

# Konzeptionelle und funktionale Spielarten des Leporellos im Kontext russischer Buchkunst

VIOLA HILDEBRAND-SCHAT

Die Geschichte der Buchkunst in Russland ist nicht weniger komplex als die in anderen europäischen Ländern, wenngleich sie in ihrem chronologischen Verlauf auch anders gewichtet ist: Allein schon dadurch, dass der Buchdruck mit beweglichen Lettern erst rund 100 Jahre nach seiner Erfindung in Russland Einzug hielt. Doch kommt dem Buch von jeher eine hohe Bedeutung zu, die sich in seiner Gestaltung niederschlägt und seit den Bestrebungen von *Mir Iskusstvo* (Welt der Kunst) zu elaborierten Ausdruckformen geführt hat. Die von Sergei Diaghilev begründete Vereinigung *Mir Iskusstvo* suchte in gezielter Abgrenzung zum Akademismus eine Erneuerung der Kunst, die unter anderem mit einem dem Jugendstil vergleichbaren Formenrepertoire Einfluss auf die Buchkunst nahm. Beispiele für den Einsatz des Leporellos finden sich unter den Büchern der Avantgardekünstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sie setzen sich fort im Kinderbuch der sozialistischen Ära oder propagandistischen Publikationen und lassen sich heute im Kontext des Künstlerbuches der Gegenwart nachweisen.

Für das 20. Jahrhundert lassen sich in der russischen Buchkunst etliche Beispiele anführen, die zeigen, dass die spezifische Form des gefalteten Buches und inhaltliche Darstellungen in engem Bezug zueinander stehen. Dabei können es sowohl didaktische oder sogar explizit propagandistische Absichten sein, die über den Verlauf eines Leporellos ausgebreitet und entwickelt werden, als auch, gerade bei buchkünstlerischen Projekten, comprehensive Darstellungen zu verschiedenen Thematiken, in denen der Gesamteindruck eine prägnante Rolle spielt. Da das Leporello als potenziell unendlich fortlaufendes Band vorstellbar ist, bestehen hier ganz andere Möglichkeiten der Inszenierung. Zudem unterliegen die sich durch das Entfalten expandierenden Darstellungen nicht den Beschränkungen von (Doppel-) Seiten, wie sie das gebundene Buch bedingt. Insofern ist dieser ‚Unbegrenztheit‘ der Form etwas potenziell Monumentales zu eigen, das sich wirkungsvoll auf die

Inhalte übertragen lässt. Diese Spezifik bietet seitenübergreifenden Darstellungen die Möglichkeiten der Zusammenschau, der Verknüpfung von thematisch Einheitlichem wie auch Disparatem. Im gleichsam panoramatischen Überblicken können Bilder wie Texte in besonderer Weise als ‚Ganzheit‘ inszeniert und erfahren werden.

Wie in anderen Sprachen verbindet sich auch im Russischen die Bezeichnung für das Leporello – гармошка – mit der Musik, nämlich der Harmonika, vergleichbar den Begriffen ‚Concertina‘ im Englischen oder dem ‚Livre-accordéon‘ im Französischen. Auch wenn diese Begriffe in erster Linie auf die materielle Anlage rekurrieren, die Analogie im Auseinanderziehen eines komprimierten Körpers besteht, lenken sie den Blick vom visuell zu Erfassenden über das Akustische auf die Bedeutung eines ‚ganzheitlichen‘ oder synästhetischen Erfassens, bei dem verschiedene sinnliche Wahrnehmungsebenen miteinander verknüpft werden. Der Dimension des Raums als ästhetischer Kategorie des Gedruckten, wie sie sich auch in den Beschreibungen des Leporellos als ‚ausfaltbarem Buch‘, im Russischen раскладывающаяся книга, artikuliert, kommt dabei eine eminente Bedeutung zu. Sie beinhaltet, dass beim Auseinanderziehen viele, im gebundenen Buch nur in räumlicher und zeitlicher Abfolge nacheinander einsehbare Seiten, gleichzeitig aufgeschlagen werden und sichtbar sein können.

### Das Leporello als kindgerechtes Spielbilderbuch

Die künstlerischen Möglichkeiten der langgestreckten Formate machen sich beispielsweise für Kinder konzipierte Leporellos zunutze, um zeitliche wie räumliche Ausdehnungen unmittelbar und im geschlossenen Zusammenhang vor Augen zu stellen. Sie kommen schon bei relativ einfachen Motiven eindrucksvoll zur Geltung, wie bei dem auf einem Spaziergang Gesehenen und Erlebten. So zeigt Vili Trubkovich 1955 in dem Leporello *Что ja vidal* (Was ich gesehen habe) einen kleinen Jungen, der beim Gang durch die winterlichen Moskauer Straßen das Schneeräumen beobachtet. Mit Erstaunen sieht er die Bagger sowie Kran- und Lastwagen, die für das Beseitigen und

Abtransportieren des Schnees bereitgestellt sind.<sup>1</sup> Nur am Anfang und am Ende treten der Junge und sein Vater als Prototypen der sowjetischen Gesellschaft in den Vordergrund. Die einzelnen, auf den Segmenten dargestellten Episoden sind dabei ohne gestalterische Raffinessen aneinandergereiht, doch wird der Spaziergang über die Form des Leporellos zu einem Erlebnis in einem städtischen ‚Zeit-Raum‘ und die zeitliche Abfolge der Ereignisse über das horizontale Format des gefalteten Papierstreifens nachvollziehbar. Dergestalt werden die einzelnen Beobachtungen in einen prozessualen Zusammenhang gestellt. Das Schneeräumen liefert dabei Anlass und Vorwand, einen gesellschaftlichen Fortschritt in Szene zu setzen, bei dem die körperliche Arbeit durch Technisierung erleichtert wird. Damit zeigt sich *Chto ja vidal* von der Propaganda des Sozialistischen Realismus beeinflusst, der den Alltag als zuversichtlich wiederzugeben hatte. So verwundert es auch nicht, dass Trubkovichs Illustrationen den Arbeiten Alexander Deinekas, einem der wichtigsten Repräsentanten des Sozialistischen Realismus, stilistisch nahe stehen.

Während Trubkovichs Bildgeschichte auf einer eher statisch anmutenden summarischen Aneinanderreihung einzelner Beobachtungen in chronologischer Reihenfolge beruht – auch wenn in der Zusammenschau ein Handlungsablauf entsteht –, erhält das Leporello als Form in dem von Vladimir Pertsov illustrierten *Maiskaja pesenka* (Mailied) Vladimir Majakowskijs eine andere Akzentuierung, weil hier dem dynamischen Moment in der Gestaltung der Segmente eine besondere Bedeutung zukommt.<sup>2</sup> Auch hier geht es motivisch um einen Spaziergang von Kindern. Doch sind die Texte als gereimte Verse ‚musikalischer‘: Jeder Vers endet mit einem Dreiklang, der als seitenverbindender und die Faltungen gleichsam überwindender Rhythmus die gesamte Darstellung begleitet. Die aufeinanderfolgenden Verse erscheinen als (Text-) Fluss. Die sich zu einem Umzug gruppierenden Kinder werden auf einem kontinuierlichen Bildraum erfasst, der lediglich durch die Falzung unterteilt wird – was letztlich auch den Zusammenhalt der Gruppe als sozialer Gemeinschaft betont. Klang und Rhythmik finden ihren

---

<sup>1</sup> Vili Trubkovich: *Chto ia vidal*. Text von A. Goncharov. Moskau 1955 (20 x 20 cm, 8 Seiten, Auflage 200.000). Vgl. Albert Lemmens, Serge Stommels: *Russian Artists and Children's Books 1890–1992*. Nijmegen 2009, S. 199.

