension von Schrift und Bild bei Roland Barthes*. Kodikas/Code – Ars Semiotica, Vol. 37, Nr. 3–4 (2014), S. 283–295; Modi der Wahrnehmung. Exemplifiziert an Warja Lavaters Künstlerbuch *Ergo*, in: Marc Caduff u. a. (Hg.): *Die Kunst der Rezeption*. Bielefeld 2015, S. 247–255.

SEBASTIAN SCHMIDELER, DR. PHIL., absolvierte zunächst das erste Staatsexamen für das Höhere Lehramt an Gymnasien für die Fächer Deutsch und Geschichte. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kinder- und Jugendliteratur und Literaturdidaktik am Institut für Pädagogik und Didaktik im Elementar- und Primarbereich der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Leipzig. Er veröffentlichte zahlreiche Publikationen zur Geschichte und Theorie der Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hierzu gehört seine Monographie *Vergegenwärtigte Vergangenheit – Geschichtsbilder des Mittelalters in der Kinder- und Jugendliteratur. Vom 18. Jahrhundert bis 1945* (Würzburg 2012). Als Editionsphilologe brachte heraus: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Band 4: August 1834 bis Juni 1836* und *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Vol 4* (Kassel, Basel, London, New York, Prag 2011, mit L. Schiwietz).

MONIKA SCHMITZ-EMANS ist seit 1995 Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum und seit 1996 im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL). Seit 1997 ist sie außerdem im Vorstand der Internationalen Gesellschaft für Komparatistik (International Comparative Literature Association ICLA) und seit 2007 Präsidentin der Jean-Paul-Gesellschaft. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Studien zur allgemeinen Literaturtheorie und Poetik, Abhandlungen zu Werk und Poetik einzelner Autoren der deutschen, italienischen, französischen und englischen Literatur, Beiträge zur komparatistischen Stoff-, Motiv- und Einflussforschung auf

dem Feld der europäischen und amerikanischen Literatur, Studien zu Beziehungen zwischen Literatur und Philosophie, Literatur und bildender Kunst, Literatur und Musik, Spezialuntersuchungen zu Themen der Poetik und Erzähltheorie sowie der Reflexion von Geschichte und Geschichtlichkeit im literarischen Medium. Publikationen (Auswahl): *Schnupftuchsknoten oder Sternbild. Jean Pauls Ansätze zu einer Theorie der Sprache* (Bonn 1986), *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur* (Berlin, Boston 2012, in Zusammenarbeit mit Christian A. Bachmann). Sie ist (Mit-) Herausgeberin der beiden Reihen *Philosophisch-literarische Reflexionen* (Essen: Blaue Eule) und *Mirabilia* (Berlin: Verlag Christian A. Bachmann) und Herausgeberin der Reihe *Literatur – Wissen – Poetik* (Hildesheim, Zürich, New York: Olms).

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ, DR. PHIL., ist Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Forschungsstelle für visuelle Poesie an der Bergischen Universität Wuppertal, wo er im Rahmen des DFG-Projekts *Das Künstlerbuch als ästhetisches Experiment* tätig ist. Seit 2015 ist er Mitglied des internationalen DFG-Netzwerks *Das Buch als erweiterter Kunst- und Kommunikationsraum*. Seine Forschungen widmen sich unter anderem den Facetten der Materialität und Medialität literarischer Kommunikation, beispielsweise den Strategien der Ästhetisierung und Semantisierung des Buches in der rezenten literarischen Praxis sowie in der Buch- und Literaturgeschichte. Er hat sich mit historischen Buchformen und Gattungen wie Stundenbüchern, Herbarien und Bestiarien, Los- und Orakelbüchern, Flickbüchern, Vexierbüchern und Mehrfachbänden der Frühen Neuzeit und deren Rezeption in der Moderne beschäftigt – darüber hinaus auch mit experimentellen, visuellen, akustischen und konzeptuellen Literaturen des 20. Jahrhunderts. Neben seiner akademischen Tätigkeit als Lehrbeauftragter am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum hat er Ausstellungsprojekte für renommierte Museen entwickelt: unter anderem *Daumenkino – The Flipbook Show* (2005) und *Matts Leiderstam – Seen from Here* (2010) für die Kunsthalle in Düsseldorf sowie *Alice in Wonderland – Through the Visual Arts* (2011/12) für Tate Liverpool und die Hamburger Kunsthalle. Rezent ist sein *Buch Poetiken des Blätterns* (Hildesheim, Zürich, New York 2015) erschienen, das im Rahmen des DFG-Projektes *Literarisch-ästhetische Experimente mit der Gestalt des Buches* an der Ruhr-Universität Bochum entstanden ist.

