

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

THOMAS HVID KROMANN

„Vergiss das E-Buch“, schrieb der dänische Literaturkritiker Lars Bukdahl 2009 in der Rezension einer Serie von Leporello-Büchern, die „mit aller wünschenswerte[n] Entfaltbarkeit demonstriert, daß die Zukunft dem Leporello-Buch gehört“.¹ Diese durchaus beabsichtigte Übertreibung sollte natürlich etwas spezifiziert werden: Auch das E-Buch ist zweifellos ein Teil der Zukunft des Buches, oder zumindest der Zukunft der Literatur und der Schrift,² und wird mit Sicherheit nicht vom Leporello abgelöst oder ersetzt werden. Eine gewisse ‚Zukunftszugehörigkeit‘ könnte man jedoch auch dem Leporello attestieren: Das Leporello ist zwar keine neue Buchform,³ es ist aber auch keine überholte oder ausgediente (Buch-) Technologie wie zum Beispiel die Buchrolle.⁴ Eher könnte man das Leporello als eine ‚potenzielle‘ (Buch-) Technologie bezeichnen, indem es trotz seiner scheinbaren Einfachheit gerade aufgrund seiner Entfaltbarkeit, der Präsenz einer Sequenzialität, der Abfolge der einzelnen Segmente und der Simultanität der Fläche nahezu unerschöpfliche Möglichkeiten der Gestaltung und der Aneignung bietet.

¹ Lars Bukdahl: Scorelistens æstetik, in: Weekendavisen, 26.2.2010. Von der Serie, über die Bukdahl hier spricht, wird im Verlauf des Beitrags noch die Rede sein. Dieses und die übrigen Zitate aus dem Dänischen sind vom Verfasser des Aufsatzes ins Deutsche übersetzt worden.

² Ob das E-Buch tatsächlich ein ‚Buch‘ ist oder eher ein digitales Gerät, weil es nicht die Eigenschaften des Buches besitzt, sondern diese nur auf unbefriedigende Weise simuliert, lässt sich diskutieren.

³ Tatsächlich waren ja schon die Kodizes früher südamerikanischer Hochkulturen eigentlich keine gebundenen Bücher, sondern Leporellos *avant la lettre*, wie gefaltete Bücher auch in asiatischen Kulturen eine lange zurückreichende Tradition aufweisen.

⁴ Gleichwohl ist die Buchrolle als Form gerade von zeitgenössischen Künstlern wieder aufgegriffen worden, wie von der dänischen Künstlerin Cecilia Westerberg in *Sommerreisen* (Die Sommerreise, 2012), einer auf 90 Exemplare limitierten Edition.

Möglichkeiten, die zweifellos auch, oder gerade, für Künstlerbücher, die als Leporellos gestaltet sind, relevant sind.

In diesem Aufsatz werde ich mich, nach einer kurzen Einführung mit Blick auf Leporellos im Bereich der dänischen Künstlerbücher, den Experimenten der dänischen Avantgarde der 1960er Jahre widmen, die sich mit dieser spezifischen Form beschäftigt haben. Die sechziger Jahre waren eine Zeit künstlerischer Experimente, in der unter anderen die Künstler Poul Gernes und Stig Brøgger Leporellos entwickelten. In den späten sechziger Jahren konzipiert, jedoch erst 1970 erschienen, ist außerdem ein Leporello, das als Zusammenarbeit zwischen dem Typografen Eric Mourier und dem Schriftsteller Knud Holten entstanden ist. Diese Beispiele belegen nicht nur ein zeittypisches Interesse an ‚alternativen‘ Buchformen, sondern auch an einer Theorie der Zeichen, an der visuellen und materiellen Präsenz von Zeichen, an ihrer skulpturalen Gestalt – und nicht zuletzt an ihrer Variierbarkeit, die ihre Semantik(en) in Frage stellt.

Dänische Leporellos als Künstlerbücher

Die Geschichte des Künstlerbuchs in Dänemark verläuft in vielerlei Hinsicht parallel zur internationalen Entwicklung: Einige Pionierwerke erschienen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber die eigentliche Entstehung dieses Feldes erfolgte in den frühen sechziger Jahren. Während eine erste tentative Begrifflichkeit für dieses Phänomen (‚artists’ books‘) in der ersten Hälfte der siebziger Jahre in Amerika entstand, aber noch keinen Konsens implizierte, was darunter genau zu verstehen war, hat sich eine mehr oder weniger konsequente Benennung in Dänemark erst 2013 durchgesetzt.⁵ Innerhalb dieser dänischen Tradition von Künstlerbüchern gibt es eine bemerkenswert hohe, wenn auch nicht genau zu ermittelnde Anzahl an Leporellos. Nicht alle Leporellobücher, das gilt vor allem für die handgemachten Unikate ohne ISBN-Nummern, lassen sich in den Datenbanken der Bibliotheken und Museen ermitteln, weil sie nicht entsprechend verschlagwortet sind.

Inwiefern kann man überhaupt von ‚dänischen‘ Leporellos sprechen? Die Frage nach der ‚nationalen Zugehörigkeit‘ (sowohl eines Künstlers als

⁵ Eine erste Bestimmung dieses Feldes war meine Publikation: *Danish Artists’ Books*. Hg. von Thomas Hvid Kromann et al. Köln, Kopenhagen 2013.

auch eines Werks) war das Thema des Übersichtskapitels in dem Buch *Danish Artists' Books* (2013). Einerseits ergibt es keinen Sinn, im Zeitalter nomadischer Globalisierung, in dem sich Künstler aufgrund von Austauschprogrammen und grenzüberschreitenden Technologien international orientieren und sogar transnational lokalisiert sind, von ‚dänischen‘ Leporellos zu sprechen. Andererseits ist die Geschichte der Avantgardekunst und der Künstlerbücher natürlich in der Geschichte, und nicht nur der Kunstgeschichte, des jeweiligen Landes verankert, was beispielsweise an der Entwicklung der Künstlerbücher in den kommunistischen politischen Systemen Osteuropas deutlich wird. Es gibt in diesem Sinne ein abgegrenztes, aber nicht isoliertes nationales Feld, das seine eigene ‚Buch-Kunst-Geschichte‘ und institutionelle Logik besitzt. Mit anderen Worten: Es gibt sicher keine einzigartige nationale ‚Essenz‘, jedoch Spezifika nationaler Produktion, die von den kulturellen, sprachlichen, geographischen, ökonomischen und juristischen Aspekten des jeweiligen Landes geprägt sind.⁶ Entsprechend ist für die dänischen Leporellos zu konstatieren, dass sich eine parallele und doch eigene Geschichte erzählen lässt: Eine Geschichte, die im Gegensatz zu der von Künstlerbüchern im Allgemeinen als solche noch nicht geschrieben wurde. Unter anderem mag das daran liegen, dass es keine Zugehörigkeit epochaler Art zu geben scheint, das Leporello also beispielsweise keine typische Form der 1960er oder der 1990er Jahre ist und sich weit in die Buchgeschichte unterschiedlicher Kulturen und Erdteile zurückverfolgen lässt.

