

Warja Lavaters *Folded Stories*. Werkgenese und Wirkungsästhetik

CAROL JANA RIBI

Das Leporello war für die Schweizer Künstlerin Warja Lavater (1913–2007) ein künstlerisches Medium, mit dem sie sich zeitlebens auseinandergesetzt hat. In ihrem Nachlass, der sich in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich befindet, sind über hundert Künstlerbücher nachgewiesen, darunter Originale, Skizzen und Entwürfe. Die frühesten fünf publizierten Leporellos, die Lavater „*Folded Stories*“ nannte, erschienen 1962 bei der Basilius Presse. Neben den literarischen Vorlagen wie der Fabel „Die Grille und die Ameise“ nach La Fontaine oder der Legende „Wilhelm Tell“ sind es alltägliche Beobachtungen, die den Werken ihre Thematik geben. So sind zunächst erschienen: *Wilhelm Tell*, *Die Grille und die Ameise*, *Match*, *Party*, *Promenade en Ville* (alle 1962), sowie *Raub der Sabinerinnen*, *Leidenschaft und Vernunft* und *Der gute Vorsatz ist blau* (alle 1964). Das Leporello *Wilhelm Tell* ist 1962 auch vom Junior Council des Museum of Modern Art auf Englisch veröffentlicht worden und hat 1964 ebenda eine zweite Auflage erfahren.¹ Ab Mitte der 1960er Jahre publizierte der renommierte Pariser Kunstverlag Adrien Maeght Editeur ihre Künstlerbücher. Die bei Maeght erschienenen Märchen nach Charles Perrault – *Rotkäppchen* (1965), *Die Geschichte vom Glück* (1968), *Schneewittchen* (1974), *Aschenputtel* (1976), *Däumling* (1979) sowie *Dornröschen* (1982) – sind die wohl bekanntesten Werke Lavaters, wenn auch nur ein kleiner Ausschnitt ihres von thematischer Vielfalt und gestalterischem Ideenreichtum geprägten Œuvres. Diese sechs sowie zwei weitere Märchen (*La Lune Enchantée* von 1973 und *Tur di di* von 1971) sind 1982 in einer aufwendigen Gesamtausgabe

¹ Abbildungen sowie Kurzbeschreibungen zu *Wilhelm Tell* und *La Promenade en Ville* finden sich in Carol Ribi: *Spielräume des Graphischen*. Warja Lavaters Symbolnotationen und Kunstbücher, in: Christian Brändle (Hg.): *100 Jahre Schweizer Grafik*. Zürich 2014, S. 306–309.

von Maeght und 1994 als kurze Animations-Clips von Cinquième Agence unter Mitarbeit von France 3 und dem Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) des Centre Pompidou herausgebracht worden. Bereits in den 1980er Jahren hatten die Schulen Frankreichs die Märchen-Leporellos als kreatives Lehrmittel für den Schreib- und Leseunterricht eingesetzt.² Mit mehr als zehnjähriger Verspätung haben im deutschsprachigen Raum Pädagogen Lavaters Werke für sich entdeckt.³ Die akademische Auseinandersetzung steht bis heute aus.⁴

Der folgende Beitrag möchte beispielhaft anhand von fünf Werken die Funktionsweisen, die materialen Eigenlogiken sowie die Systematiken von Lavaters Leporellos beleuchten. Wie der Titel bereits andeutet, sind die *Folded Stories* nicht nur Erzählungen, die an eine Faltechnik gebunden beziehungsweise von dieser geprägt sind, sondern auch Abhandlungen über die Falte respektive die Faltung der Leporellos selbst. Im Folgenden wird zu fragen sein, was die Falte im Leporello bewirkt, was ihre Effekte sind und wie sich durch sie das Leporello vom herkömmlichen Buch unterscheidet. Den Einstieg macht aber eine gänzlich andere Geschichte, nämlich die Entstehungsgeschichte des ersten Leporellos Warja Lavaters.

² Vgl.: *Nous voulons lire!* (7. Oktober 1988); *La revue des livres pour enfants* (Winter 1991), S. 137–138; *La joie par les livres* S. I., s. n. (2002).