ANNE THURMANN-JAJES, DR. PHIL., ist Leiterin des Zentrums für Künstlerpublikationen in der Weserburg | Museum für moderne Kunst in Bremen und lehrt an der Universität Bremen am Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Sie ist Kuratorin zahlreicher Ausstellungen sowie Autorin und Herausgeberin einer Reihe von Publikationen, unter anderem: *Manual für Künstlerpublikationen. Aufnahmeregeln, Definitionen und Beschreibungen*. Deutsche Ausgabe (Bremen 2010, hg. mit Lilijana Stepančič und Sylvie Boulanger), *Poesie – Konkret | Poetry – Concrete. Zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten Poesie. On Concrete Poetry's Worldwide Distribution and Diversification* (Köln 2012), *begegnung der besonderen art. gerhard rühm. eine multimediale edition*. (Bremen 2014), *Künstlerbücher in Theorie und Praxis: Setup4*. Online Magazin 3 (hg. mit Tony White): <www.setup4.org> 2017.

MELANIE UNSELD, PROF. DR., studierte Historische Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie und Angewandte Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Hamburg. 1996 schloss sie mit einem Magister an der Universität Hamburg ab, 1999 promovierte sie ebenda. 2002–04 war sie Stipendiatin des Lise Meitner-Hochschulsonderprogramms und von 2005–08 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hier ab 2006 am Forschungszentrum für Musik und Gender. 2008–16 war Melanie Unselde als Professorin für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg tätig und Mitinitiatorin des Strukturierten Promotionsprogramms *Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft* (2009–12). 2013 habilitierte sie sich an der Hochschule für Musik und Theater Hannover mit einer Arbeit über *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Köln, Wien 2014). Seit 2016 ist sie Univ.-Professorin für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Danksagung

Der vorliegende Sammelband geht auf die Konferenz *Leporellos Erben – Faltbücher in Literatur und bildender Kunst* zurück, die im Januar 2016 in der Bibliothek der Ruhr-Universität Bochum stattgefunden hat, begleitet von einer Ausstellung in den Räumlichkeiten der Bibliothek. Durch den hier angestoßenen intensiven Dialog sind im Anschluss an die Tagung weitere Autor/innen und relevante Themen hinzugekommen, die den Band ergänzen und bereichern. Allen Beiträgerinnen und Beiträgern sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Ein besonderer Dank gilt der Universitätsbibliothek der Ruhr-Universität Bochum und ihrer Direktorin Dr. Erdmute Lapp, die die Tagung unterstützt und den Band finanziell ermöglicht hat. Ein weiterer besonderer Dank sei Gisela Ogasa ausgesprochen, die für das Ausstellungsprogramm der Universitätsbibliothek zuständig ist und die Ausstellung, die Tagung und die Publikation mit großem Einsatz begleitet hat. Auch der Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, die Forschungsstelle für Visuelle Poesie an der Bergischen Universität Wuppertal und das DFG-Netzwerk *Das Buch als erweiterter Kommunikationsraum* haben sich dankenswerterweise an der Finanzierung beteiligt. Ein herzlicher Dank geht zudem an Dr. Susanne Gramatzki für ihre redaktionelle Mitarbeit, an Dr. Paul Heinemann vom Verlag Georg Olms, der die Publikation betreut hat, an Christoph Münstermann, der extra für diese Publikation zahlreiche Leporellos fotografiert (<http://www.photo-muenstermann.de/>) hat, und an Dennis Hölscher für die Bildbearbeitung (<http://hellohoelscher.de/>).

Nicht zuletzt sei allen im Abbildungsnachweis genannten Künstlern und Künstlerinnen, Illustratoren und Illustratorinnen sowie Archiven, Nachlässen, Sammlungen, Bibliotheken, Galerien, Antiquariaten und Verlagen herzlich für die Genehmigung von Abbildungen und das Bereitstellen von Bild-daten gedankt.