<sup>2</sup> Vladimir Pertsov, Vladimir Majakovskij: *Maiskaia pesenka*. Moskau 1963 (24 x 18 cm, 8 Seiten, Auflage: 200.000). Vgl. Lemmens, Stommels: *Russian Artists and Children's Books 1890–1992*, S. 201.

Widerhall im Inhalt, der das anbrechende Frühjahr mit einer gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung verbindet – die hier von einem enthusiastischen Flaggenträger mit roter Fahne ausgeht und sich auf die Kinder überträgt. Leitmotivische Funktion erhalten dabei rote Wimpel, die die Kinder mit sich führen. Das hier zum Ausdruck gebrachte Anliegen wäre mit vergleichbarer Prägnanz kaum auf einzelnen Buchseiten wiederzugeben. In diesem Sinne geht es bei beiden Kinderbüchern sowohl darum, über die einfach auseinanderziehende Form den Zugang zu komplexeren gesellschaftlichen Inhalten zu ermöglichen, als auch darum, Inhalte in einem wörtlichen Sinne auszubreiten und darüber Zusammenhänge sichtbar werden zu lassen, die in der Abfolge einzelner Seiten verloren gingen oder doch zumindest nicht die gleiche Wirkungsmacht entfalten würden.

Die an diesen Beispielen deutlich werdende Verknüpfung des Leporellos als Buchform mit politisch-propagandistischen Absichten zeigt sich auch bei der buchkünstlerischen Inszenierung eines Gedichts von Majakowskij, mit dem die Bedeutung von Berufen gefeiert werden soll. Das von Jurij Bugelskij gestaltete und von der Polygraph-Kartonage-Fabrik FRP Tresta gedruckte Leporello *Паровоз* (Lokomotive) leistet dies gleich in mehrfacher Weise (Abb. 1).<sup>3</sup> Bei dem Text handelt es sich um einen Abschnitt aus Majakowskij's Poem *Кем быть* (Was soll man mal werden? oder: Welchen Beruf soll man erlernen?). In kurzen Versen geht der Dichter verschiedene Berufsmöglichkeiten vom Ingenieur über den Arzt, Matrosen, Piloten und Straßenbahnfahrer durch, um schließlich den des Arbeiters als den nützlichsten und zudem interessantesten zu erkennen. Denn der Arbeiter ist es, der das Räderwerk des Zuges schafft, die Gleise schmiedet und auf diese Weise einen Beitrag leistet, der der gesamtrossischen Bevölkerung zugutekommt. Die Eisenbahn verbindet die kleinen Städte und entlegenen Teile des Landes mit den Großstädten, das Gleisnetz bildet gleichsam das versorgende Geäder des weiten Raums der Sowjetunion. Auf dem Schienenweg gelangten schließlich auch die Propagandazüge in die entlegensten Landesteile, um die dort lebende Bevölkerung über die Planungen und Errungenschaften der Sowjetregierung aufzuklären. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass der Buchumschlag als figurierter Buchkorpus die Konturen einer Lokomotive aufweist, die er vorne in frontaler Ansicht wiedergibt und auf dem

---

<sup>3</sup> Vladimir Majakowskij: *Паровоз* (Lokomotive). Polygraph Kartonasch Fabrika FRP Tresta, o. J. (8 Segmente, Papier, Lithographie, 10,5 x 5 cm).

rückseitigen Umschlag entsprechend von hinten. Die Strophen des Textes entfalten sich dann auf einem zwischen die beiden Teile geklebten und gefalteten Papierstreifen, dessen Segmente an Waggons erinnern mögen. Dass sich das Büchlein an Kinder wendet, wird in einem am Schluss angehängten Text ersichtlich, der darüber informiert, dass, wenn sie den Einband eine Weile gegen das Licht halten, er im Dunkeln leuchten würde. Einzelne Teile der Illustration, wie etwa der aus dem Schornstein aufsteigende Dampf oder die Scheinwerfer, sind mit phosphorisierender Farbe überzogen. Solche spielerisch aufbereiteten Bücher wurden in den 1930er Jahren in der Sowjetunion häufig verlegt. Diese vergleichsweise aufwendige Gestaltung erklärt sich auch aus der Bedeutung, die den Versen Majakowskij's zugemessen wurde. Als Redakteur und Mitglied von LEF, der Linken Front, später auch der *Novy LEF* (Neue Linke Front), sah sich Majakowskij den Zielen des sozialistischen Staates verpflichtet und stellte seine Dichtung in deren Dienst. Bücher, vor allem solche, die der Bildung dienten, hatten im Sowjetregime einen hohen Stellenwert und wurden auch in Zeiten allgemeinen Mangels und großer Materialknappheit in hohen Auflagen gedruckt, so dass sie für möglichst viele zur Verfügung standen.

### Das Leporello als künstlerisches Propagandainstrument

Für den Sowjetischen Pavillon der *Pressa* 1928, der internationalen Presseausstellung in Köln, hatte El Lissitzky zusammen mit Sergei Senkin eine lange Fotocollage entworfen, die sowohl als Vorlage für die Gestaltung eines Wandfrieses innerhalb des Pavillons wie auch für den Druck einer Informationsbroschüre dienen sollte (Abb. 2 und 3). In die Collage integriert waren Aufnahmen aus unterschiedlichen Bereichen des Druckgewerbes. Ziel war es, die Bedeutung, die der sowjetischen Presse in einer Zeit des Übergangs von der zaristischen Staatsform zum Sozialismus, bei der Erziehung des Volkes und der Verbreitung und Durchsetzung der sowjetischen Idee, zukam, in all ihren Facetten aufzuzeigen. Dabei sollten nicht allein die Bildmotive Zeugnis ablegen, sondern ihre Aufbereitung als Zusammenschau in der Collage zugleich einen überzeugenden Beleg des hohen ästhetischen Standards des graphischen Gewerbes liefern. Senkin sprach von einem „Photo-

fresco“,<sup>4</sup> Lissitzky von einer „typographischen Bilderschau“. <sup>5</sup> Zur größtmöglichen Abwechslung innerhalb der Collage trugen der permanente Wechsel von Blickwinkeln bei, Nah- und Fernsichten, Unter- und Aufsichten, Aufnahmen von einzelnen Gegenständen und Massenszenen ergänzten sich. Die Kontinuität der Bildabfolge zeigt die Geschichte der Druckindustrie der Sowjetunion und ihre wachsende Bedeutung seit der Revolution, vor allem auch den Anteil, der ihr bei der Literarisierung der Massen zukam.<sup>6</sup> Die hier eingeblendeten Szenen, die den alltäglichen Umgang der sowjetischen Bevölkerung mit der Presse und ihren Erzeugnissen wiedergaben, schienen gleichzeitig eine „filmartige Zusammenfassung der gesamten Ausstellung“<sup>7</sup> zu geben. Das für El Lissitzky leitende Prinzip, die gleichberechtigte Zusammenarbeit von Kunst und Technik, von Künstler, Verleger, Setzer, Ätzer, Drucker und Lithograph,<sup>8</sup> manifestierte sich in dem Wandfries als konstitutivem Bestandteil der Ausstellungsarchitektur. Gleichzeitig war geplant, die Collage als Informationsbroschüre in Form eines Leporellos zu publizieren. Allerdings kam das Leporello in Köln nicht zum Einsatz und wurde erst nach der Eröffnung der Ausstellung begleitend zum Katalog gestaltet. Es bestand aus insgesamt fünf Fotomontagen, die sowohl die Collagen des Wandfrieses<sup>9</sup> als auch, als fortlaufender Bildstreifen, dessen Struktur als Ausstattungselement des Pavillons aufnahmen. Gerade der dynamische Charakter der räumlich-installativen Präsentation des Wandfrieses spiegelt sich in der Buchform wider, wenn auch die Motive und ihre Abfolge nicht vollkommen identisch waren. Als sich räumlich entfaltende und damit auch raumgreifend-installative Buchform greift das Leporello die Ausstellungsarchitektur kongenial auf, wobei die Faltungen den kaleidoskopisch-

---

<sup>4</sup> Richard Bolton: *Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA., 1993, S. 65.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Vgl. Kai-Uwe Hemken: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*. Köln 1990, S. 146.