³ Vgl. Dietrich Grünewald: „Ich setze Zeichen wie Grundakkorde“. Warja Honegger-Lavaters „*Folded Stories*“, in: Henner Barthel u. a. (Hg.): *Aus „Wundertüte“ und „Zauberkasten“*. Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinz-Jürgen Kliewer. Frankfurt am Main 2000, S. 553–569; Monika Plath, Karin Richter: „Hans im Glück“. In *Bildern von Warja Lavater*. Baltmannsweiler 2015; dies.: *Die Bildwelten der Warja Lavater, Schneewittchen*. Modelle und Materialien für den Literaturunterricht (Klasse 1 bis 5). Baltmannsweiler 2016. Beide in der Reihe: *Bilder erzählen Geschichten – Geschichten erzählen zu Bildern*.

⁴ Eine von der Autorin verfasste Doktorarbeit über Warja Lavaters Künstlerbücher und Symbolnotationen befindet sich in Vorbereitung.

Lavaters erste *Folded Story*:
Rotkäppchen (1965)

Wie die Künstlerin in ihrem Werktagebuch vermerkt, ist der Entwurf zu *Rotkäppchen* (1960) ihr erstes Leporello.⁵ Dabei dient die literarische Vorlage des grimmschen Märchens als Folie für eine radikal neue gestalterische Idee: eine Geschichte ausschließlich in farbigen Punkten zu erzählen. In *Rotkäppchen* werden grüne, rote, blaue und schwarze Punkte zu graphisch-visuellen Szenen angeordnet, als Protagonisten sind sie Teil einer rein visuell dargestellten Handlung. Um die Szenen zu entschlüsseln, dient eine auf den ersten Seiten des Leporellos eingefügte Zeichenlegende als Hilfe. In Form einer Liste werden die farbigen Punkte erklärt: Der rote Punkt steht für Rotkäppchen, der schwarze für den Wolf, der blaue für die Großmutter, der braune für den Jäger, der gelbe für die Mutter und die grünen für die Bäume des Waldes. Ein braunes Rechteck steht außerdem für das Haus und eine braune eckige Linie in Form eines U für das Bett.

Durch die abstrakte, graphisch-visuelle Umsetzung eines bekannten Märchens gelingt es Lavater – die eine routinierte Illustratorin von Kinderbüchern und Jugendzeitschriften war –, die mimetischen Darstellungsweisen der herkömmlichen Illustration hinter sich zu lassen. In *Rotkäppchen* hat sie eine ‚Notationsform‘ entworfen, mit der sie, ohne an eine Lautsprache gebunden zu sein, Erzählungen visualisieren kann. Diese Form des Erzählens zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf der bildlichen Ebene funktioniert und dabei nicht an das Mittel der mimetischen Nachahmung gebunden ist. Die dergestalt ‚übersetzten‘ Werke eröffnen neue Spielräume für die Interpretation altbekannter Stoffe, indem sie sich die künstlerischen Freiräume des individuellen Erfindens und Setzens von Zeichen und Bedeutungen nehmen.⁶

⁵ Der Entwurf von 1960 entspricht gestalterisch dem Leporello, das 1965 bei Adrien Maeght in Paris erschienen ist. Beim Original handelt es sich um Aquarelle in Seideneinband mit den Maßen 15,8 x 10,8 cm. Es befindet sich in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Signatur: LAW 637: 1.

⁶ Ein schönes Beispiel dazu liefert Dietrich Grünewald in seinem Aufsatz „Ich setze Zeichen wie Grundakkorde“. Warja Honegger-Lavaters „Folded Stories“. Er beschreibt, wie er mit seinen Schülern *Wilhelm Tell* szenisch umgesetzt hat, indem sie zum auf die Leinwand projizierten Leporello Musik und Dialoge erfunden haben.

