

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 Mollerup: *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 anderem: 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 Verführungsgopfer 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'alemanna / 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 tausenddreißig. // 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 Korbel 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 Lescalopier). 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: Blooks. 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 Rimmel (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 Krahe: Erscheinungsformen der Spielbilderbücher durch die Jahrhunderte, in: Peter Laub (Hg.): Spielbilderbücher. Aus der Spielzeugsammlung des SMCA – Sammlung Hildegard Krahe. 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 Faltschaltung 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 Faltschaltung weiterentwickelt wird. Die Grundform dieser Faltschaltung, 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 Faltschaltungen 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 Wenedig*, die 1582 bei Jacob Berwaldts Erben in Leizig 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 Kriegerern, 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 Wilhelm 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 Zehendtner vom Zehendtgruebs *Ordenliche Beschreibung mit was stattlichen Ceremonien vnd Zierlichkeiten die Röm. Kay. May. [...] sampt etlich andern Ertzhertzogen [...] den Orden deß Guldin Fliß in disem 85. Jahr zu Prag vnd Landshut empfangen und 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 unbekanntes 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 Miniaturleporellos 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 Miniaturleporellos 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: *Panoromania! 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 Pendanten 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 überwandten,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’s ‚Treasuries‘ 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 Selbstheroisierung 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 Hauffe: 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 Menschenschlangen 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 Gedechtnus“. 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 antikegezogenen 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. Pavlvs de rege Macedonum Perse capto, P. Africanus Aemilianus de Carthagensibus excisis, C.N. Pompeius Magnus ex oriente, Julius Augustus, Vespasianus, Trainus, et alii imperatores romani triumpharunt* ([Rom]: Antwerpiaee primum nunc autem Romae 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 Hülfsvereins 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, dargestellt 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, Zürich: 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. Goggleye'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-Kriegsleporellos“ 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 Himmelsgloben*. 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 Szeliński & 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* (Malmø 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 Dendorff, 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 Daumenkino.

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'Armee 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 Kriegsleporellos 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 kurioses Beispiel ist in diesem Zusammenhang das letzte Buch des Bilderbuchkünstlers Lothar Meggendorfer, dessen Leporello 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 Tieralphabet, 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: *Menschenalphabet*. Marburg 2001.

¹⁰² Vgl. hierzu Hildegard Krahe's 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#.WDbsZVd4LUp> (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 Krahe: 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 Editions-geschichte 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 ‚Wiederholungstättern‘ 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 Bumbum! Nur immer rein o Publikum! Leipzig 1930. Einige Kinderbücher bezogen sich auf Lieder als Vorlagen: Josef Danilowatz: Auf de 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: Weihnachtlied [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 Wülffing: 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. 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 Pacovská *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 Pacovská, vgl.: Květa Pacovská. Werkkatalog. Zürich 1993; Květa Pacovská – Maximum Kontrast. Richtenberg 2008. Zu den publizierten Leporellos Pacovská 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 Fechner-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 Un-aufhaltsame 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 Captn. 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 Marí: *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 Metallskulpturen 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 ‚Crumblagen‘ 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 präzente 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 Bessenbrugge); *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 McEvilly).

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 Spatale*. 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. I. 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. 1. (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 cukierni* (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 mégalopole: 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 Megendorfer 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 Thurmman-Jajes 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 Erinnerung 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 Erinnerens 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 reimagined 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 Objektivität 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 Lektüererfahrungen 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. 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).*

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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 unbekanntes Meisters
(Böhmen, 1410–20, Faksimile).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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



Abb. 13a–b: Miniaturleprello (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).