<sup>8</sup> El Lissitzky: *Der Künstler in der Produktion*, in: Sophie Lissitzky-Küppers, Jen Lissitzky (Hg.): *El Lissitzky. Proune und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*. Dresden 1977, S. 113–117.

<sup>9</sup> Vgl. Albert Lemmens, Serge Stommels: *Rood! Heilstaatvisionen uit de Sovjet-Unie, 1930–1940*. Zwolle, Eindhoven 2016, S. 10. Die Originalentwürfe besitzt das Museum Ludwig in Köln. El Lissitzky: *Pressa. Leporello*, 21 x 15,2 cm, 112 Seiten. Vgl. *Russian Book Art 1904–2005. A selection from the LS Collection, commented by Albert Lemmens and Serge Aljoscha Stommels*. Nijmegen 2005, S. 96; Margarita Tupytzin: *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion*. Hannover 1999, S. 34–54.

kakophonischen Effekt der Collage akzentuieren. Über die Handhabung des Leporellos, das die gleichermaßen sukzessive wie auch als Gesamtheit zu erfahrende Abfolge vereint, lässt sich der Aufbau des Pavillons als gedruckte Dokumentation nachvollziehen.<sup>10</sup> Auch wenn das Leporello nicht in gleicher Weise multimedial auftreten konnte, so offerierte es durch seine Form doch Varianten des Schauens, die über das Blättern hinaus die ziehharmonikaartige Bewegung aufnahmen und darüber der Bildabfolge kinetische Effekte verliehen.

### Alexandra Exters panoramatische Leporellos (1937–38)

Eine Zusammenschau im Sinne von Landschaftspanoramen bieten die 1937 und 1938 in der Serie *Père Castor* bei Flammarion in Paris erschienenen Leporellos von Alexandra Exter.<sup>11</sup> Als gefaltete Bildtafeln sind sie illustrierten Bilderbüchern beigelegt, deren Texte von Marie Colmont stammten. In reduzierter Farbigkeit und stilisierter Wiedergabe evozieren die Bilder die im Text angesprochene Atmosphäre. Jedes der drei Bücher thematisiert mit Gebirge, Küste und Flussebene eine spezifische geographische Zone. Auf den Panoramen Exters werden in kleinen Szenen für die jeweiligen Regionen charakteristische Lebensweisen, Arbeitsprozesse und Produktionsstätten gezeigt und damit kommerzielle und kulturelle Aspekte des Alltags in die Landschaftsdarstellungen miteinbezogen. Darüber gelingt es Exter, das komplexe Ineinandergreifen von Natur und Kultur in der Darstellung auf einem kontinuierlichen Bildstreifen zu vereinen, so dass die Zusammenhänge auf einen Blick zu erkennen sind.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Zur Neuartigkeit der Präsentation vgl. A. B. Chalataw: Vorwort, in: Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928. Katalog des Sowjet-Pavillons. Berlin 1928.

<sup>11</sup> Alexandra Exter: Panorama du fleuve. Paris 1937; dies.: Panorama de la côte. Paris 1938; dies.: Panorama de la montagne. Paris 1938. Vgl. Lemmens, Stommels: Russian Artists and Children's Books 1890–1992, S. 148f.; A. L. de Saint-Rat: Children's Books by Russian Émigré Artists 1920–1940, in: The Journal of Decorative and Propaganda Art, Vo. IX, Russian/Soviet Theme Issue 2 (Winter 1989), S. 92–105, hier S. 103f.

<sup>12</sup> Kurz zuvor hatte Alexandr Serebriakoff zusammen mit Alice Piguët mit *Notre France* (Desclée, De Brouwer et Cie, 1935), einer Geographie Frankreichs für Kinder, ein vergleichbares Projekt realisiert. Vgl. Lemmens, Stommels: Russian Artists and Children's Books 1890–1992, S. 149.

In *Panorama du fleuve* kann der Zyklus des Wassers verfolgt werden. Er nimmt seinen Anfang mit der Schneeschmelze in den Bergregionen, setzt sich fort im Zusammenfluss der Wassermassen in Seen, von wo aus sie über Flüsse zum Meer gelangen. Im Verlauf, den das Wasser von der Wolkenbildung über den Niederschlag bis zum Fluss durch die Landschaft nimmt, wird die Darstellung zunehmend detail- und farbenreicher. Von einer weitgehend stilisierten Wiedergabe der Berggipfel und dem in Kristallen angedeuteten Schneefall ausgehend, entfaltet sich eine differenziertere und belebtere Szenerie. Auf die abweisende Ödnis des Gebirges folgt ein idyllisches Bergdorf mit weiten Almen und grasenden Kühen. Die nahezu menschenleere Landschaft wird in der nachfolgenden Sequenz von einer städtischen Kulisse abgelöst. An die Stelle des Bergsees ist ein mit Schiffen befahrener Fluss getreten. Bevor er das Meer erreicht, lassen Regenfälle sein Wasser über die Ufer treten, so dass eine ganze Ebene überflutet wird. *Panorama de la côte* ist ähnlich aufgebaut, nur steht hier die Darstellung der Küstenregion und verschiedener Küstenlandschaften im Vordergrund und die mit dem Meer in Verbindung stehenden Industriezweige der Fischerei und der Schifffahrt. Auch hier stellt Exter die verschiedenen Szenen und Ansichten in eine panoramatische Abfolge. Entsprechend unterscheidet sich das Konzept von *Panorama de la montagne* nicht wesentlich von dem der beiden anderen Titel. Hier werden mit typischen Szenen und Motiven der Gebirgsregion die Spezifika dieses Landschaftstyps in einen Zusammenhang gestellt. Neben landschaftlichen Aspekten sind mit Skilaufen und Bergsteigen auch charakteristische Freizeitvergnügungen erfasst. Mit allen drei Panoramen versuchte Exter das didaktische Anliegen in einen unterhaltsamen Rahmen einzubinden. Die langen Bildstreifen mit ihren wechselnden Szenerien sollten zum genauen Schauen und Entdecken einladen, wobei durch die dargestellten Zusammenhänge auch nachvollzogen werden kann, wie Mensch, Natur, Kultur, Technik und Industrie miteinander verbunden sind. Die das Kind zum Nachvollzug anregende Darstellungsweise entsprach ganz den Prinzipien der ‚Éducation nouvelle‘, die der von Paul Faucher 1931 begründeten Reihe der Père-Castor-Bücher zugrunde lag.<sup>13</sup> Dabei kam den Illustrationen

---

<sup>13</sup> Jacques Branchu: Le Père Castor, Paul Faucher 1898–1967. Un Nivernais inventeur de l’album moderne. Actes du colloque de Pougues-les-Eaux, 20 et 21 novembre 1998, suivis des témoignages de collaborateurs de Paul Faucher. Nevers 1999, S. 42. Zum historischen Konzept der Anschauungsbildung in Leporellos vgl. auch den Beitrag von Sebastian Schmieder in diesem Band.



dieser Reihe besondere Bedeutung zu, für die sich Faucher um talentierte und gut ausgebildete Illustratoren bemühte. Etliche fand er unter den nach Paris emigrierten Vertretern der russischen Avantgarde. Neben Alexandra Exter arbeiteten für ihn Nathan Altman, Ivan Bilibin, Elena Gertik, Nathalie Parain, Feodor Rojankowskij und Iurij Tscherkesow.<sup>14</sup> Die Bilder der Bücher sollten die Kinder dazu einladen, aus eigenem Antrieb nach ihnen zu greifen, um darin nach Lust und Laune zu blättern. Exters Leporellos regten dazu an, in den sich entfaltenden Landschaften auf Entdeckungsreise zu gehen. Losgelöst von den Textseiten zeigten die Leporellos eigene (Bild-) Erlebniswelten, die ganz andere Möglichkeiten boten als die sich sukzessive erschließenden Bildfolgen innerhalb des Textes. Das Konzept von Exters Landschaftspanoramen erwies sich als so erfolgreich, dass diese in den kommenden Jahren nicht nur Neuauflagen erfuhren, sondern auch zahlreiche Nachahmungen nach sich zogen.<sup>15</sup>