Das künstlerische und wissenschaftliche Interesse am Künstlerbuch innerhalb der letzten 10 bis 15 Jahre hat ein steigendes Interesse seitens der Künstler für das Leporello mit sich gebracht. Im Folgenden werde ich einige Leporellos aus diesem Zeitraum kommentieren. Åse Eg Jørgensen, Grafikerin und Mitherausgeberin der experimentellen Künstlerzeitschrift *Pist Protta* (seit 1981), hat zwischen 2004 und 2010 vier Leporellos in ihrer Serie *Udflugter* (Ausflüge) herausgegeben: *Udflugter*, *Udflugter med bil*, *Udflugter i Havana* und *Udflugter med tog* (Ausflüge, Ausflüge mit dem Auto, Ausflüge nach Havanna und Ausflüge mit dem Zug). Das Leporello ist hier sowohl sequenzielles Reisebuch als auch simultane Erinnerungstopografie von miteinander verbundenen fotografischen Schnappschüssen. Lasse Krog Møller hat mit seinem *Alle frisørsalonerne på Amagerbrogade* (Alle Friseursalons

⁶ Thomas Hvid Kromann: A Tradition of Danish Artists' Books. Definition, History, Reception, in: ders. et al. (Hg.): *Danish Artists' Books*, S. 22–27.

auf Amagerbrogade, 2016) eine Hommage an Ed Ruscha und dessen Leporello *Every Building on the Sunset Strip* (1966) vorgelegt. Im Gegensatz zu vielen der Ruscha-Imitationen und -Appropriationen handelt es sich hier um ein eigenständiges Projekt, das die zahlreichen Friseursalons, deren Namen fast immer ein mehr oder weniger witziges Wortspiel enthalten, auf der 3,4 Kilometer langen Straße Amagerbrogade dokumentiert. Eine Straße, die geografisch nahe und mental doch so fern vom urbanen Zentrum Kopenhagens liegt. Ein anderes fotografisch-topografisches Projekt ist Sofie Thorsens *The Achromatic Island* (2013), eine Art Buchversion ihres Filmes mit dem gleichen Titel von 2010, in dem Thorsen eine seltene erbliche Augenkrankheit untersucht, in deren Folge die Betroffenen Farbenblindheit und Lichtempfindlichkeit erleiden und die bis in die dreißiger Jahre hinein bei Einwohnern auf der dänischen Insel Fur überdurchschnittlich häufig auftrat. Wie im Film versuchen die schwarz-weißen, teilweise miteinander verbundenen Fotografien im Leporello die eingeschränkte Wahrnehmung der betroffenen Einwohner zu simulieren. In einem literarischen Kontext ist Teddy Josephsens *Et kup det det* (Ein Putsch es es, oder: Ein Putsch, so ist das, 2010) zu erwähnen, dessen Titel eine sprachspielerische Adaption des Titels von Stéphane Mallarmés *Un coup de dés* ist (1897). Wie bei Mallarmé sind auch hier die Wörter über die Seiten verstreut. Der Künstler Christian Vind hat mehrere Leporellobücher zu verschiedenen Themen und Inhalten entwickelt: Die Leporellos *Road to Xanadu. Vision in a dream. A Fragment* (2005) und *North. Vademecum/vadetecum. (T-ime i.s m.easured e.nergy)* (2006) sind gemalte und sehr ästhetische Objekte – die eher wie gefaltete Gemälde aussehen. Im Gegensatz dazu basiert das *Looser Leporello* (2006) auf Lotterielosen ohne Gewinn und macht das Kunstwerk gleichsam zur Niete!

Das größte künstlerische und publizistische Unterfangen bezüglich des Leporellos als Künstlerbuch stellen die beiden Serien *Leporello #1–11* und *Leporello #12–22* dar, die Thomas Seest bei den Verlagen Langbortistan und Arena Dottir herausgeben hat – und aus deren Rezension von Lars Bukdahl eingangs zitiert wurde. Die Leporellos der ersten Serie wurden von bildenden Künstlern gefertigt, die der zweiten Serie, mitherausgegeben von Helle Højland, kamen durch die Zusammenarbeit zwischen einem Schriftsteller

und einem bildenden Künstler zustande.⁷ Alle Leporellos sind mit 7,5 x 12,5 cm kleinformig. Die Beilage zu der ersten Serie (auf Dänisch, Französisch und Deutsch) enthält eine Definition des Phänomens Leporello und den folgenden Zusatz: „Falls Sie die 11 Kunstwerke über einen längeren Zeitraum hinweg angewandt [sic] haben – und sich möglicherweise zu eigenem kreativen Handeln beflügelt fühlen –, sind die Faltstellen zwischen den Seiten perforiert, sodass Sie die einzelnen Seiten herausreißen und ganz neue Bücher mit Hilfe von Tesafilm erstellen können.“⁸ Die erste Serie ist meiner Ansicht nach die gelungenere: Die Spannung zwischen den einzelnen Segmenten und der Fläche des ganzen Leporellos, zwischen Sequenzialität, Linearität und Simultanität, funktioniert dann am besten, wenn ein Gestalter seine Vision verwirklichen kann. Die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Schriftstellern führte hingegen oft zu Resultaten, bei denen die künstlerische und die Textebene nicht immer auf überzeugende Weise ineinandergreifen. Diese Publikationen, die im Rahmen von Ausstellungen in den Jahren 2010 bis 2013 präsentiert wurden, haben jedoch gute Rezensionen bekommen und große Aufmerksamkeit für dieses spezifische Buchformat geschaffen.⁹

Die Avantgarde-Experimente der 1960er Jahre: Neue Sprachen, neue Welten

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts prägte die Aufmerksamkeit für Zeichensysteme nicht nur die Wissenschaft,¹⁰ sondern auch die bildende Kunst. Dabei zeigte sich die künstlerische Produktion von den theoretischen

⁷ Thomas Seest (Hg.): *Leporello #1–11*. Kopenhagen 2005. Mit Leporellos von Lina Bjørn, Jan Danebod, Mats Eriksson, Thomas Seest, David Bellingham, Mirjam Nielsen, Jakob Wegener, Cecilie Nusselein Gravesen, Ebbe Stub, Janne Joem und Emil Salto; und: Thomas Seest, Helle Højland (Hg.): *Leporello #12–22*. Kopenhagen 2009. Mit Leporellos von Lene Andersen & Ulrik Heltoft, Lone Hørslev & Kasper Bonnén, Christina Wendelboe & Ebbe Stub Wittrup, Aleksa Okanovic & Birgitta Lund, Nina Søs Vinther & Thomas Andersen, Lars Frost & Rose Eken, Morten Schelde & Seimi Nørregaard, Martin Larsen & Maria Wandel, Morten Søkilde & Trine Boesen, Lars Skinnebach & Kristin Eiriksdottir, Helle Højland & Thomas Seest.