Christoph Benjamin Schulz

Abbildungsverzeichnis

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ

Abb. 1: Thomas Charles Wageman: Mr. Fitzwilliam as Leporello (1829); Abb. 2: H. Fores: Scene from Don Giovanni as performed at the King's Theatre [...] (1820); Abb. 3: Leporello recounting the railway loves of Don John, Karikatur aus dem englischen Satiremagazin *Punch* (1849); Abb. 4: Photo: Ketterer Kunst; Abb. 5: Photo: Wellcome Library, London; Abb. 6 a–b: Photos: Sammlung Werner Nekes; Abb. 7: Photo: Fotostudio Bartsch, Karen Bartsch, Berlin, Courtesy of Griesebach, Berlin; Abb. 8: Universitätsbibliothek Leiden, Photo: Giulio Menna; Abb. 9: Photo: Bodleian Libraries, University of Oxford; Abb. 10: Königliche Bibliothek Kopenhagen; Abb. 11: © Verlag Müller und Schindler; Abb. 12a–b: Photos: Zwiggelaar Auctions; Abb. 13a–b: Photos: Bromer Books; Abb. 14a–b: Photos: Sammlung Werner Nekes; Abb. 15: © Ed Ruscha, Black offset printing on white paper, folded and glued, 7 x 5-5/8 x 3/8 inches (closed), 299 1/2 inches (extended); Abb. 16: Photo: Donlon Books, London; Abb. 17: Photo: François Binetruy; Abb. 18a: Benjamin Roubaud: Grand chemin de la postérité (ca. 1842); Abb. 18b–c: Photos: Ursus Books, New York; Abb. 18d: Photo: Pierre Bergé & associés; Abb. 19a–b: Photos: Hordern House Rare Books, Sydney; Abb. 20a–c: Percy Cruikshank: Panorama of the Franco-Prussian War. London: F. Platts, 1871; Abb. 21 aus: Daniel Rosenberg, Anthony Grafton: Cartographies of Time. A History of the Timeline. New York 2010, S. 101; Abb. 22 aus: ebd., S. 112; Abb. 23: Sebastian C. Adams: Synchronological Chart or Map of History. Cincinnati, OH: Strobridge & Company, 1871; Abb. 24a–b: © Lucie Seifertová; Abb. 25: Robert van Audenaerde: *Pompae Funebres habitae in Funere Christinae Alexandrae Reginae suecice* (1689); Abb. 26: Photo: Schubertiade Music & Arts; Abb. 27: Photo: Swann Auction Galleries; Abb. 28: Photo: Christoph Münstermann; Abb. 29: Photo: Sammlung Werner Nekes; Abb. 30: Élie Haguenthal: La Chasse impériale. Pont-à-Mousson ca. 1850, Faksimile: Tokyo: Holp Shuppan, 1982; Abb. 31: Photo: Bonhams International Auctioneers & Appraisers; Abb. 32: Photo: Christoph Münstermann; Abb. 33a–b: Alfred Crowquill (d. i. Alfred Henry Forrester): *Comic History of the Kings and Queens of England*. London: Read & Co.,