### Aleksei Laptev: *Fünffjahresplan* (1930)

Auch das von Aleksei Laptev illustrierte und 1930 publizierte Buch *Piatiletka* (Fünffjahresplan) war auf den kindlichen Spieltrieb hin ausgerichtet, konnte doch auch hier nicht nur auf den ausgebreiteten Segmenten allerhand entdeckt werden, sondern diese zudem noch nach oben und unten aufgeklappt werden (Abb. 4).<sup>16</sup> Die didaktischen Absichten waren in diesem Fall jedoch explizit mit ideologischer Indoktrinierung verknüpft. Schon der Titel gibt zu erkennen, dass die kindlichen Betrachter mit dem politischen Programm der Sowjetideologie konfrontiert und ihnen deren Vorzüge vor Augen gestellt werden sollten. Auf zwölf Segmenten ist die wirtschaftliche Entwicklung gemäß der im Fünffjahresplan von der Sowjetunion projektierten Ziele dargestellt, untergliedert in Bereiche wie Verkehr, Industrie, Elektrifizierung und

---

<sup>14</sup> Viele der emigrierten Künstler passten ihre Namen der französischen Schreibweise an. Elena Gertik firmierte unter Hélène Guertik, Jurij Tscherkesow unter Georges Tscherkesoff.

<sup>15</sup> Der Erfolg der Serie zeigte sich in ihrer Übernahme durch das Verlagshaus Brock, wo 1957 mit *The Village, The Market, The Station, The Farm, The Seaside* und *The Mountain* weitere Nummern von Brocks Panorama Books vorlagen, die in demselben Stil, aber von anderen Illustratoren erstellt wurden.

<sup>16</sup> Aleksei Laptev: *Piatiletka*. Moskau 1930 (19 x 18,8 cm, 12 Seiten, Auflage: 50.000 Exemplare). Vgl. Lemmens, Stommels: *Russian Artists and Children's Books 1890–1992*, S. 119.

Kultur. Auf der oberen Ebene zeigt sich die Situation von 1927/28. Klappt man die an den Segmenten angebrachten Flügel nun nach oben und nach unten, fällt der Blick auf die zunächst verdeckte untere Ebene und den avisierten Zustand im Jahre 1932/33, also nach Ablauf des ersten Fünfjahresplans.<sup>17</sup> Zahlen als schlagkräftige Belege für den Aufschwung, den das Land in diesem Zeitraum erfahren soll, werden in dick rot umrandeten runden Feldern an prominenter Stelle präsentiert. Die ausgeklappten Seiten verdoppeln dabei die Ausdehnung des Leporellos, wobei die spatiale Vergrößerung auch als Visualisierung der Ambitionen des Fünfjahresplans verstanden werden kann. Gerade der spielerische Ansatz der interaktiven Aneignung macht das Buch für Kinder attraktiv, obwohl es mit dem ganzen Ballast eines Vokabulars aus der Sprache der Politwirtschaft operiert.

Auf der Rückseite des Leporellos kann sich der Leser anhand von Landkarten ein Bild von der geographischen Verteilung der Elektrizitätswerke, der Industriestandorte und der Kolchosen machen und so davon überzeugen, dass der Fünfjahresplan tatsächlich das gesamte Territorium der Sowjetunion erfassen soll. Die ersten beiden Segmente der Rückseite binden in einer das Medium und seine Entstehung reflektierenden Weise das Buch in die Produktionszusammenhänge des Fünfjahresplanes ein. Geschickt projiziert sich der Künstler hier selbst ins Buch. In einer Bildergeschichte wird ein Gespräch zwischen ihm und seinem Verleger gezeigt, an dessen Ende er mit triumphierender Geste sein Buch präsentiert (Abb. 5). Hier werden auch die Vorzüge des in seiner gesamten Länge entfalteten Buches gewinnbringend ins Bild gesetzt, vor allem die Möglichkeit einer Übersicht über komplexe gesellschaftliche und wirtschaftliche Zusammenhänge, wie sie diese Buchform in geradezu vorbildlicher Weise ermöglicht. Nicht nur findet sich an dieser Stelle noch einmal eine knappe Zusammenfassung des Fünfjahresplanes wiederholt, in der kleinen Geschichte wird auch die Bedeutung des vorliegenden Buches erklärt. Es stellt die Erfolge so zusammen, dass sie auf einen Blick zu erfassen sind. Die Auswirkungen des Fünfjahresplanes könnten, so wird argumentiert, sonst nur über eine aufwendige Reise durch die Sowjetunion nachvollzogen werden. Die räumliche Ausdehnung des Landes,

---

<sup>17</sup> Die von Laptev gewählte Form des Leporellos mit an den einzelnen Segmenten angebrachten, klappbaren Flügeln kannte man unter der Bezeichnung ‚Harlequinade‘ schon im England des 17. Jahrhunderts. Vgl. dazu unter anderem den einleitenden Beitrag *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher* von Christoph Benjamin Schulz.

ebenso wie die zeitliche einer Reise, überträgt der Künstler auf sein Buch, über dessen mediale Eigenschaften die raumzeitliche Dimension auf weitaus ökonomischere Weise nachvollzogen werden kann.

### Das Leporello als Visualisierungskonzept der Kunsttheorie von Mikhail Matjuschin

Zwei Jahre nach Aleksei Laptev's *Fünffjahresplan* erschien im staatlichen Kunstverlag in Leningrad eine nicht weniger, wenn auch in anderer Hinsicht komplexe Publikation: Mikhail Matjuschins auf die praktische Anwendung hin ausgerichtetes Handbuch zur Farbe *Закономерность изменяемости цветовых сочетание. Справник по цвету* (Gesetzlichkeiten der Veränderungen farblicher Zusammenstellungen).

Matjuschins Farbtheorie war das Ergebnis seiner einschlägigen Forschungen in der Arbeitsgruppe für organische Kultur des GINKhUK, des staatlichen Institutes für künstlerische Kultur, und sollte Teil eines Handbuchs für moderne Kunst werden, das aber nicht realisiert wurde. Neben Malevich's *Gegenstandsloser Welt* von 1927 blieb es die einzige Publikation des Institutes. Matjuschins Theorie enthält Untersuchungen zur Wirkkraft von Farbzusammenstellungen und deren Veränderung bei einer neuen Kombination. Darstellung fanden sie in einem 30 Seiten umfassenden theoretischen Teil, einer Tafel mit Farb-Form-Verbindungen und vier Leporellos, sogenannten „Цветовые таблицы“ – Farbtafeln, die verschiedene Farbkombinationen veranschaulichen (Abb. 6). Der theoretische Teil ist in zwei Teile untergliedert. Im ersten werden die methodischen Grundlagen des Farbsystems erläutert, im zweiten die Prinzipien erklärt, nach denen die Farbfelder kombiniert wurden. Dabei ergibt sich aus der Gegenüberstellung von zwei Farben immer eine dritte, die von Matjuschin als „vermittelnde“ beziehungsweise „angehängte Farbe“ bezeichnet wird. Sie ist das Ergebnis eines Nachbildes auf der Retina und hat, als zwischen zwei Farben moderierender (Farb-) Ton, wesentlich Anteil daran, dass prinzipiell alle Farben miteinander kombiniert werden können.