⁸ Vgl. Thomas Seest (Hg.): *Leporello #1–11*, Beilage (unpaginiert).

⁹ Siehe <www.leporello.dk> (letzter Zugriff am 3.3.2018).

¹⁰ Vgl. die Schriften von Roland Barthes, Umberto Eco, Charles Sanders Peirce und die vielen anderen strukturalistischen Publikationen dieser Zeit.

Texten inspiriert, wie sich Künstler gleichzeitig sowohl zum Verfassen eigener theoretisch-künstlerischer Schriften angeregt fühlten als auch die Sprache respektive die Schrift als Zeichensystem zu einem Medium der bildenden Kunst machten. Wie Daniela Stöppel in ihrer Studie *Visuelle Zeichensysteme der Avantgarden 1910 bis 1950. Verkehrszeichen, Farbleitsysteme, Piktogramme* (München 2014) herausgearbeitet hat, ist dabei bezüglich der Verwendung und dem Verständnis von Zeichen ein signifikanter Unterschied zu den historischen Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre zu konstatieren. Wo die letzteren Allgemeingültigkeit und Absolutheit anstrebten, unter anderem in Richtung „Schrift- und Drucksachengestaltung, Inneneinrichtungen, Informations- und Orientierungsdesign“, ist die Kunst der 1950er und 1960er Jahre insofern fundamental anders ausgerichtet, als sie, so Stöppel, das Resultat von „einem postmodern gewandelten Zeichenverständnis [ist], das mit einem wesentlich undogmatischeren Zugang zum Problem einer weltweit verständlichen Bilderschrift verbunden ist als noch die Entwürfe der 1920er Jahre, die sich als ernsthafte Beiträge zur Lösung des Weltsprachenproblems begriffen“.¹¹ Die dänischen Leporellos der 1960er Jahre, die im Folgenden analysiert werden, bestätigen diese Einschätzung.

Hans-Jørgen Nielsen, ein dänischer Poet der Konkreten Poesie und zugleich der wichtigste Kritiker der Literatur der jungen Generation dieser Zeit, hat sich mit den Themen der Intermedialität und Zeichentheorie in der linken Tageszeitung *Information* und in seinem Band *„Nielsen“ og den hvide verden* („Nielsen“ und die weiße Welt, Kopenhagen 1968) aus dem Jahr 1968 auseinandergesetzt. Dieser Band enthält Reflexionen über die Konkrete Poesie, Haiku-Dichtung, Datenmaschinenpoesie, Comics, Pop-Kultur, Jugendrevolte sowie theoretische Reflexionen über mögliche und unmögliche Zeichensysteme.¹² In mehreren Aufsätzen bespricht Nielsen die in den sechziger Jahren sich langsam auflösenden Unterschiede zwischen der Literatur

¹¹ Daniela Stöppel: *Visuelle Zeichensysteme der Avantgarden 1910 bis 1950. Verkehrszeichen, Farbleitsysteme, Piktogramme*. München 2014, S. 11 und S. 16.

¹² Die Vertreter der dänischen Avantgarde der 1960er Jahre sind nicht nur in ständigem Kontakt mit Kollegen in Norwegen und Schweden, sondern unter anderen auch mit Künstlern in Deutschland, Frankreich und den USA. Innerhalb der letzten zehn Jahre hat die Forschung zur nordischen Avantgarde demonstriert, dass es sich hier nicht um Aktivitäten in der kulturellen Peripherie handelt, sondern um parallele und selbstständige Experimente, die das Bild der Avantgarde nuancieren. Vgl. Tania Ørum, Jesper Olsson (Hg.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Leiden 2016.

und der Bildenden Kunst, insbesondere der Malerei. Nielsen glaubte, dass die avancierte zeitgenössische Literatur sich in manchen Fällen einer „nicht-linearen Gleichzeitigkeit“ nähert und sogar eine „reine Buchstabengrafik“ sein kann. Um die Überschrift eines seiner Aufsätze zu zitieren, ergibt sich kurz gesagt eine Bewegung „von Textzeilen zu Textflächen“. Jedoch entspricht Niensens Konzeption des Mediums Buch im Großen und Ganzen der Form des Kodex, wo doch gerade das Leporello, sozusagen, eine zickzackgefaltete Brücke zwischen der linear fixierten Buchseite und der Simultanität der Fläche darstellen und damit eine Alternative zu konventionellen Büchern sein könnte.

Poul Gernes:
Das Leporello als unhandliche Buchskulptur

Ein interessantes und ungewöhnliches Leporello wurde 1967–68 von Poul Gernes entwickelt: Ein Buch-Kunst-Werk, das nur den Namen seiner spezifischen Form als Titel trägt: *Leporellobuch*. Es besteht aus auf Papier gedruckten Linolschnitten, die doppelseitig auf drei Millimeter dicke rechteckige Pappstücke als Träger montiert sind. Die einzelnen Segmente, die mit kräftigem Klebeband miteinander verbunden sind, messen 28,8 cm x 32 cm und haben damit fast die Größe der Seiten eines Folianten. In seiner vollen Länge ist es über 16 Meter lang.¹³ Das Leporello wurde in fünf Exemplaren hergestellt, von denen sich die meisten heute in den Sammlungen dänischer Kunstmuseen befinden.

Auf der Mitte der Seite befindet sich je ein schwarzes Quadrat (9,2 x 9,2 cm), innerhalb dessen sich verschiedene geometrische Figuren befinden, Linien (horizontal, vertikal, diagonal, gewellt), Kreise und andere geometrische Formen. Es sind ‚anonyme‘ Strukturen ohne gestisches Gepräge, wie sie für Gernes’ graphische Arbeit charakteristisch sind. Die ‚Zeichen‘ sind Resultat eines strikten, aber variablen Systems. Teils weisen sie eine Verwandtschaft zur Op Art auf, verzichten jedoch meist auf die für diese Kunstrichtung typischen optischen Effekte. Sie besitzen auch nicht die Farben-

¹³ Vgl. die bibliographische Beschreibung in Lærke Rydahl Jørgensen, Anders Kold (Hg.): Poul Gernes: Jeg kan ikke alene. Vil du være med? Humlebæk 2016, S. 34.