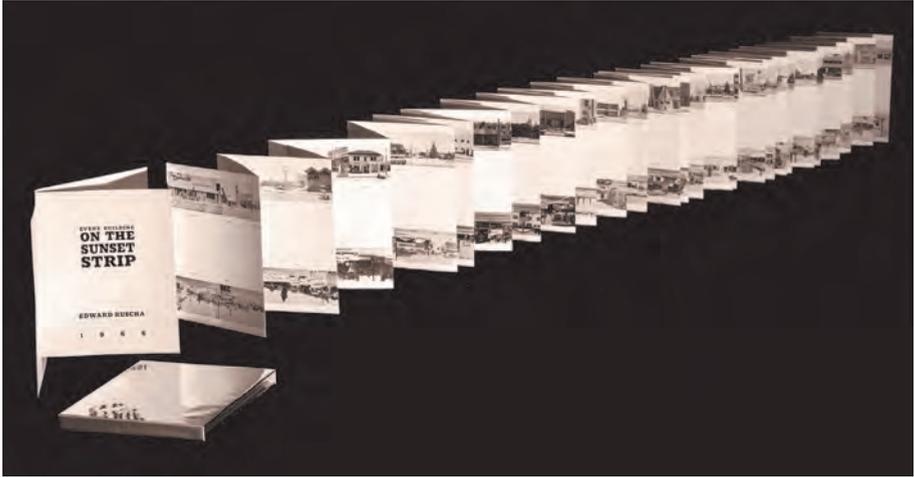


Abb. 15: Ed Ruscha:
Every Building on the Sunset Strip (1966).

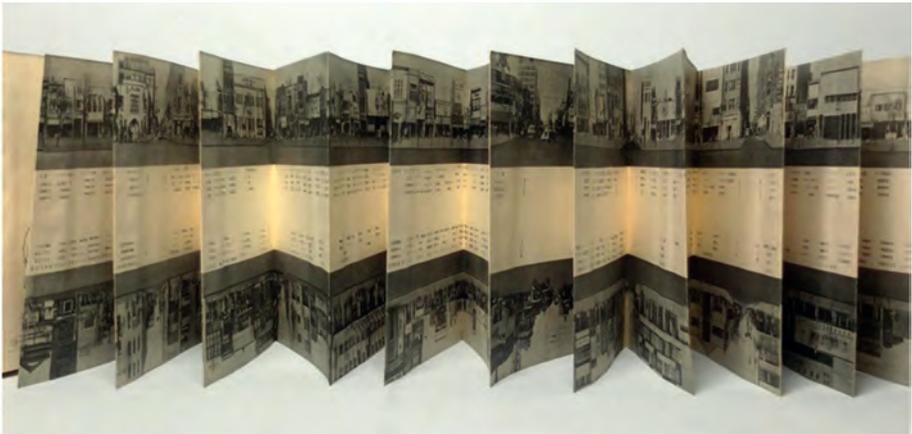


Abb. 16: Yoshikazu Suzuki, Shohachi Kimura:
Ginza Kaiwai. Ginza Haccho (1954).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