Den hier geäußerten Überlegungen lag Matjuschins Theorie des ‚erweiterten Sehens‘ zugrunde, die ihrerseits das Ergebnis einer aus verschiedenen wissenschaftlichen, philosophischen und pansophischen Darstellungen gezogenen komplexen Vorstellung war und unter den Begriffen der ‚organi-

schen Kultur‘ und schließlich dem ‚SORWED‘, dem ‚соркое ведание‘ (scharfsichtiges Wissen), eine Ausformulierung erfahren hatte. Die organische Kultur resultierte aus einer als Monismus zu bezeichnenden Lehre. Ihr zufolge sind sämtliche Existenzformen als Einheit in einem Zusammenhang zu sehen. Alles steht mit allem in Verbindung. So beinhaltet auch die organische Kultur sowohl das konkrete, mehrere Künste synthetisierende Gesamtkunstwerk und dessen theoretische Fundierung als auch eine in sich geschlossene, organisch-ganzheitliche Weltinterpretation sowie einen kunstzentrierten Zukunftsentwurf. Die Prinzipien der organischen Kultur waren aus dem Leben abgeleitet und sollten, auf die Produktion übertragen, die Erfahrung von Einheit vermitteln. Im Vordergrund stand die psychophysiologische Entwicklung, in der Matjuschin das Potenzial zur Vervollkommnung der Gesellschaft und letztlich auch der Evolution der menschlichen Spezies sah.

Matjuschin verband über seine eigenen Interessen musikalisches und malerisches Schaffen mit Naturbeobachtung und kunstwissenschaftlicher Akribie. Die auf diesem Weg gewonnenen Erkenntnisse suchte er auf die Wahrnehmung zu übertragen. Im Begriff des ‚erweiterten Sehens‘ schlagen sich diese Vorstellungen nieder, geht es hier doch nicht nur um ein Sehen mit den Augen, sondern um die Einbeziehung sämtlicher Sinnesorgane und ihren Einfluss auf die optische Wahrnehmung. Kunstrezeption wurde in diesem Zusammenhang zu einem exemplarischen Erlebnis- und Erfahrungsakt des dynamischen Weltganzen. Der Anspruch auf Universalität implizierte dabei auch die avantgardistische Auflösung der Dichotomie von Kunst und Wirklichkeit.<sup>18</sup>

Die Komplexität des Theoriegebäudes hinter Matjuschins Farbenlehre bedingt gewissermaßen das Leporello als Medium ihrer Darstellung und Betrachtung. Nur über die in entfaltetem Zustand fortlaufende Abfolge der einzelnen Farbtafeln wird der ganzheitliche Ansatz plausibel. Das Konzept des erweiterten Sehens ermöglichte es Matjuschin, Dinge in ihrer Beziehung zur Umwelt wahrzunehmen und ihre Bewegung zu verfolgen, da durch die Verknüpfung des zentralen und peripheren Sehens der Blickwinkel auf 180 Grad ausgeweitet war. Zwar mussten dabei auch Einschränkungen in Kauf genommen werden, da Details infolge der Aufmerksamkeit auf das Ganze

---

<sup>18</sup> Vgl. Isabel Wünsche: *Kunst & Leben. Michail Matjuschin und die Russische Avantgarde* in St. Petersburg. Köln, Weimar, Wien 2012, S. 220.

zurückträten, „doch dafür erhalten wir eine erheblich vollständigere Vorstellung über die Wechselwirkung der Dinge.“<sup>19</sup> Eine solche potenziell unbegrenzte Ausweitung hatte Matjuschin bereits in seinem Gemälde *Bewegung im Raum* (1917/18) angedacht. Mit der diagonalen Anlage eines breiten, in unterschiedliche Farben zerlegten Bandes stellte er Bewegung als Ausdruck eines inneren Weltzusammenhangs frei von jeglichem Gegenstandsbezug dar. Beidseitig durch die Leinwand angeschnitten, deuten die Farbstreifen, die lediglich Manifestationen von Lichtwellen unterschiedlicher Länge sind, die Möglichkeit ihrer Fortsetzung ins Unendliche an. Gleichzeitig ist Bewegung aber auch insofern innerhalb der Bildgrenzen präsent, als die Farben nicht ‚absolut‘ sind, vielmehr verändern sie sich in der Wahrnehmung in Abhängigkeit von ihrer Umgebung und vermögen in dieser wechselseitigen Beeinflussung den Eindruck von Bewegung auszulösen. Solche virtuellen Bewegungen wiederum kann das Leporello dank seiner expansiven Natur besser aufgreifen und darstellen als die Illustration auf einer fest eingebundenen Buchseite. Auch wenn das Leporello natürlich nicht die atmosphärisch bedingten Veränderungen simulieren kann, so kann es doch immerhin aufgrund seiner flexiblen Struktur und der Option zur Umordnung der Segmente eine Vorstellung solcher Bewegungseffekte liefern.

Matjuschins ‚erweitertem Sehen‘ zufolge sind visuelle Eindrücke also das Ergebnis vieler Sinneswahrnehmungen. Entsprechend müsse der ganze Körper in den Akt des Sehens miteinbezogen werden. Die Welt könne dann als Ganzes erfasst werden, ohne ‚Brüche‘ und Abgrenzungen der einzelnen Eindrücke. Und natürlich könnten dementsprechend auch Farben nicht mehr isoliert betrachtet werden, was er bereits über die Zusammenstellung von drei Farben auf den einzelnen Farbtafeln der Leporellos zu zeigen versucht hatte. Doch sind deren Möglichkeiten begrenzt, über die drei Farben hinaus bestehen lediglich Kontakte zu den rechts und links angrenzenden Tafeln. Die Möglichkeiten weiten sich aber erheblich aus, verändert man die Anordnung der Tafeln. Und eben diesen Ansatz bietet die Leporelloform mit ihren Falzungen. Und da das Leporello tendenziell unendlich ausgeweitet werden kann, sind auch den Kombinationsmöglichkeiten keine Grenzen gesetzt.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Mikhaïl Matjuschin: *Zakonmornost izmenjaemosti cvetovych sočëtanij*. Spravočnik po cvetu. Moskau, Leningrad 1932, S. 18.

<sup>20</sup> Vgl. Wünsche: *Kunst & Leben*, S. 117.

Matjuschins Aufhebung der dinglichen Begrenzungen der Wahrnehmung bedeutete zugleich eine Erweiterung des Bewusstseins, das sich mit dem Durchbruch in eine neue Dimension verband, wie sie auch in den Werken von Pavel Filonov, Kasimir Malevich und Vladimir Tatlin angelegt war. Vor diesem Hintergrund erhält auch das als Leporello gestaltete Buch eine neue Bedeutung. Wenn es auch keine vierte Dimension erschließt, wie sie Malevich projiziert hatte, so verfügt es doch über Qualitäten, die neue Handhabungen ermöglichen und daher die Möglichkeiten des Buches ausweiten. Auch unter praktischen Gesichtspunkten war die Gestaltung der Farbtafeln als Leporellos sinnvoll. Immerhin hatte Matjuschin seine Farblehre als Anleitung für die Praxis konzipiert. Die in ihr angesprochenen Farbkombinationen sowie die daraus abzuleitenden weiteren Möglichkeiten sollten unmittelbar in unterschiedlichen Kontexten zur Anwendung kommen: vom Produktdesign über Druckgewerbe und Innenarchitektur bis hin zur Fassadengestaltung. In all diesen Bereichen wären die Farbtafeln als einzelne Blätter höchst unpraktisch gewesen: Es hätte ein Auseinanderfallen oder sogar ein Verlust einzelner Tafeln gedroht. Verbunden zu einem gefalteten Streifen war nicht nur die Kohärenz der Theorie gewährleistet, sondern auch diese Gefahr im praktischen Umgang mit ihr gebannt.