Publishers, ca. 1850; Abb. 34a–b: Photos: New York Public Library; Abb. 35–36: Photos: Christoph Münstermann; Abb. 37: Percy Cruikshank: *The Comic History of the Russian War. Poetically & pictorially described by Percy Cruikshank*. London: Read & Co., 1857; Abb. 37b–c: Photos: David Miles Books; Abb. 38: Photo: Sammlung Werner Nekes; Abb. 39a–b: Photos: David Miles Books; Abb. 40 aus: Hildegard Krahé: *Lothar Meggendorfers Spielewelt*. München 1983, S. 76; Abb. 41 aus ebd., S. 73; Abb. 42 aus: Roderick Cave, Sara Ayad: *Geschichte des Kinderbuches in 100 Büchern*. Hildesheim 2017, S. 65; Abb. 43: Beatrix Potter: *The Story of Miss Moppet*. New York, London: Frederick Warne & Co, 1906; Abb. 44–45: © The Estate of Eric Carle; Abb. 46: © Katsumi Komagata, Courtesy of Les Trois Ourses; Abb. 47: © Květa Pacovská, Courtesy of Éditions des Grandes Personnes, Photo: Christoph Münstermann; Abb. 48a–b aus: Laurent Manoni, Donata Pesenti Campagnoni: *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*. Paris 2009, S. 186f.; Abb. 49: Photo: Sammlung Werner Nekes; Abb. 50: Aliquis (d. i. verm. Samuel Edward Maberly): *Pictorial Humpty Dumpty*. London: Tilt and Bogue, 1843; Abb. 51–52: Photos: Christoph Münstermann; Abb. 53: Photo: Rauner Special Collections Library, Dartmouth College; Abb. 54–55: Photo: David Brass Rare Books, Inc TM; Abb. 56: Photo: Dorothy Sloan Rare Books; Abb. 57: Photo: David Brass Rare Books, Inc TM; Abb. 58: Photo: Marlborough Rare Books; Abb. 59: Ink on paper, unfolded: 15,9 x 284 cm, folded: 15,9 x 10,8 cm, © Yoko Ono, Photo: David Behl; Abb. 60: © Enzo Mari, Photo: Christoph Münstermann; Abb. 61: © Moyna und Joydeb Chitrakar, Courtesy of Tara Books, Photo: Stephen Perkins; Abb. 62: © Anders Nilsen, Photo: Christoph Münstermann; Abb. 63: © Marie Sellier, Catherine Louis, Photo: Christoph Münstermann; Abb. 64: © Clotilde Perrin, Courtesy of Rue du monde, Photo: Christoph Münstermann; Abb. 65: © Anne Carson, Courtesy of New Directions Publishing, Photo: Christoph Münstermann; Abb. 66a–b: © Anne Michaels, Bernice Eisenstein, Courtesy of The Wylie Agency, Photo: Christoph Münstermann; Abb. 67: © Sam Winston.

SEBASTIAN SCHMIDELER

Abb. 1–4 und 6: Archiv Antiquariat Geisenheyner, Münster; Abb. 5 und 7: Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz Kinder- und Jugendbuchabteilung.

ULRICH ERNST

Abb. 1: Photo: Binoche et Giquello, Paris; Abb. 2 aus: Sonia Delaunay: Les couleurs de l'abstraction. Musée d'Art moderne. Paris 2014, S. 63; Abb. 3: Photo: Christie's, Sale 3534: Pierre Berès à livre ouvert, Paris, 12.–13. 12.2012; Abb. 4 aus: Ute Schorneck: Calligrammes. Figurentexte in der abendländischen Literatur. Frankfurt a. M. 2001, S. 62; Abb. 5 nach: <<http://dadasurr.blogspot.de/2010/03/pre-dada-guillaume-apollinaire.html>>; Abb. 6a–b nach: Eiffelomania littéraire et artistique: <<http://tpeeiffel.pagesperso-orange.fr/eiffelomanialitteraireetartistique.html>>; Abb. 7 aus: Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction. Musée d'Art moderne. Paris 2014, S. 68f.

SUSANNE GRAMATZKI

Abb. 1 aus: Paul Éluard. Poésie, amour et liberté. Ausstellungskatalog Palais Lumière, Evian, 2 février – 26 mai 2013. Mailand 2013, 136f; Abb. 2 aus: ebd., S. 50; Abb. 3: Paul Éluard, Anouck Boisrobert, Louis Rigaud: Liberté. Paris 2012, Einband; Abb. 4: Paul Éluard, Anouck Boisrobert, Louis Rigaud: Liberté. Paris 2012, letzte Seite.

VIOLA HILDEBRAND-SCHAT

Abb. 1: Vladimir Majakowskij, Jurij Bugelskij: Lokomotive (o. J.); Abb. 2 aus: Margarita Tupitsyn u. a.: El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation. Hannover 1999, S. 119, Abb. 55; Abb. 3 aus ebd., S. 120, Abb. 56; Abb. 4: © LS Collection im Van Abbemuseum, Eindhoven/Niederlande, © Albert Lemmens; Abb. 5: © LS Collection im Van Abbemuseum, Eindhoven/Niederlande, © Albert Lemmens; Abb. 6 aus: Deborah Wye, Margit Rowell (Hg.): Russian Avant-Garde Book 1910–1934. New York 2002, S. 156f.; Abb. 7 aus: Toni Stooss (Hg.): Ilya Kabakov. Installationen 1983–2000. Werkverzeichnis, Band 1, Installationen 1983–1993. Düsseldorf 2003, S. 72; Abb. 8 aus: ebd., S. 74.