Wie aber kam Lavater darauf, anstelle klassischer Illustrationen abstrakte Symbol-Notationsformen einzusetzen? 1962 schrieb sie dazu in ihrem Werktagebuch:

Folded Stories

The Story about them:

Im Januar oder Februar 1960 entwarf ich das „Rotkäppchen“ 4,5 x 3 cm gross in New York. Während des Entwerfens in dieser Grösse der „Genetics“ merkte ich, dass meine erfundenen Zeichen dem Buch einen Sinn vermitteln und über Seiten hinweg auch in abgeänderter Form noch lesbar sind. Kann man nun ein Zeichen, das sehr typisch ist, wirklich alleine sprechen lassen ganz ohne Text? Der rote Punkt bedeutet das Rotkäppchen, es ist leicht wiederzuerkennen, nun muß es handeln.⁷

Die Entstehung von *Rotkäppchen* wurde durch die Arbeit an einem Buchprojekt namens *Genetics* und das kleine Format von 4,5 x 3 cm begünstigt. *Genetics*, woran Lavater mehrere Jahre in New York gearbeitet hatte,⁸ ist eine populärwissenschaftliche Publikation, die 1962 als dritter Band in der Reihe *visuell* der Verlagsgruppe Dell, Flammarion, Knauer und Feltrinelli erschien.⁹ Alle vier Bände der Reihe sind von Künstlern illustriert und mit populärwissenschaftlichen Texten von Experten versehen worden. Das Programm der Reihe, die sich unbescheiden die „revolutionierend neue internationale Reihe *visuell*“ nannte,¹⁰ war es, die „Kunst“ mit dem wissenschaftlichen „Wort“ zu „verein[en]“. ¹¹ In enger Zusammenarbeit sollten Künstler und Wissenschaftler ein neuartiges Publikationsformat erarbeiten, das „das Auge und den Intellekt gleichzei-

⁷ Warja Lavater: Werktagebuch. Zentralbibliothek Zürich Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 325, unpaginiert.

⁸ Zwischen 1958 und 1960 hielten sich Lavater und ihr Mann, Gottfried Honegger, sowie deren gemeinsame Töchter in New York auf. Honegger arbeitete damals als Produkt- und Werbegraphiker für die Tochterfirma der Schweizer Pharma-Firma Geigy in New York.

⁹ *Genetics* kam im Taschenbuchformat von 10,7 x 16,5 cm heraus. Nach vier Titeln wurde die Reihe wieder eingestellt. Bei Dell sah man nicht die Erfolge, die man sich erhofft hatte. In den USA wurden 35.000 Exemplare verkauft, statt der 3 Millionen in drei Monaten, wie es vorgesehen war. Nicht nur die Sehgewohnheiten waren andere, auch der Buchmarkt war noch eine durch hohe Verkaufszahlen verwöhnte Branche.

¹⁰ Warja Honegger-Lavater, Berwind P. Kaufmann, Marco Schnitter, Hans Burla: *Genetics*. New York 1962, S. 1. (Herv. i. O.).

¹¹ Ebd.

tig anspricht und so der Vermittlung von Erkenntnissen neue Dimensionen erschließt.¹² In der Präambel heißt es weiter:

Die Bücher sind weder Textbände mit eingefügten Illustrationen noch sind sie Bildbände mit erklärenden Texten. *knaur visuell* bricht mit der traditionellen Trennung von Wort und Bild und stellt die behandelten Themen sozusagen durch das Auge des Künstlers gesehen dar. So werden hier zum erstenmal in Taschenbüchern auf jeder Seite künstlerische Illustrationen im Vierfarbendruck geboten.¹³

Die beabsichtigte Verschwisterung von Wissenschaften und Künsten ging einher mit der Tendenz, die Anschauung als Mittel der Erkenntnis hervorzuheben und damit eine Nivellierung der kategorialen Unterschiede von Wort und Bild hervorzurufen. Die Reihe *visuell* wurde vom Schweizer Graphiker Heiri Steiner angeregt und stand im Kontext der nach dem Zweiten Weltkrieg (wieder) einsetzenden Entwicklung,¹⁴ den öffentlichen Raum vermehrt durch alle Arten von Schriftbildern auszustatten – etwa durch Beschriftungen von Geschäften und Institutionen, piktographische Bezeichnungen in öffentlichen Einrichtungen, Verkehrszeichen, die im Zuge des wachsenden Automobilverkehrs erforderlich wurden, sowie durch Logos und Markenzeichen von Firmen, deren Produkten und Werbepattformen. In der graphischen Gestaltung erhält das ‚Schriftbild‘ die formalen Eigenschaften eines Gemäldes oder Kunstwerkes wie die Schweizer Plakatkunst und Werbegraphik eindrücklich belegt.¹⁵ Es ist kein Zufall, dass zu dieser Zeit der noch junge Beruf

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Heiri Steiner besuchte zehn Jahre vor Lavater in den 1920er Jahren die Graphikklass der Kunstgewerbeschule Zürich.