### Das Leporello als Dokumentations- und Erzählform im Werk von Ilya Kabakov

Der russische Künstler Ilya Kabakov hat das Leporello nicht nur immer wieder für Buchpublikationen eingesetzt, sondern vielfach auch zu einem zentralen Element seiner Installationen und Ausstellungen gemacht.<sup>21</sup> Zu langen leporelloartigen Bildstreifen angeordnet finden sich Kabakovs Zeichnungen im Kontext von Ausstellungen arrangiert – und auf einer Zeichnung hat der Künstler selbst einmal das Leporello als Idealform der Installation bezeichnet: beispielsweise und bezeichnenderweise auf einer *Intellektuelle Paravents*.

---

<sup>21</sup> Neben den im Folgenden angesprochenen Arbeiten gehört die Installation *La salle d'opération. La Mère et le Fils* (1994/95) vermutlich zu den eindrucksvollsten Beispielen. Vgl. den Katalog: Ilya Kabakov – Installations 1983–1995. Paris 1995, S. 214–217. Auch in der Installation *The Communal Kitchen* (1991) spielt ein Leporello eine zentrale Rolle, vgl.: Amei Wallach (Hg.): Ilya Kabakov – The Man Who Never Threw Anything Away. New York 1996, S. 224.

*Idealzeichnung* betitelten Arbeit (1985) (Abb. 7 und 8).<sup>22</sup> Doch ist diese Zeichnung nur das Nebenprodukt einer umfassenden Theorie zum Leporello, die Kabakov in seinen gesammelten Schriften ausformuliert hat. Im Abschnitt „Может быть, ширма-раскладушка – это жанр?“ (Kann es sein, dass der zusammenfaltbare Wandschirm eine eigene Gattung darstellt?)<sup>23</sup> wirft er die Frage auf, ob der Wandschirm respektive das in seiner Funktionsweise von ihm als Äquivalent eingesetzte Leporello nicht eine eigene künstlerische Gattung ausmache. Ausgefaltet stellten sich diese ausfaltbaren Tafeln dem Betrachter wie eine Reihe von Eisenbahnwaggons, eine gleichförmige Häuserfront oder eine Werbewand dar. Gerade letztere waren, entlang der Plätze in allen Städten der Sowjetunion aufgestellt, ein alltäglicher Anblick. Auf vielen aneinandergereihten Schautafeln wurden der Fortschritt und die Errungenschaften der Sowjetunion als Teil der sozialistischen Propaganda präsentiert. Der gleichförmige Bildstreifen, so Kabakov, spiegele gleich in zweifacher Hinsicht das Sowjetsystem wider. Um dies zu veranschaulichen, erinnere er an ornamentale architektonische Friese, deren Wirkung aus der Wiederholung ein und desselben Musters resultiere. Die hier zur Anwendung kommenden Prinzipien einer Reihung mit inhärenter Rhythmik gelte auch für den sowjetischen Kontext: Jede Abweichung, jedes sich nicht in den Rhythmus fügende Detail brächte die ganze Abfolge in Unordnung. Dabei wäre das einzelne Element in solchen Abfolgen mehr oder weniger bedeutungslos, was zähle, sei das Zusammenspiel im Kontext. Zweifellos dient Kabakov ein solcher Vergleich als Metapher für die Sowjetideologie, in der das Individuum hinter der Gemeinschaft zurückzutreten respektive in ihr aufzugehen habe. Ein weiterer Aspekt seiner Interpretation ornamentaler (Wand-) Friese ist das Überwältigende, das von ihnen ausgehe. In der repetitiven Reihung, auch wenn diese eben gleichförmig ist, läge eine weit größere Macht und Kraft, die Betrachter zu beeindrucken, als im Einzelbild. Um die Einzigartigkeit der einzelnen Segmente zu erkennen oder sich der Details bewusst zu werden, bedürfe es gezielter Konzentration, die vertrackter Weise aber gerade durch die ornamentale Abfolge verhindert sei, da automatisch immer das Angrenzende sich in die Betrachtung dränge.

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 56f.

<sup>23</sup> Ilya Kabakov: Текст как основа изобразительность, in: <<http://www.conceptualism-moscow.org/files/IK-teksti-drugie%20teksti.pdf>>, S. 592 (zuletzt abgerufen am 7.7.2016). Vgl. auch die deutsche Übersetzung: Der Text als Grundlage des Visuellen. Hg. von Zdenek Felix. Köln 2000.

Kabakov zieht daraus den Schluss, dass es eben diese ‚Widerläufigkeit‘ sei, die das Leporello zu einer eigenen Gattung mache: Der Blick auf die Abfolge erschließe zwar das Ganze, die Fokussierung von Einzelheiten verhindere hingegen, einen Überblick über das Gesamte zu gewinnen.

Solche Überlegungen, wie Kabakov sie mit Blick auf architektonische Friese, Wandschirme und schließlich auch auf das Leporello als buchkünstlerisches Pendant äußert, kommen auch in seinen Arbeiten zur Entfaltung. Gerade in seinen Installationen finden sich immer wieder zu langen Bildsequenzen aufgereichte Einzelwerke oder aneinandergereihte Stellwände, die den Raum in Segmente unterteilen und eine der Faltung des Leporellos äquivalente Unterteilung suggerieren. In ihrer Einförmigkeit rufen sie die im sowjetischen Alltag geläufigen Propagandawände in Erinnerung, die dem Künstler nach eigenen Aussagen als Vorlage gedient haben. Obwohl diese ausstellungsarchitektonische Präsentationsform, die ganz an den Prinzipien des Leporellos angelehnt ist, nicht zuletzt, indem sie mit Vorder- und Rückseite zwei ‚Anschauungsseiten‘ aufweist und durch die Möglichkeit, einzelne Teile umzustellen, auch die Flexibilität der Faltungen des Leporellos nachvollzieht, gebraucht Kabakov selbst nicht den Ausdruck Leporello, sondern spricht von „ширмы“ (Schirmen), also Wandschirmen oder Raumteilern.

Beispiele liefern Installationen wie der 2001 in der Kokerei Zeche Zollverein errichtete *Palast der Projekte* oder die Installation *Das Schiff*, die unter anderem 1989 in der Kunsthalle in Zürich realisiert wurde.<sup>24</sup> In der zuletzt genannten Installation dokumentiert Kabakov das Leben in einer im Sowjetrußland typischen Wohneinheit, der als ‚Kommunalka‘ bezeichneten Kommunalwohnung. Ihren Ursprung hat die Kommunalwohnung in der Aufteilung bürgerlicher und großbürgerlicher Wohnungen, bestehend aus einer Anzahl von Zimmern sowie Badezimmer und Küche. Nach der Machtübernahme der Kommunisten wurden die einzelnen Zimmer dann einzelnen Familien zugewiesen, während Küche und Bad der gemeinschaftlichen Nutzung aller dienten. Die Zusammenführung von Personen mit unterschiedlichen sozialen und beruflichen Hintergründen, Gewohnheiten und Interes-

---

<sup>24</sup> Vgl. den Katalog: Ilya Kabakov – Installations 1983–1995, S. 52–55. Auf die Form und Metaphorik des Schiffes spielt Kabakov auch in der Installation *The Boat of My Life* (1993) an, vgl. Wallach (Hg.): Ilya Kabakov – The Man Who Never Threw Anything Away, S. 230ff.



sen führte notwendig zu Spannungen, die das alltägliche Leben bestimmten. Da die Bewohner einer Kommunalwohnung in der Regel ihre Mitbewohner nicht kannten, nichts über deren Lebenseinstellungen oder deren politische Ausrichtung wussten, konnten sie einander nicht wirklich vertrauen. Das ständige Misstrauen, ja die ewige Furcht vor der Niedertracht der unfreiwilligen Mitbewohner und Nachbarn führte zu so absurden (Selbst-) Schutzmechanismen wie Schössern an Kochtöpfen oder dem Anketten von Geschirr und anderem individuellen Besitz in den Gemeinschaftsräumen. Dass es zu Streitereien kam, wer für Putz- und Reinigungsdienste der gemeinschaftlichen Einrichtungen zuständig sei, überrascht nicht.