pracht, wie man sie von anderen Arbeiten Gernes' kennt.¹⁴ Man könnte sie als ideographische Zeichen betrachten, genauer gesagt als eine Art Ideogramme – Zeichen also die, im Gegensatz zu Piktogrammen, keine bildhaften Assoziationen von dem wecken, auf das sie verweisen, wie beispielsweise Verkehrsschilder. Es sind sozusagen ‚bedeutungslose‘ Zeichen-Konstellationen. Bei genauerem Hinsehen weisen sie aufgrund des Verfahrens des Linolschnitts kleine ‚handgemachte‘ Fehler oder Unregelmäßigkeiten auf: So sind beispielsweise die Linien nicht ganz gerade gezogen, sodass sie in den Details eine ‚minimalistische‘ expressive Qualität aufweisen, die in einem Kontrast zu ihrer Anonymität als graphischen Zeichen steht. Der Kunsthistoriker Lars Morell hat auf die Verbindung zwischen dem *Leporellobuch* und Gernes' *Kvadratserie* (Quadrat-Serie) aus dem Jahr 1962 hingewiesen. Während in der Quadrat-Serie ein Quadrat in mehrere kleinere Quadrate aufgeteilt wurde, enthält das *Leporellobuch* komplexere Formarrangements. Hier hat er mit den Grundelementen der Geometrie (Quadrat, Kreis, senkrechte und waagerechte Linien) komplexere Elemente wie Diagonalen, Kreuze oder Karos entwickelt, sodass er „stufenweise noch kompliziertere Strukturen und Aufteilungen in die 108 Linolschnitte des Leporellobuchs eingebracht“ hat.¹⁵ (Abb. 1)

Das *Leporellobuch* entstand an einem zentralen Moment der künstlerischen Entwicklung in Gernes' Karriere: auf dem Weg von einer Phase der ‚Kunstwerke‘ in einem traditionellen Sinne hin zu einer Beschäftigung mit einer angewandten und ‚lebensnahen‘ Kunst. In den 1950er Jahren war Gernes' künstlerische Praxis noch von der konstruktivistischen und konkreten Tradition geprägt. In den sechziger Jahren wurde er ein zentraler Teil der Eksperimenterende Kunstscole (Experimentierende Kunstschule)¹⁶ und be-

¹⁴ Vgl. zum Beispiel das Layout für die dänische Avantgardezeitschrift *ta'* (1967–68), siehe hierzu unter anderem meine Monographie: *Appropriation, system, bogobjekt. Afpersonaliseringsstrategier i den danske tresseravantgarde 1964–1970*. Roskilde 2009.

¹⁵ Lars Morell: *Det grafiske eksperiment. Poul Gernes' tryk 1943–1996*. Kopenhagen 2005, S. 47.

¹⁶ Die Eksperimenterende Kunstscole existierte von 1961 bis 1972. Sie begann als eine Art Kunstschule und wurde bald unter dem Namen „Eks-skolen“ (Ex-Schule) zur wichtigsten Kunstgruppierung in der dänischen Kunst der sechziger Jahre. Zu dieser ‚Schule‘ gehörten neben Gernes unter anderen Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard, Lene Adler Petersen, Stig Brøgger und Peter Louis-Jensen. Der Charakter der Experimente änderte sich im Verlauf der sechziger Jahre von zunächst eher formalistischen Experimenten zu einer politischen Radikalisierung. Vgl. Tania Ørum: *A Place to Accelerate Each Other. Poul Gernes and the Experimental*

fasste sich von 1965 bis 1968 besonders mit Systemen und der Serialität, woraus unter anderem seine Streifenmalereien resultieren, die bei der Documenta 12 im Jahre 2007 einen späten und für den Künstler posthumen durchschlagenden Erfolg feierten. Diese Malereien waren etwas ‚unreiner‘¹⁷ als die der zeitgenössischen amerikanischen Maler wie beispielsweise Kenneth Noland und Frank Stella.¹⁸ Das Jahr 1968 wurde für Gernes, wie für viele andere, zu einem Wendepunkt. Jedoch nicht, weil er als Teil der Jugendrevolte und der Neuen Linken aktiv gewesen wäre, sondern durch seine Attacken auf die Kunstinstitutionen, die traditionelle Vorstellung des Künstlers als Genie und des Kunstwerks als Unikat. In den folgenden Jahrzehnten realisierte Gernes den Traum der Avantgarde, nämlich die Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis: Die groß angelegte, bunte und umfassende Ausschmückung des Krankenhauses in Herlev zwischen 1970 und 1976 war der Anfang, es folgten größere und kleinere Kunst-am-Bau-Projekte im öffentlichen Raum, an Gymnasien, in Gefängnissen – sowie die Gestaltung der Fassade des Kinos Palads, das immer noch wie eine bunte Torte im Zentrum Kopenhagens liegt.¹⁹ Das *Leporellobuch* entstand also mitten in dieser Phase der künstlerischen Transformation. Da es auf wenige Exemplare limitiert war und darüber hinaus auch wegen seiner die gewöhnliche Handhabung von Büchern obstruierenden Größe, konnte es kein Massenpublikum erreichen. Es ist von einer gewissen ‚Maßlosigkeit‘ im Sinne eines asymmetrischen Verhältnisses zwischen dem Buchkorpus und dem menschlichen Körper geprägt. Es ist sowohl Buch als auch Skulptur, und dabei weder nur das eine oder das andere. Darüber hinaus könnte man es aufgrund seiner raumgreifenden Ausmaße als (potenzielle) Installation bezeichnen.

Auf der Gernes-Retrospektive 2016 im Museum Louisiana in Humlebæk die den Titel *Jeg kan ikke alene – vil du være med?* trug (Ich kann es nicht

School of Art, in: Dirk Luckow et al. (Hg.): Poul Gernes. Retrospektive. Köln 2010, S. 111–125.

¹⁷ Die dänische Avantgarde der 1960er Jahre hat oft mit der Dichotomie von ‚ren‘ und ‚uren‘ (rein und unrein) gearbeitet. Diese Dichotomie repräsentiert das Minimalistische und das Expressionistische. Großes Interesse galt den Brüchen der Reinheit dieser beiden ästhetischen Konzepte.

¹⁸ Vgl. unter anderen Rydahl Jørgensen, Kold: Poul Gernes. *Jeg kan ikke alene. Vil du være med?*; und Tania Ørum: *De eksperimenterende tressere*. Kopenhagen 2009.