¹⁵ Vgl. Richard Hollis: *Schweizer Grafik. Die Entwicklung eines internationalen Stils 1920–1965*. Basel, Boston, Stuttgart 2006; Willy Rotzler: *Das Schweizer Plakat. Längsschnitte und Querschnitte*, in: ders.: *Das Plakat in der Schweiz*. Schaffhausen 1990, S. 7–24. Die Impulse für die neue Gestaltung reichen bis zur Avantgarde-Kunst der 1920er Jahre, bereits da gewinnt das emblematisch verwendete Zeichen ein visuell-graphisches Eigenleben, sodass es sich aus seinen ursprünglichen Kontexten lösen kann, um in anderen auf neue Art und Weise zu erscheinen. Künstler, die in dieser Art mit der Typographie experimentiert haben, waren unter vielen anderen: El Lissitzky: *Typographie der Typographie*, in: ders.: *Maler, Architekt, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden 1967; Jan Tschichold: *Die Neue Typographie*. Berlin 1928; und Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern 1926.

des Graphikers immer wichtiger wurde. Denn die Produkt-Gestaltung erforderte visuell geschulte Fachleute, wie es Absolventen der damaligen Kunstgewerbeschulen waren. Lavater selbst betrieb mit ihrem Mann Gottfried Honegger seit den 1930er Jahren ein Graphik-Büro, das sie erst 1960 zugunsten der freien künstlerischen Tätigkeit aufgab.

Lavaters visuelle Gestaltung für *Genetics* war eine Auftragsarbeit und entstand in Zusammenarbeit mit dem Zoologen und Evolutionswissenschaftler Hans Burla, der bis 1985 Professor an der Universität Zürich war. In Bildern wird der von Burla verfasste Text über die genetische Struktur des Menschen veranschaulicht.¹⁶ Als Gestaltungsmittel dienen unterschiedliche Bildsprachen. Wissenschaftlichen Zeichnungen wird die funktionale, diagrammatische Darstellungsweise entnommen, die es vermag, Daten-Informationen abstrakt und reduktionistisch zu visualisieren. Eingebettet in einen farbigen Hintergrund und ergänzt durch Illustrationen sowie Photographien werden die Diagramme anschaulicher. In Anlehnung an die Wiener Schule der Bildstatistik entstehen vereinfachte Anschauungsbilder, die für Mengenverhältnisse und andere Relationen eine visuelle Übersetzung suchen. So basieren Lavaters Darstellungen auf schematischen Vereinfachungen komplexer genetischer Zusammenhänge und ergänzen Burlas Text, indem sie ihm eine Visualisierung zur Seite stellen. Man könnte sie ‚Annotationen diagrammtischer Art‘ nennen, deren Sinn erst gesucht und im beigefügten Text entschlüsselt werden muss: Einmal entschlüsselt, vermag das Bild hingegen auf einen Blick zu vermitteln, welche Vorgänge in der Zelle und im Genom vor sich gehen, um so als Erinnerungsstütze zu dienen. Diese Form des ‚emblematischen Denkens‘ entwickelte Lavater in ihren Kunstwerken weiter, und es ist anzunehmen, dass gerade die Arbeit an *Genetics* den Impuls dazu gab.

Vergleicht man *Rotkäppchen* mit der populärwissenschaftlichen Publikation *Genetics*, stellt man fest, dass Letztere bei weitem nicht so originell gestaltet ist wie die *Folded Story* des Märchens. Es bedarf einer Erklärung, warum Lavater ihre Arbeit am populärwissenschaftlichen Buch mit der Entstehung des Leporellos in Zusammenhang bringt. Wie sie schreibt, habe sie ‚[w]ährend des Entwerfens in dieser Grösse [4,5 x 3

¹⁶ Burlas Text ist dem wissenschaftlichen Jargon der Zeit verpflichtet und ideologisch nicht unproblematisch. Es werden Beispiele und Begriffe verwendet, die dem Vokabular der Erb- und Rassenlehre des 19. Jahrhunderts entstammen.

cm] der *Genetics*“ gemerkt, dass die von ihr „erfundenen Zeichen dem Buch einen Sinn vermitteln und über Seiten hinweg auch in abgeänderter Form noch lesbar“ seien. Es ist demnach nicht nur das eingängige Symbol, sondern auch das kleine Format der Entwürfe, das den Arbeitsprozess beeinflusst hat.