Den Anstoß für die Installation *Das Schiff* lieferte ein Konvolut alter Papiere, auf das der Künstler nach eigenem Bericht 1985 zufällig stieß. Es hatte rund 20 Jahre in einem feuchten Keller gelegen und enthielt den gesamten Schriftverkehr – oder doch zumindest einen großen Teil davon – zwischen einer Kommunalwohnungsgemeinschaft mit dem sogenannten Shek (Жэк = *Жилищно-эксплуатационная контора*), dem ‚Gericht der Genossen‘, über das jeder Hausblock zwecks Klärung von Zwistigkeiten verfügte. Hier wurden Beschwerden eingereicht und hier wurde geschlichtet, ohne jedoch jemals ernsthaft an Änderungen der Wohnsituation zu denken. Eine solche konnte das Gericht der Genossen gar nicht herbeiführen, weil es weder die Befugnis besaß, anderen Wohnraum zu beschaffen, noch die sich befehdenden Parteien zu trennen. Die Stelltafeln, als Reminiszenz an den sowjetischen Alltag, dienten in der Installation nun dazu, die aufgefundenen Papiere und Dokumente auszustellen und dabei die Erinnerung an die propagandistischen Plakatwände aus der sowjetischen Vergangenheit heraufzubeschwören, wie sie nicht nur entlang der Straßen und Plätze, sondern auch in Bibliotheken, Museen und Instituten aufgestellt waren. Ihr Ziel war es, für den Lebensalltag Bedeutsames hervorzukehren, Zielerfüllungen von Brigaden, Errungenschaften der Wissenschaft und Industrie allgemein für die Sowjetbürger leicht zugänglich aufzubereiten. Solche dem Leporello in struktureller Hinsicht vergleichbare Arrangements, waren allgegenwärtig, und erfüllten, so könnte man sagen, den Zweck eines für alle lesbaren Buches. Weitere Stellwände der Installation sind so arrangiert, dass sie die Dokumentation des Shek umschließen und gleichzeitig den Grundriss eines Schiffs formen. Auch sie sind voller Dokumente, doch im Gegensatz zu den Papieren des Shek erscheinen diese bunt und abwechslungsreich, liefern sie doch ein idealisiertes Bild des sowjetischen Alltags, das dem der alltäglichen

Realität der Kommunalwohnungen diametral entgegengesetzt ist. Kabakov verwendete hierzu offizielle Propagandamittel, die den Sowjetbürgern ein besseres und schöneres Leben in Aussicht stellten. Er schreibt hierüber:

Diese Welt ist voller Freude, abwechslungsreich, mit vielen Menschen bevölkert, vielstimmig, sonnendurchflutet und von Liedern und Blumen erfüllt. Sie ist ebenso kommunal wie das Leben in den Wohnungen, nur ist diese Kommunalität bereits eine neue, andere, in der alle miteinander zufrieden sind, in der man sich hilft, seine Nachbarn liebt und ihnen zulächelt, in der unaufhörlich das Fest der Liebe, der Natur und der Arbeit gefeiert wird. Dieses märchenhafte Paradies der Kommunalität ist bereits auf Erden verwirklicht. Dies ist auf tausenden von Fotografien und Beweisstücken dokumentarisch festgehalten.<sup>25</sup>

Indem die idealisierende, die das zu erwartende Leben in Aussicht stellende Präsentation propagandistischer Druckerzeugnisse die äußere Form einer Schiffswand vorstellt, die die düstere Aneinanderreihung der Papiere aus dem Shek räumlich abschirmt und versteckt, werden die die alltäglichen Gegebenheiten kaschierenden Zukunftsprojektionen als bloße Äußerlichkeit entlarvt. Die angestrebte Realität existierte nur als bunte Vision auf geduldigem Papier, nicht aber in der Wirklichkeit. Die tatsächlichen Lebenszustände sollten und durften hingegen nicht nach Außen treten, ihre Darstellung war weder in der Literatur noch in der Kunst erlaubt.

Wenn nun das zu dieser Installation publizierte Buch die Form eines Leporellos aufweist, ist dies kein Zufall und vielmehr als eine vom Künstler gezielt eingesetzte Reminiszenz zu verstehen: Der Bezug ergibt sich einerseits aus der narrativen Vermittlung, mit der Kabakov Bild, Text und Installation zusammenführt, andererseits aus dem Raumgreifenden, das sowohl die Installation wie auch das Leporello als Buchform charakterisiert. Erzählfluss wie räumliche Abfolge finden sich hier in gleicher Weise umgesetzt wie in den Propagandazügen, auf die sowohl Lissitzky mit seiner Gestaltung für die Presse-Ausstellung in Köln angespielt hatte wie auch der Gestalter, der Majakowskijs Verse in einem an eine Eisenbahn erinnernden Leporello inszeniert hatte.

---

<sup>25</sup> Ilya Kabakov selbst zu seiner Installation (Übersetzung aus dem Russischen von Vinzenz Schnell), in dem Ausstellungskatalog: Ilya Iosifowitsch Kabakov. Das Schiff. Eine Installation. 30.9.–4.11.1990 im Ballsaal der neuen Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen, S. 4.

Ilya Kabakovs Installation *Der kleinwüchsige Mensch* (1988)

Ein prägnantes Beispiel dafür, dass Kabakov sich Leporellos als entfalteten Büchern in seinen Installationen bediente, ist die raumgreifende Arbeit *Короткий человек* (Der kleinwüchsige Mensch) aus dem Jahr 1988.<sup>26</sup> Die Installation beruht auf einer Geschichte Kabakovs, die auch Bestandteil der Installation ist, sodass diese Buchform ein in unmittelbarer Korrespondenz zur Erzählung stehendes gestalterisches Element ist: Der klein gewachsene Nikolai Matjeweitsch, ein einfacher Büroangestellter und typischer Vertreter des sowjetischen Alltagsmenschen, träumt davon, seine Mitmenschen einmal in seinem Leben zu übertrumpfen. Dabei denkt er weniger an eine Darbietung körperlicher Überlegenheit als vielmehr an eine List. So überlegt er: „Was wäre, wenn all die anderen in die Hocke gehen müssten?“<sup>27</sup> Nicht zufällig wählt Kabakov als Bild des Sich-klein-Machens die Hocke, zeigen sich doch im Russischen etymologische Bezüge zwischen ‚in die Hocke gehen‘ und ‚klein‘. Um zu erreichen, dass seine Mitmenschen sich tatsächlich niederhocken, „müssten [sie] gezwungen sein, irgendetwas genau zu betrachten, etwas zu lesen.“<sup>28</sup> In diesem Zusammenhang fällt ihm ein, dass sich Menschen dann herabbeugen, wenn sie etwas Interessantes auf dem Boden entdecken. Er erinnert sich, wie er in seiner Kindheit mit einem Schloss aus Pappe gespielt und dabei von oben in die wunderbare fremde Welt geblickt hat. Und so kommt ihm schließlich der Gedanke, etwas Ähnliches nachzubauen. Vor allem müsse es viel zu schauen geben. Als geeignetes Baumaterial fallen ihm seine Kinderbücher ein, nämlich jene, die aus fester Pappe und als Leporellos gefaltet sind. Sie lassen sich wie Wände aufstellen und so beschließt er, mit solchen Büchern in seiner Wohnung ein regelrechtes Labyrinth zu errichten.<sup>29</sup> Die Geschichte liefert Kabakov den

---

<sup>26</sup> Vgl. den Katalog: Ilya Kabakov – Installations 1983–1995, S. 76f.