¹⁹ Vgl. unter anderen Erik Steffensen: *Gernes*. Kopenhagen 2000; und Finn Thybo Andersen: *Broget ko har mange pletter. Guide til Gernes' udsmykninger 1970–2006*. Kopenhagen 2016.

allein – willst du mitmachen?) wurde das *Leporellobuch* zwar ausgestellt, aber die Vitrine war an die Wand gestellt, sodass nur die eine Seite und damit lediglich die ‚Hälfte‘ des Buches zu sehen war. Eine Fotografie von Gernes aus dem Jahre 1979, die auf der Retrospektive im Kunstmuseum Sophienholm²⁰ aufgenommen wurde, zeigt ihn in einem weißen Maleranzug auf dem Fußboden sitzend. Vor ihm steht das entfaltete *Leporellobuch* (vgl. Abb. 1). Im Katalog zur Ausstellung *Poul Gernes på Sophienholm* (Poul Gernes auf Sophienholm) wurde das Leporello über 26 Seiten als ornamentaler Fries unter den übrigen Kunstwerken abgedruckt. Im selben Jahr, 1979, diente die Bildfolge in dem Gedichtband *Det sorte lys* (Das schwarze Licht) des Schriftstellers und Literaturwissenschaftlers Hans Mølbjerg als Illustration: Hier wurde sie als Fries oberhalb der Gedichte gedruckt.²¹ Es handelt sich hier um eine Art Zweitverwertung im Format eines herkömmlichen Buches, wobei im Impressum darauf hingewiesen wird, dass kein inhaltlicher Zusammenhang zu den Gedichten Mølbjergs besteht. Vergleicht man das Leporello auf der Fotografie nun mit dem der Reproduktion in dem Gedichtband,²² wird klar, dass die beiden Leporellos in Bezug auf die graphischen Zeichen und deren Reihenfolge nicht identisch sind. Entweder enthält *Det sorte lys* also eine Variante des Materials aus dem *Leporellobuch* oder die fünf Exemplare sind tatsächlich alle unterschiedlich – und jedes ein Unikat.

Stig Brøgger: Leporellos mit sich auflösenden Zeichen

Stig Brøgger war, wie Poul Gernes, Teil der Eksperimenterende Kunstskole und arbeitete in dieser Zeit mit Malerei, Fotografie, Skulptur, Film, Happenings, Installationskunst, Land Art und Künstlerbüchern, später dann im Feld von Konzeptkunst, Pop Art und Minimalismus. Brøgger hat sich sehr

²⁰ Siehe Poul Gernes: *Poul Gernes på Sophienholm*. Lyngby 1979.

²¹ Gernes hat später ein vergleichsweise herkömmliches Leporello gemacht: *Clausholm Slot*, das im Jahre 1996, also erst kurz nach seinem Tod, erschien. Es handelt sich hierbei jedoch um eine traditionelle Werkpräsentation bzw. einen Katalog in Form eines Leporellos, ohne dabei dessen künstlerische Möglichkeiten so gekonnt zu nutzen wie im *Leporellobuch*.

²² Letzterer stammt aus der Königlichen Kupferstichsammlung im Staatlichen Kunstmuseum in Kopenhagen.

intensiv mit wissenschaftlichen Theorien und theoretischen Modellen beschäftigt, unter anderem mit Spieltheorie, Entropie, Kybernetik und Kommunikationstheorie, was sein künstlerisches Schaffen deutlich beeinflusst hat.²³ Die wenigsten seiner Künstlerbücher wurden in einer höheren Auflage produziert. Viele waren handgemachte Unikate oder wurden nur in sehr wenigen Exemplaren gedruckt. In den späten 1960er Jahren fertigte er drei Leporellos an, die von Library Inc. ‚herausgegeben‘ wurden, wobei es sich nicht um einen Verlag im engeren Sinne handelte, nicht einmal um eine ‚Small press‘, sondern vielmehr um ein für diese Publikationen erfundene publizistische Institution. Wie seine anderen Künstlerbücher gerieten die Leporellos, nachdem er sie 1972 an das Henie-Onstad Kunstsenter in Oslo verkauft hat, in Vergessenheit. Erst 2016 wurden sie im Rahmen einer Veröffentlichung wiederentdeckt.²⁴ Wie bei Gernes dienen die Leporellos als materielle Grundlage und Form der Veranschaulichung des künstlerischen Umgangs mit verschiedenen Zeichensystemen.

Brøggers erstes Leporello, aus dem Jahr 1967, trägt den Titel *TEGN-serien nr. 1: Through Different Rooms* (Zeichen-Serie Nr. 1: Through Different Rooms, Abb. 2). Es besteht aus acht zweiseitig mit Tinte bemalten Segmenten (je 15 x 19 cm) und lässt sich auf eine Gesamtlänge von 152 cm entfalten. Die im Titel angesprochene Nummerierung legt nahe, dass diese Serie aus mehreren Teilen besteht – aus weiteren Büchern oder anderen künstlerischen Arbeiten. Doch wie andere Serien Brøggers ist auch diese Serie unvollständig oder lückenhaft – oder besteht, wie hier, nur aus einer Nummer.²⁵ Ausgangspunkt ist meiner Auffassung nach ein Piktogramm, das auf dem ersten Segment zu sehen ist, genauer: es erinnert an ein Rettungszeichen, das auf einen Fluchtweg verweist. Auf den folgenden Segmenten spielt Brøgger mit der dynamischen (Aus-) Richtung des Piktogramms: Manchmal weist der Pfeil in das Piktogramm hinein, manchmal aus diesem heraus. Gleichzeitig variiert er die Art der Darstellung: Er zeichnet das Zei-

²³ Beispielsweise hat Brøgger Markow-Ketten für die Textkomposition in seinem Künstlerbuch *To Lady Victoria Welby* (1968) verwendet. Zu Brøggers Künstlerbüchern und der Beziehung zwischen seiner Buchproduktion und seiner restlichen künstlerischen Praxis vgl. Tania Ørum, Thomas Hvid Kromann (Hg.): *Stig Brøgger's Artists' Books*. Kopenhagen 2016.

²⁴ Tania Ørums erwähnt sie in ihrem Beitrag zu *Danish Artists' Books* (2013), ihr Fokus lag allerdings auf anderen Künstlerbüchern.