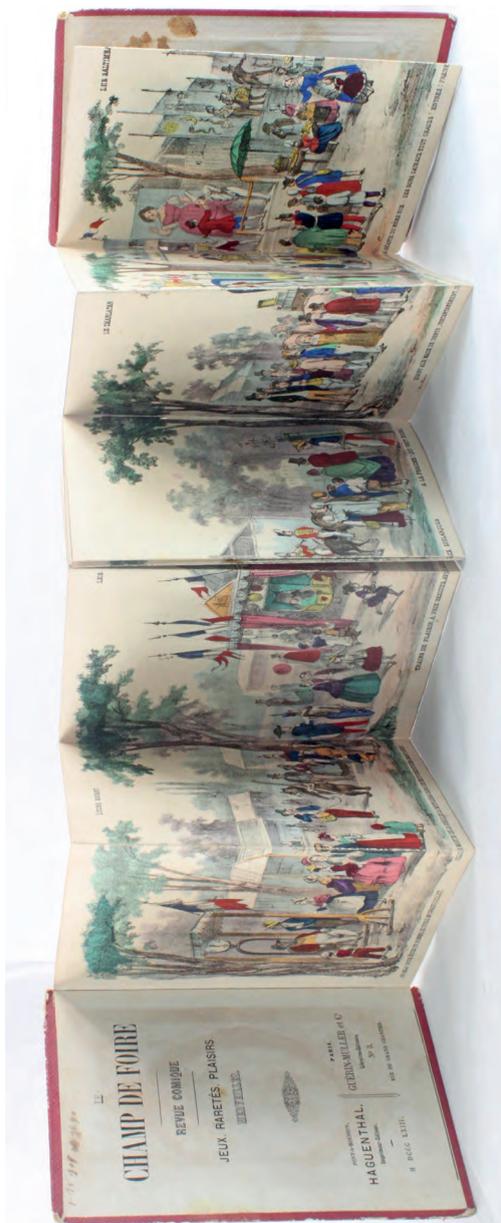


Abb. 17: Èlie Haguenthal: *Le champ de foire* (ca. 1850).



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

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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



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

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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

Christoph Benjamin Schulz

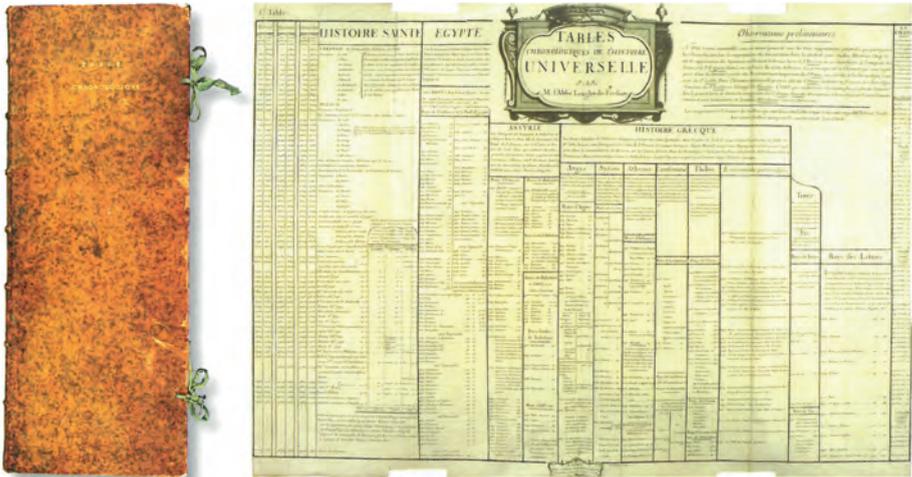


Abb. 21: Nicolas Lenglet du Fresnoy:
Tables chronologiques de l'histoire universelle (1729).