<sup>27</sup> Ilya Kabakov: текст как основа образительность, S. 170–171, hier S. 170. (dt.: Der Text als Grundlage des Visuellen. Hg. v. Zdenek Felix. Köln 2000). Zit. nach russischer Quelle. <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1066>> (zuletzt abgerufen am 28.10.2017).

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ilya Kabakov: Korotkij tschelovek, in: Texte als Ausgangspunkt für Gestaltung, vgl.: <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1066>>, S. 170–178 (zuletzt abgerufen am 28.10.2017). Labyrinthische Arrangements und Parcours hat Kabakov oft zur Ausstellung seiner Arbeiten inszeniert. Gerade die in Bilderalben zusammengefassten Geschichten werden dabei immer wieder in friesartigen Installationen endloser Bildreihen präsentiert. Die anläss-

Vorwand, die hier angedachte Installation zu realisieren und ist insofern Bestandteil des künstlerischen Konzepts. Zwar sind seine Installationen meist nur temporär im Rahmen von Ausstellungen zu sehen, doch zeugen Entwurfszeichnungen von ihrer Planung und Bilder von ihrer Umsetzung. Solche Installationsansichten zeigen nun, wie er für den Bau des vom kleinen Menschen geplanten Labyrinths auf alle ihm verfügbaren Leporellos, kleine wie große gleichermaßen, zurückgegriffen hat. Es sind im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit selbst hergestellte Leporellos mit seinen Zeichnungen, die er zu Geschichten zusammengefügt hat.<sup>30</sup>

### Das Leporello als umfassendes Visualisierungskonzept

Das Leporello als Spielform im Kontext der russischen Buchkunst verbindet sich, wie die vorgestellten Beispiele zeigen, mit unterschiedlichen Funktionen. Dabei ist die jeweilige Funktion auch sinnstiftend für das jeweilige Werk, das nicht aus einem ‚Nebeneinander‘ von Form und Inhalt besteht, sondern vielmehr seine Bedeutung erst aus dem unmittelbaren Zusammenspiel gewinnt. So dient das Leporello in den Kinderbüchern der Zusammenschau komplexer Abläufe, als Teil von Matjuschins Farbführer sucht es die zugrundeliegenden Theorie der organischen Kultur darzustellen, bei Kabakovs Installation *Das Schiff* rekurriert es auf im sowjetischen Kontext geläufige Propagandamittel, wie es unter anderen von El Lissitzky für die internationale Presseausstellung ausgeführt wurde. Und in Kabakovs *Geschichte vom kleinen Menschen* schließlich ist die Installation von Leporellos als räumliche Inszenierung einer Geschichte zu verstehen. Die Entscheidung für das Leporello ist also in keinem Fall zufällig, primär pragmatisch oder aus rein technischen Erwägungen erfolgt. Insbesondere bei Ilya Kabakov wird die konzeptionelle Einbindung des Leporellos in das Werk deutlich.

Die Verwendung des Leporellos als buchkünstlerische Gestaltungsform beschränkt sich weder auf einen bestimmten kulturellen Kontext oder einen spezifischen Inhalt noch auf eine ausgewählte Adressatengruppe. Vielmehr

---

lich der Max Beckmann-Preis-Verleihung 1993 vom Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main ausgerichtete Ausstellung ist nur ein Beispiel.

<sup>30</sup> 2001 bis 2003 erschienen im Münsteraner Verlag von Mike Karsten mit *Krug, Traum, Kelch* und *Wind* vier dieser Geschichten als Editionen in Leporelloform in Auflagen von 30 bis 40 Exemplaren.

scheint sich die mit dieser Buchform verbindende Handhabung des expandierenden Entfaltens sowohl für gewerbliche Zwecke wie auch für den kindlichen Gebrauch zu eignen, sodass das Leporello bei Prospekten wie auch bei Kinderbüchern zum Einsatz kommt. Dabei lassen sich die einzelnen Funktionen mitunter nicht immer klar gegeneinander abgrenzen, wie seine Verwendung als Kinderbuch im Kontext der sozialistischen Propaganda zeigt. Und eine (vermeintlich) primär Kinder adressierende Form kann, wie bei Matjuschin, auch an ein anderes Publikum gerichtet sein.

Abbildungen



Abb. 1: Vladimir Majakowskij, Jurij Bugelskij: *Lokomotive* (o. J.).



Abb. 2: El Lissitzky: Katalogleprello für den Sowjetischen Pavillon der Pressa (Köln 1928),  
Fotocollage, Tinte, Farbe auf Silbergelatineabzug, 36,4 x 53,1 cm.



Abb. 3a–b: El Lissitzky: Leporello für die Presse (Köln 1928),  
Buchdruck, 20,2 x 231 cm.





Abb. 4: Aleksei Laptev: *Piatiletka* (Fünfjahresplan, 1930).  
Mittig verläuft der Schnitt, von dem aus sich die Flügel nach oben und unten aufklappen lassen.

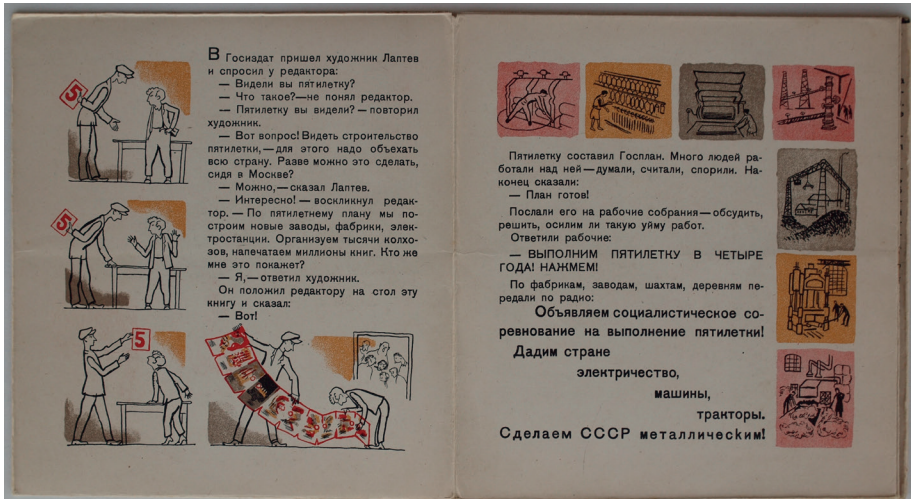


Abb. 5: Aleksei Laptev: *Piatiletka* (Fünfjahresplan).  
Rückseite mit der angesprochenen Bildergeschichte.

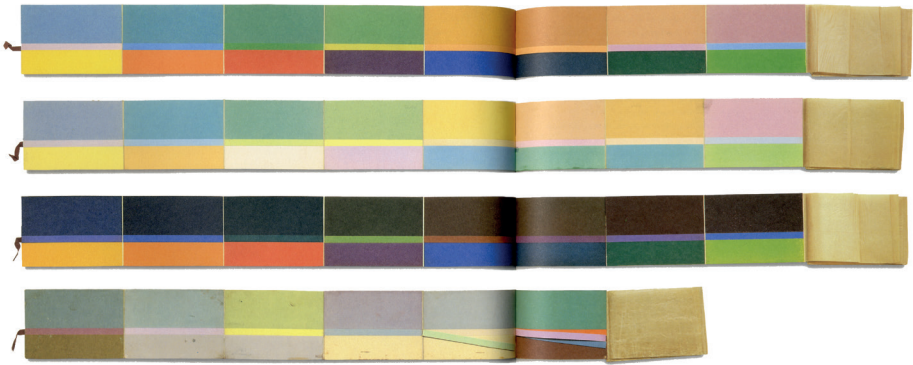


Abb. 6: Mikhail Matjuschin: *Farbführer* (1932).



Abb. 7: Ilya Kabakov: *Intellektuelle Paravents, Idealzeichnung* (1985).



Abb. 8: Ilya Kabakov: *Intellektuelle Paravents*, Installationsansicht.