²⁵ In Brøggers Künstlerbuchproduktion gibt es Serien über Astronauten, zur Raumfahrt und über Hexagone.

chen verschwommen, gestrichelt, nur mit Konturlinien oder als Leerstelle in einem schraffierten Hintergrund. Im Vergleich zu Gernes weisen Brøggers ‚Zeichen‘ eine deutlich gestischere und damit expressivere Dimension auf. Wie im *Leporellobuch* gibt es auch hier keine Erläuterung zur Semantik der variierten Zeichen. Das Leporello *E T C 1* (1968, Abb. 3) ist ebenfalls ein Unikat und zudem Brøggers längstes Leporello. Mit 12 x 12 cm ist es zwar ziemlich klein, lässt sich mit seinen 108 Segmenten jedoch auf knappe 13 Meter entfalten. Das Buch repräsentiert eine Art architektonischen Säulengang mit handgezeichneten, teilweise auch nur skizzierten Säulen (Abb. 4). Auf die Segmente sind zudem die Buchstaben „etc“ gestempelt – und genau das ‚etcetera‘ ist das Hauptprinzip dieses Werkes: Eine andauernde Wiederholung von Säulen, allerdings mit großer Variationsbreite hinsichtlich ihrer künstlerischen Darstellung. Die Bandbreite reicht von Tinten-Klecksen bis hin zu akribisch detaillierten Säulen. Mitunter stellt sich dabei, wie bei dem Ausschnitt auf der Abbildung, der Eindruck einer sequenziellen Entwicklung in der Art der Zeichnung des Motivs ein. Wie bei vielen der Künstlerbücher Brøggers existieren auch hier Verbindungen zu Werken in anderen Medien und Disziplinen. Im gleichen Jahr hat Brøgger einen Säulengang als Beitrag zu der Nordischen Jugendbiennale in Helsinki räumlich inszeniert. Die handgezeichneten und mehrere Meter hohen Säulen waren auf transparentem Plastik gedruckt und hingen von der Decke hinunter, sodass sie in einen Dialog mit den echten Säulen des Ausstellungsraums traten. Auch dieses Leporello besteht aus Variationen eines Motivs – und, wie bei der *Zeichenserie Nr. 1*, könnte man auch hier von den Sinn destabilisierenden Mutationen von Zeichen sprechen. Das letzte Leporello von Brøgger trägt den Titel *Light 2* (Abb. 4). Es stammt aus dem gleichen Jahr wie *E T C 1* (1968) und ist ebenfalls ein Unikat. Es besteht aus sieben Pappsegmenten mit den Maßen 27 x 20 cm. Das über deren Verlauf Dargestellte erinnert an einen fotografischen Entwicklungsprozess, bei dem ein Motiv auf dem Papier sukzessive sichtbar wird. Allerdings inszeniert Brøgger diesen Prozess der Sichtbarwerdung in seiner Umkehrung: Ein diffuses und organisch wirkendes Muster scheint sich nicht im Entstehen zu befinden, sondern, indem es zunehmend heller wird, in einem Prozess der Auflösung oder des Verschwindens. Um ein aus der Thermodynamik entliehenes populäres Schlagwort der Avantgarde der sechziger Jahre zu zitieren, könnte man hier von einer Visualisierung von Entropie sprechen – ein letzten Endes irreversibler Prozess, der in den totalen Stillstand führt.

Eric Mourier und Knud Holten:
Das Leporello eines verschlüsselten Mythos

Das Leporello *Fra et udbredt liv i mange farver: Myten om Fuglen F* (Von einem ausschweifenden Leben in vielen Farben: Der Mythos vom Vogel F) von dem Typographen Eric Mourier und dem Schriftsteller Knud Holten misst 10 x 21 cm und ist 350 cm lang (Abb. 5).²⁶ Im Gegensatz zu den Leporellos von Gernes und Brøgger wurde es in einer hohen Auflage von 2500 Exemplaren in Offset gedruckt und erschien im Mai 1970. Als Verleger war Den Grafiske Højskole, die Graphische Hochschule, in Kopenhagen angegeben. Da die Hochschule aber nicht als Verlag auftreten wollte oder konnte, kam das Buch nie in den Buchhandel. Seitdem hat die Distribution von *Der Mythos vom Vogel F*, wie das Leporello oft nur genannt wird, über vier Jahrzehnte in Form einer fast ‚unsichtbaren‘ Gabenökonomie stattgefunden.²⁷ Auf den ersten Blick sieht man auf den Segmenten dieses Leporellos rätselhafte Zeichen, die an in Stelen gemeißelte Schriftzeichen alter Kulturen erinnern mögen. Tatsächlich handelt es sich dabei um eine von Holten verfasste Geschichte, die Mourier in einer eigens hierfür geschaffenen Typographie inszeniert hat. Holtens Vorlage ist eine Art Märchen mit mythologischen Zügen und eröffnet entsprechend mit der einschlägigen Formulierung „Der var engang“ (Es war einmal): Es handelt von einem Land der singenden Vulkane, einem Feuersee und einer verschwundenen Insel, von mythologischen Vögeln, 999 Dämonen und einem übernatürlichen Fisch, der mit seinen Flossen die Gezeiten steuert.

Die Geschichte wurde auf Dänisch verfasst. Dabei ist sie nicht in einer komplexen Syntax ‚gefesselt‘, sondern in skulpturalen Figurationen arrangiert – behält dabei jedoch die korrekte Reihenfolge der Wörter bei. Insofern weist das Werk für Leser außerhalb Dänemarks eine doppelte Kodierung auf: die erste besteht in der dänischen Sprache, die zweite aus Mouriers Typographie. Das verwendete Alphabet ist eine konstruktivistisch anmutende und auf den ersten Blick scheinbar unlesbare Schrift. Man könnte zunächst glauben, dass es sich um eine ästhetische, aber ‚leere‘ visuelle Poesie handelt

²⁶ Im Internet gibt es mehrere englische Übersetzungen, die „The Myth of Bird B“ lauten, jedoch sollte es eher „Bird F“ heißen, da nicht die Alliteration maßgebend ist, sondern „F“ als Name.

²⁷ Darüber hinaus gab und gibt es in dänischen Bibliotheken *Myten om Fuglen F* zum Ausleihen und/oder zum Ansehen (Stand Oktober 2016: neun Exemplare insgesamt).

– oder um ein fiktives, phantastisches Alphabet, wie man es beispielsweise von den Utopianern aus Thomas Mores *Utopia* (1516) kennt. Doch ist die *Mourier* tatsächlich lesbar. Eric Mourier erläutert sie auf einem in das Leporello eingelegten Zettel:

Mehrere Dinge liegen der Erstellung dieses Buches zugrunde: Meine Freude über u. a. die Keilschrift und die große dekorative Wirkung der hebräischen Buchstaben sowie die Lust und der Wunsch, etwas Neues zu schaffen. Außerdem – und wohl erstrangig – eine Verwunderung darüber, dass man im 20. Jahrhundert immer noch Bücher gestaltet wie in der Renaissance. [...] Dass das Resultat ein Leporello wurde, ist ästhetisch begründet: Hier wird der Leser nicht gezwungen, eine Seite aufzuschlagen, sondern bekommt die Gelegenheit das Ganze zu begreifen, als einen ornamentalen Verlauf.