ANNE MÆGLIN-DELCROIX

Abb. 1–2: © Peter Downsborough & Artists Rights Society (ARS) New York Photos: Kaatje Cusse; Abb. 4–5: © Bernard Villers, Photos: Pierre Houcman; Abb. 6: © Bernard Villers, Photo: Hubert Renard; Abb. 7–8: © Hamish Fulton, Photos: Anne Mæglin-Delcroix; Abb. 9: © Hamish Fulton,

Photo: Hubert Renard; Abb. 10: © Richard Long, Photo: Anne Møeglin-Delcroix.

ANNE THURMANN-JAJES

Abb. 1–2: © Isidoro Valcárcel Medina, Zentrum für Künstlerpublikationen in der Weserburg, Bremen; Abb. 3–4: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Zentrum für Künstlerpublikationen in der Weserburg, Bremen.

STEPHEN BANN

Abb. 1–10: © The Estate of Ian Hamilton Finlay, Photos: Stephen Bann.

THOMAS HVID KROMANN

Abb. 1: Steen Møller Rasmussen (1979); Abb. 2–4: Photos: Øystein Thorvaldsen, Henie-Onstad Kunstsenter, Oslo; Abb. 5: Fotografisk Atelier, Die Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

KLAUS OTTMANN

Abb. 1–4: © Estate of James Lee Byars, Courtesy Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Köln & New York.

CAROL JANA RIBI

Abb. 1–6: © 2018 Pro Litteris, Photos: Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv.

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Abb. 1–3: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Photos: Christoph Münstermann.

KLAUS MEYER-MINNEMANN

Abb. 1: Photo: Biblioteca Fundación March. Los Libros de Cortázar; Abb. 2: Octavio Paz: Blanco. México-Stadt: J. Mortiz, 1967; Abb. 3–5: Photos: Christoph Münstermann; Abb. 6 aus: Eliot Weinberger: Paz en la India, in: Enrico Mario Santí (Hg.): Archivo Blanco. Madrid 1995, S. 195.

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ

Abb. 1: Faksimile: Ugly Duckling Press: Brooklyn, NY, 2010, Photo: Christoph Münstermann; Abb. 2: Photo: Baró Galeria, São Paulo; Abb. 3: Photo: William Allen Word & Image, London; Abb. 4: Photo: Los Angeles County

Museum of Art, Gift of Dr. John Solt (M.2008.237.5); Abb. 5: © The Estate of Emmett Williams, Exemplar aus der Sammlung Viktor Günthert, München, versteigert bei Christian Hesse Auktionen 2015, Photo: Grit Hesse, Hamburg; Abb. 6–7: © Hansjörg Mayer, Photos: Hansjörg Mayer; Abb. 8 aus: Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini (Hg.): Arrigo Lora Totino. La parola come poesia, segno, suono, gesto, 1962–1982. Ravenna 2015, S. 153; Abb. 9–11: Photos: Stephen Perkins; Abb. 12: Photo: Christoph Münstermann; Abb. 13: © Droschl Verlag, Photo: Christoph Münstermann.

KATARZYNA BAZARNIK

Abb. 1–6: © Radosław Nowakowski, Photos: Katarzyna Bazarnik; Abb. 7–8: © Zenon Fajfer, Photos: Katarzyna Bazarnik; Abb. 9: © Centrala Ltd., Photo: Christoph Münstermann; Abb. 10: © Wydawnictwo Format, Photo: Christoph Münstermann.

JEAN FREMON

Abb. 1–5: © Etel Adnan / Courtesy Galerie Lelong & Co.

STEPHEN PERKINS

Abb. 1: © Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya, Felicia Rice & City Light Books, Photo: Michael Cleff; Abb. 2: © José Manuel Mateo, Javier Martinez Pedro & Abrams Books for Young Readers, Photo: Stephen Perkins; Abb. 3: © Eroyn Franklin, Photo: Michael Cleff.

MELANIE UNSELD

Abb. 1: © Laetitia Devernay, Courtesy of Mixtvision Mediengesellschaft mbH; Abb. 2–3: © Laetitia Devernay, Courtesy of Editions La Joie de lire, Photos: Christoph Münstermann.

Wir haben uns bemüht, alle Inhaber von Bildrechten zu kontaktieren. Sollte im Einzelfall doch ein Rechteinhaber übersehen worden sein, bitten Verlag und Autoren um einen Hinweis.