Das Format von 4,5 x 3 cm entspricht der Größe eines Passfotos. Im Nachlass finden sich etliche Leporello-Entwürfe in dieser Größe, die Lavater über Jahre hinweg angefertigt hat, und die ihr vermutlich als Vorlagen für die in größerem Format – meistens 16 x 11,2 cm – erstellten Buchmaquetten dienten. Das kleine Format ermöglicht es, sich einen ersten Überblick über die graphischen Darstellungen und deren Entwicklung zu verschaffen und alles aus der Vogelperspektive zu beschauen. Das Ganze kommt so in den Blick und in die Hände beziehungsweise zwischen die Daumen und Zeigefinger, denn die Hand ist schon zu groß für dieses kleine und fragile Format. Durch das kleine dreidimensionale Leporello rückt die haptisch-materielle Dimension in den Vordergrund und wirkt verstärkend, was zur Folge hat, dass das Spiel der Faltung regelrecht ins Auge springt. Die ineinander gefalteten Papierseiten führen vor, wie die Segmente zu einem langen Band – wie eine kleine Papier-Ziehharmonika – zerdehnt und wieder zurückgefügt werden können. Je nach Handhabung entstehen entweder aneinandergereihte Bild-Sequenzen oder ein lang gezogenes Papierband mit farbigen Markierungen. Anhand dieser ‚Faltbüchlein‘ wird einsichtig, wie eng die Falttechnik mit den graphischen Elementen verwoben ist und eine Dynamik erzeugt wird, die den dargestellten Szenen zugutekommt.

Wie aber kam Lavater auf die Idee, ein Papier-Band mit in Symbolen dargestellten Geschichten zu falten? Im Nachlass befinden sich Druckvorlagen zu *Conflict* (Abb. 1), dem Folgeprojekt zu *Genetics*, die einen Hinweis geben. Aus Briefen und Notizen ist bekannt, dass auch *Conflict* in der Reihe *visuell* erscheinen sollte, woraus aber nie etwas geworden ist, da die Reihe nach dem vierten Titel aus ökonomischen Gründen eingestellt wurde. Das Besondere dieser Druckvorlagen ist, dass sie für die Buchseiten exakt das von Lavater oben angegebene Format von 4,5 x 3 cm nutzen. Der Standard-Druckbogen ist als Raster auf einem DIN A2-Papier vorgedruckt und weist 120 Buchseiten-Rechtecke auf, die über sechs Zeilen verlaufen, sodass der Eindruck eines Papier-Bandes entsteht. Der sichtbare Vorteil dieser Darstellungsweise ist, dass durch die Ver-

kleinerung und die Aneinanderreihung der Buchseiten der Eindruck des Ganzheitlichen entsteht: Alle Seiten und ihre Inhalte sind auf einmal sichtbar, ein Anblick, der im Zustand des gedruckten, gebundenen Buches gar nicht möglich ist, ganz im Gegensatz zum Leporello, das gerade diesen Effekt hervorruft.

Betrachtet man die graphischen Darstellungen näher, die Lavater in diese vorgedruckten Seiten-Raster gemalt hat, wird deutlich, wie sich anhand dieser Entwürfe die Möglichkeit der ‚Verfaltung‘ des Bildes für Lavater vollzogen hat. Über die Buchseiten hinweg verlaufen farbige geometrische Figuren und Linien. Die „erfundenen Zeichen“ entfalten, wie Lavater beschreibt, auch „über Seiten hinweg“ Wirkung.¹⁷ Die Figuren und Linien verlaufen frei schlängelnd über die markierten Seiten, es scheint, als ob die Malerin bereits im Medium des Leporellos gedacht und gemalt hat. Es ist für eine mit Papier- und Faltechniken vertraute Künstlerin ein Leichtes, sich die räumlichen Dimensionen modifiziert vorzustellen und die Seiten zu gefalteten Segmenten umzuinterpretieren.