Auf demselben Zettel weist Knud Holten darauf hin, dass Mourier und er seit dem Sommer 1968 zusammengearbeitet hätten und das Ergebnis „einen unverbrüchlichen, synästhetischen Zusammenhang“ von Schrift und Geschichte aufweise. Das Alphabet besteht nur aus Versalbuchstaben. Die Markierung einer Majuskel geschieht, im Gegensatz zu den sonst in schwarz gehaltenen Buchstaben, mit oranger Farbe. In *Pro et contra Gram* schreibt Mourier:

Über die Schrift kann gesagt werden, dass die einzelnen Buchstaben über ein straffes, detailliertes System aufgebaut wurden: 49 Quadrate, wechselweise schwarz und weiß in Reihen, keine verschlossenen Räume, Öffnungen in der Größe eines Quadrats etc. In diesem Programm gibt es eine größtmögliche Ähnlichkeit mit ‚gewöhnlichen‘ Buchstaben plus ein logisches System in den Formen. Beispielsweise sind c und u, k und y, a und v identisch – bloß mit verschiedener Drehung. Das Zahlensystem ist anders organisiert, um es vom Alphabet zu unterscheiden.²⁸

Zwischen dem konstruktivistischen, aber nicht funktionalistischen Alphabet Mouriers und der Geschichte Holtens tut sich eine gewisse Diskrepanz auf: Während Holtens Geschichte ein ‚autonomes‘ literarisches Werk ist, kann Mouriers Alphabet als Typographie auch in anderen Kontexten benutzt wer-

²⁸ Eric Mourier: *Pro et contra gram*. Dabei handelt es sich um einen vierseitigen Artikel, der mir von Eric Mourier im Rahmen meiner Recherchen freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde und, das ließ sich aber nicht mehr klären, wahrscheinlich einmal in einer Fachzeitschrift für Typographen abgedruckt wurde. Siehe außerdem Eric Mourier: *Noget om Fuglen F*, in: *Bogvennen* (1970), S. 276–277.

den.²⁹ 1973 wurde die Schrifttype *Mourier* in Herbert Spencers und Colin Forbes Buch *New Alphabets*, einer Sammlung neuer Schrifttypen, aufgenommen.³⁰ Im Vorwort schrieben die Herausgeber, dass die Buchstaben normalerweise von Funktion, Lesbarkeit und leichter Erkennung geprägt seien, momentan aber auch „original, amusing, eye-catching, or even bizarre alphabets for special and often quite ephemeral purposes“³¹ entstünden, um die menschliche Imagination oder Gefühle zu unterstreichen. Tatsächlich ist es möglich, in der Type *Mourier* gesetzte Texte lesen zu lernen. Eric Mourier erzählt, dass dänische Pädagogen, die mit Kindern mit Leseschwierigkeiten arbeiteten, das Buch zu didaktischen Zwecken verwendet hätten. Jedoch nicht für die Kinder, sondern für deren Eltern, um ihnen zu veranschaulichen, wie schwierig das Lesenlernen für ihre Kinder ist.³²

Obwohl es käuflich nicht zu erwerben war, wurde das Leporello bekannt und sogar in der Tagespresse rezensiert. Kritisiert wurde dabei hauptsächlich Holtens Geschichte, während die typographische Inszenierung Mouriers überwiegend gelobt wurde. Für den Kritiker Per Højholt, selbst ein Verfasser experimenteller Texte, war dieses Leporello „ein Resultat verkehrter ästhetischer Kriterien“. Das Werk sei „eine neue Art Kreuzworträtsel“, lautete das Urteil des Kritikers Steffen Hejlskov Larsen, und er ergänzte: „die meisten Leser werden es wohl als ein abstraktes Bilderbuch sehen“. Poul Borum war begeistert und bezeichnete es als „ein schönes und raffiniertes neues Block-Alphabet“. Hans Andersen war der Überzeugung, dass es „zumindest in die dänische Buchgeschichte als Mythos eines schrift-ästhetischen Experiments eingehen wird“.³³

²⁹ Auf der französischen Webpage *Velvetyne* ist die Schrifttype *Mourier* frei zugänglich. Nur die dänischen Buchstaben æ, ø und å gibt es hier nicht, vgl.: <<https://www.velvetyne.fr/fonts/mourier/>> (letzter Zugriff am 3.3.2018).

³⁰ Die Schrifttype *Mourier* ist mit Timothy Epps *Alphabet* verwandt, von dem es heißt: „An alphabet for machine recognition [...]. Based on a 5-unit grid, the typeface avoids curves and diagonals.“ Vgl. Herbert Spencer, Colin Forbes: *New Alphabets A to Z*. London 1973, unpaginiert.

³¹ Ebd.

³² In einer Email vom 8.10.2016 an den Verfasser dieses Artikels.

³³ Per Højholt: *Besyderligt*, in: *Aarhus Stiftstidende* vom 5.6.1970; Steffen Hejlskov Larsen: *Romantik: den mystiske ø i Sydhavet*, in: *Berlingske Aftenavis* vom 14.8.1970; Poul Borum: *En ny trykskrift*, in: *Ekstrabladet* vom 26.5.1970; Hans Andersen: *En ny skrift. Spændende grafisk eksperiment*, in: *Jyllands-Posten* vom 19.7.1970. Als Teil der Ausstellung *Opslag Nedslag – danske kunstnerbøger* (Aufschlag Einschlag – Dänische Künstlerbücher),

Als Leporello kann *Der Mythos vom Vogel F* geblättert werden, wobei die Doppelseiten in ihrem sequenziellen Verlauf betrachtet werden können. In entfaltetem Zustand treten hingegen die „Textflächen“, um Hans-Jørgen Nielsens Begriff zu zitieren, in Erscheinung, mit ihren spatial arrangierten Mustern aus Buchstaben als typographisch kodierten Textbausteinen.

Fazit

Den Leporellos von Poul Gernes, Stig Brøgger, Eric Mourier und Knud Holten ist gemeinsam, dass man sie als entfaltbare Flächen mit rätselhaften Zeichen betrachten kann. In Bezug auf die Demokratisierungsutopie der 1960er Jahre, die lange eine nahezu paradigmatische Rolle für das Künstlerbuch spielte, muss unterstrichen werden, dass dieses Verständnis des Künstlerbuchs nicht auf die hier vorgestellten Beispiele zutrifft.³⁴ Die Eigenschaften des Buchs als „democratic multiple“ waren die kostengünstige Produktion und die unkomplizierte Distribution, die außerhalb der Kunstinstitutionen stattfinden konnten und sowohl zeitlich als auch räumlich ungebunden waren. Brøggers Leporellos sind hingegen Unikate, die lange aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwunden waren. Gernes' Leporello wurde in einer Auflage von wenigen Exemplaren hergestellt. Von Mouriers und Holten's Leporello wurden zwar 2500 Exemplare gedruckt, doch existierte es nur als Teil einer Gabenökonomie – wenn auch einer unfreiwilligen. Demnach sind sie hinsichtlich des Preises, der Auflage und der Distribution nicht mit industriell hergestellten und auf dem institutionellen Markt vertriebenen (Künstler-) Büchern vergleichbar.