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

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

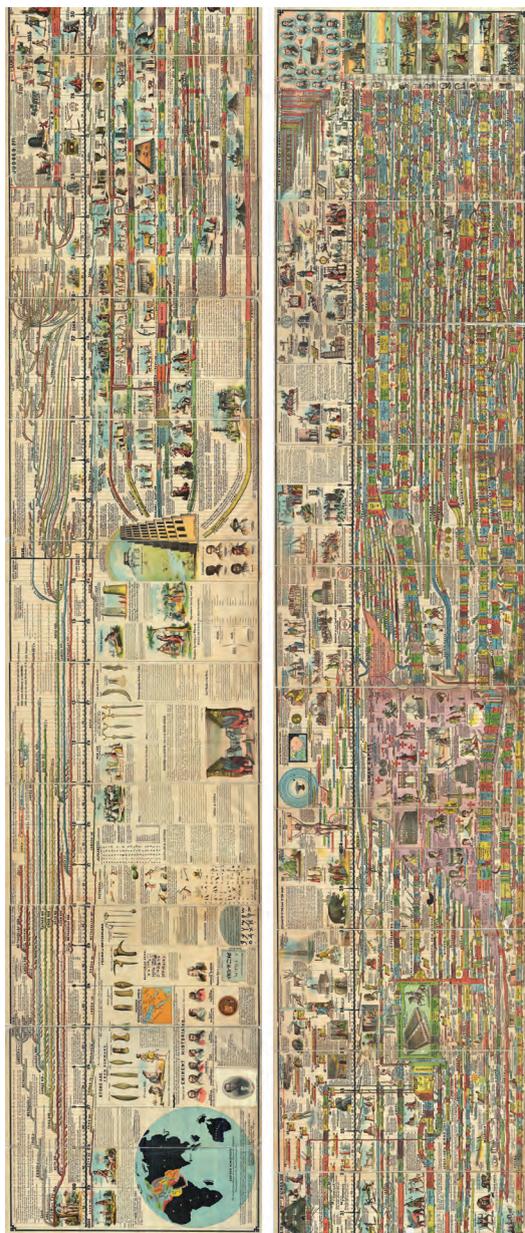


Abb. 23: Sebastian C. Adams: *Synchronological Chart* (1871).



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: *Pompa 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).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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



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

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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 Tapestrie* (London ca. 1915).



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



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



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

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher

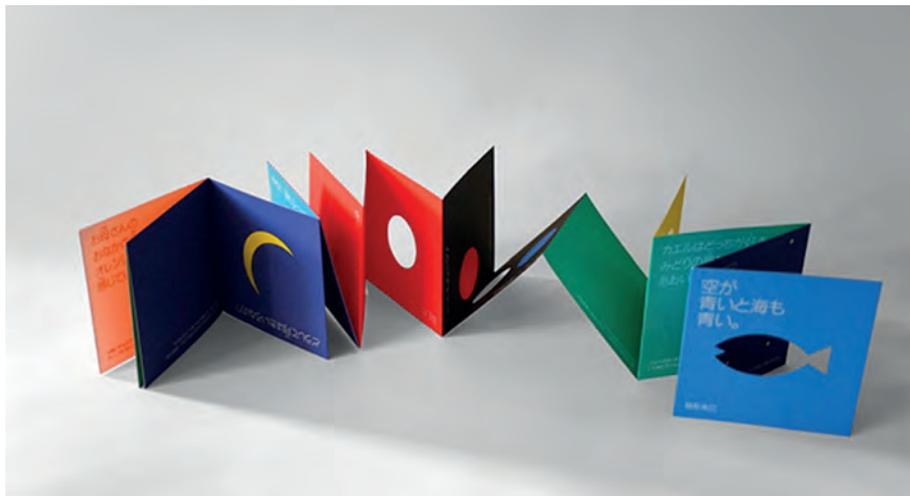


Abb. 46: Katsumi Komagata:
Quand le ciel est bleu la mer est bleue aussi (1995).



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).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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



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



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

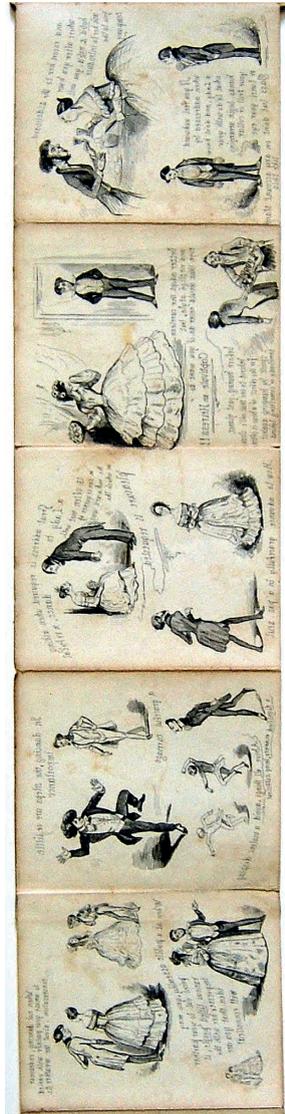


Abb. 57: Thomas Onwhyn, Edward Concanen:
A New Matrimonial Ladder (1850–60).

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

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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).

Die Geschichte(n) gefalteter Bücher



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).