Werkgenetisch ist anzunehmen, dass die Druckbögen für *Genetics* dem kleinen Leporello-Entwurf für *Rotkäppchen* vorausgehen. Die hier diskutierten Entwürfe zu *Conflict* entstehen hingegen parallel zu den ersten *Folded Stories*. Was daraus gefolgert werden kann, ist, dass sich in den Entwürfen zu *Conflict* bereits die *Folded Stories* in ihrer medialen Vielschichtigkeit – der wirkungsvollen Verbindung von Faltbuch und graphisch-abstrakter Erzählweise – widerspiegeln.¹⁸

¹⁷ Warja Lavater: Werktagebuch. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 325.

¹⁸ Selbstverständlich stellen diese aufgezeigten Zusammenhänge nur einen Teil der Einflüsse dar, die zur Entstehung der Künstlerbücher beigetragen haben. Vieles war sicherlich schon früher angelegt. Das Erzählen in Tafelbildern beispielsweise wandte Lavater in der Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit (SAFFA) 1958 in Zürich an. Die übergroßen Tafelbilder – die Szenen berühmter arbeitender Frauen über die Jahrhunderte illustrieren –, gehen in ihrer Gestaltungsweise zurück auf den Unterricht an der Kunstgewerbeschule Zürich bei Otto Baumberger, bei dem Lavater die Wandmalerei erlernt hat. Auch ist anzumerken, dass Baumberger selbst im Rahmen der Schweizerischen Landesausstellung in übergroßen Tafelbildern den sogenannten *Höhenweg* zur Schweizer Geschichte gemalt hatte. Das begehbare Open-Air-Panoramagemälde wurde in kleinem Format als Leporellobuch mit dem Titel *Geschichte der Schweiz: erhalten treu, was treu für Euch geschaffen* 1939 bei Fretz & Wasmuth Verlag A.G. Zürich herausgebracht, vgl. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LGS 70 CAA Baum 114.

Das Leporello als ‚Falt-Buch‘

Dass Lavater das Leporello über die Druckvorlagen zu einem Buchprojekt für sich entdeckt hat, scheint nicht nur ein Zufall gewesen zu sein. Die Verbindung von Buch und ‚Faltbuch‘ taucht später in ihren Reflexionen über ihre Arbeitsweisen auf. Auffällig ist zunächst, dass sie in ihren auf Französisch verfassten Notizen den Begriff „livre“ auch für das Leporello verwendet. Dies könnte den einfachen Grund haben, dass Lavater im Französischen das Leporello als „livre dépliant“ bezeichnet und aus schreibpragmatischen Gründen den Zusatz „dépliant“ oft weglässt. Wie aber aus Skizzenbüchern sowie losen Manuskriptseiten hervorgeht, verwendet sie den Begriff, um sowohl das gebundene Buch als auch das Leporello zu bezeichnen. Die daraus entstehende Doppeldeutigkeit, die keineswegs eine genealogische Entwicklung anzeigen will, weist auf einen interessanten intermedialen Zusammenhang hin: Das Leporello unterscheidet sich vom Buch, teilt aber mit ihm gewisse „Dimensionen“, die das Erzählen in Symbolnotationen begünstigen. Die sich daraus für eine medientheoretische Untersuchung ergebenden Fragen sind: Welche Eigenschaften besitzt das ‚Faltbuch‘ im Vergleich zum herkömmlichen Buch und inwiefern überschneiden sich die medialen Eigenschaften beider? 1964 schreibt Lavater in ihrem Skizzenbuch:

le livre

c'est un objet qui
possède le temps
il a un commencement
et une fin

c'est un objet qui
possède trois
dimensions

c'est un objet qui
possède une
perspective

c'est un objet qui
possède une

symmetrie

c'est un objet qui
possède
le mouvement

c'est un objet qui
possède un son

c'est un objet qui
peut changer ses
dimensions¹⁹

Um dieses Zitat in Lavaters Schaffen zu verorten, sei erwähnt, dass sie diese Gedanken niederschreibt, während *Rotkäppchen* bei Adrien Maeght zum ersten Mal erscheint und sie an den *Folded Stories Hans im Glück* und *Das hässliche Entlein* arbeitet. Das Nachdenken über die Dimensionen des Buchs fällt somit in eine Zeit, in der die Künstlerin das Leporello als künstlerisches Format bereits für sich entdeckt und eine ganze Reihe an Leporello-Geschichten herausgebracht hatte.²⁰ Es kann davon ausgegangen werden, dass diese für das Buch definierten Aspekte mit Blick auf die zu diesem Zeitpunkt für die Künstlerin viel interessantere Form des Leporellos geschrieben wurden: Sie tauchen etwas später wieder in Lavaters Schriften auf, um medienspezifische Eigenschaften der Leporellos zu beschreiben.