Neuere dänische Leporellos sind in inhaltlicher, konzeptueller und funktionaler Hinsicht heterogen. Das anhaltende Interesse bezeugt in jedem Fall das Potenzial des Leporellos als einer Buchform, die sowohl sequenziell als auch simultan betrachtet werden kann und die als im Vergleich zum Kodex unkonventionelle Buchform aufgrund ihrer Materialität und Struktur nicht zuletzt eine Brücke zwischen dem Buch als Speicher- und Distributionsme-

die ich für die Königliche Bibliothek in Kopenhagen kuratiert habe und die dort von September 2016 bis März 2017 zu sehen war, hat *Der Mythos vom Vogel F* großes Interesse geweckt.
³⁴ Zum Künstlerbuch als ‚democratic multiple‘ vgl. das Kapitel „The Artist's Book as a Democratic Multiple“, in: Johanna Drucker: *The Century of Artists' Books*. New York 2004, S. 69–92.

dium der Literatur und den künstlerisch-gestalterischen Ambitionen der bildenden Kunst zu schlagen vermag. Gerade die intermedialen Experimente der Avantgarde der sechziger Jahre haben sich dabei in gewissem Sinne als wegweisend erwiesen: Nicht, indem die rezenten Beispiele deren Spiel mit diffusen, instabilen und rätselhaften Zeichen oder eine spezifische zeitgenössische Ästhetik dieser Zeit aufgreifen, sondern eher als eine Inspiration der künstlerischen Arbeit in einem interdisziplinären Feld, in dem die Experimente – jenseits etablierter und traditioneller Kategorien oder Kategorien der Kunstformen, der Medien und der buchgestalterischen Techniken – bezeugen, dass gerade der Dialog zwischen den Disziplinen immer noch vielfältige Möglichkeiten bietet – nicht nur, aber auch im Falle des Leporellos.³⁵

³⁵ Danke an Florian Weber-Romanus für seine Ratschläge und die sprachliche Revision dieses Beitrags.

Thomas Hvid Kromann

Abbildungen



Abb. 1: Poul Gernes: *Leporellobog* (1967–68).

Entfaltbare Flächen mit rätselhaften Zeichen

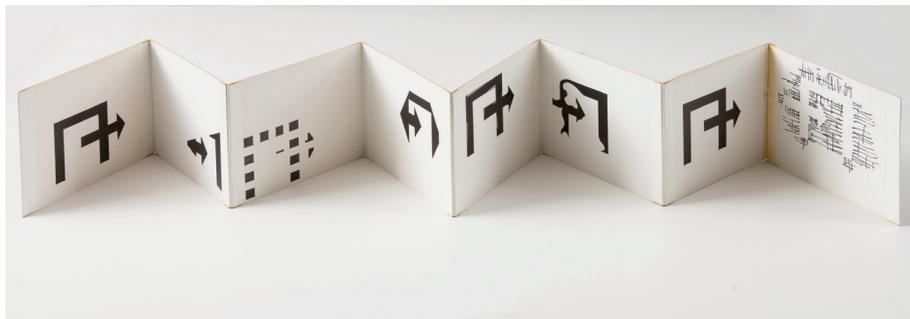


Abb. 2: Stig Brøgger: *TEGN-serien nr. 1: Through Different Rooms* (1967).

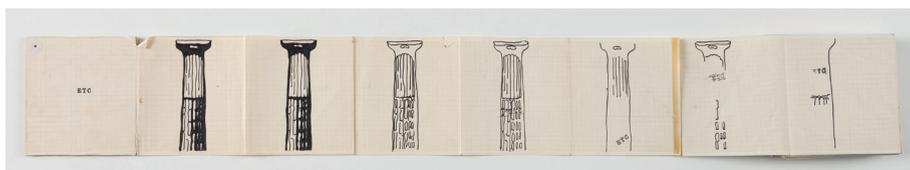


Abb. 3: Stig Brøgger: *E T C I* (1968).



Abb. 4: Stig Brøgger: *Light 2* (1968).

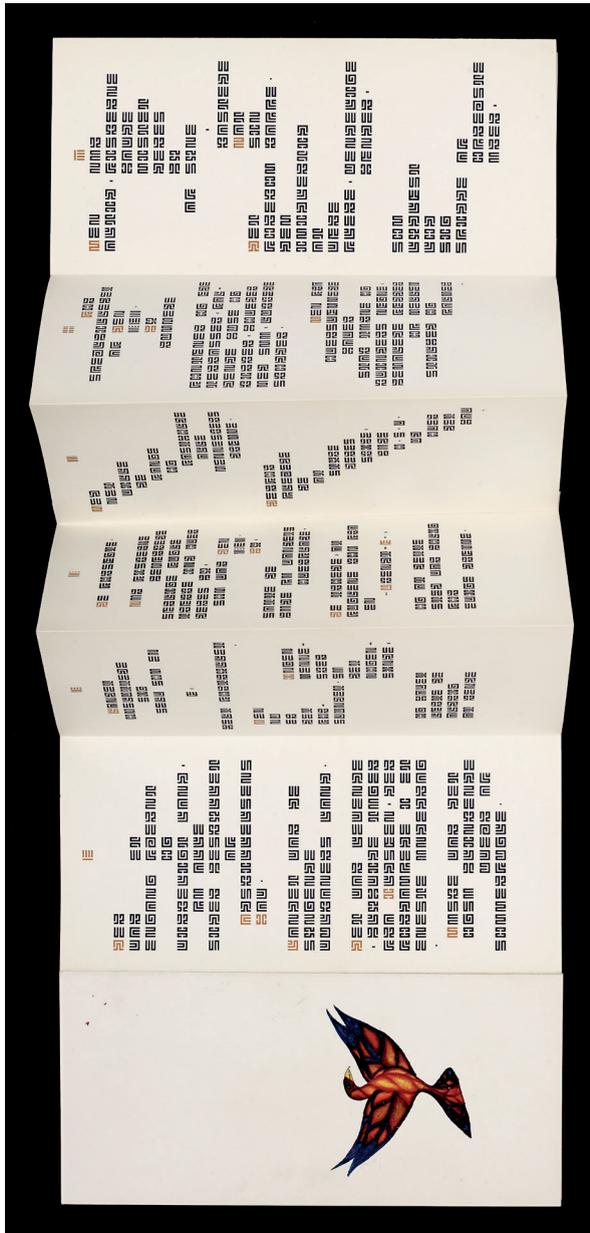


Abb. 5: Eric Mourier, Knud Holten: *Myten om fuglen F* (1970, Detail).



Abb. 6: Eric Mourier, Knud Holten: *Myten om fuglen F* (1970, Detail).