Auf den ersten Blick scheinen die Dimensionen der Zeit und des Raumes sehr allgemein gefasst zu sein, sodass sie nahezu für jedes (Kunst-) Objekt definiert werden können. Neben dem französischen Text befinden sich jedoch kleine Skizzen (Abb. 2), die Bücher in allen Positionen und Lagen darstellen und den ‚Dimensionen‘ eine Anschauungsform zur Seite stellen. So wird zum Beispiel die Tiefenwirkung als ein aufgestelltes Buch mit halbgeöffneten Seiten gezeigt, die Bewegung wird

¹⁹ Warja Lavater: Skizzenbuch. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 8021.

²⁰ Lavater war als Absolventin der Fachklasse für Lithographen und Graphiker der Kunstgewerbeschule Zürich, die sie von 1931 bis 1935 besucht hat, mit dem Buch in all seinen Formen, Bindungen und Formaten gut vertraut. Das Wissen um die Gestaltungsmöglichkeiten eines Buches liegen ihrer Arbeit am und mit dem Leporello zugrunde.

durch das Blättern, der Klang durch die Bewegung der Papierseiten veranschaulicht, und man begreift, dass es sich um das eigentümliche Geräusch des schnell durchgeblätternen Buches handelt. Eine andere Skizze stellt das Zusammenschlagen der Buchdeckel dar. Und die wohl bemerkenswerteste Buchdarstellung ist diejenige zur ‚Dimension‘ der Wandelbarkeit: Ein Buch wird skizziert, das sich als ein zugeklapptes und daliegendes Leporello verstehen lässt. Anlass hierzu gibt die serpentinartige Linie, die zwischen den beiden Buchdeckeln verläuft und so den Eindruck der charakteristischen Zick-Zack-Faltung erweckt.

Was Lavaters Einlassungen zum Buch ins Bewusstsein rücken, ist, dass Bücher, gleichgültig ob gebunden oder gefaltet, nicht nur Gebrauchsgegenstände sind, sondern auch von allen Seiten zu betrachtende, zu wendende und zu befühlende Objekte mit unterschiedlichen raum-zeitlichen, ästhetischen und haptischen ‚Dimensionen‘. Bereits 1964 hob Lavater diese material-ästhetischen Aspekte des Leporellos hervor, die es von der eindimensionalen Betrachtungsweise lösen sollen, es nicht nur als technisches Medium zur funktionierenden Kommunikation sowie als Speichermedium des (kulturellen) Gedächtnisses zu verstehen. Und indem sie die material-ästhetische Viel-Dimensionalität des Buches herausstellt, gewinnt dieses seine Attraktivität als künstlerisches Experimentierfeld. Das gefaltete Buch wird als Künstlerbuch entdeckt, dessen Eigenschaften und Funktionsweisen Lavater wie folgt beschreibt:

le livre
donne ses mouvements, son ombre et sa lumière,
sa profondeur et sa matière
pour accomplir un image
l'image c'est aussi l'écriture
l'écriture imagée dans le livre
je cherche la perception de la pensée²¹

Das Buch ‚besitzt‘ („possède“) nicht mehr nur unterschiedliche Dimensionen, sondern kann diese auch ‚verleihen‘ („donne“) an ein nicht näher definiertes anderes Medium, um ein Bild und eine „écriture imagée“ zu vervollständigen („accomplir“). Mit anderen Worten: Das Buch vergibt seine medialen Eigenschaften, um eine „écriture imagée dans le livre“

²¹ Zentralbibliothek Zürich, Schriftlicher Nachlass Warja Lavater-Honegger 10.

entstehen zu lassen. Diese „écriture imagée“ ist zugleich Schrift und Bild und erscheint als Hybrid in einem auch als Buch bezeichneten Medium, das nun mit Sicherheit ein Leporello ist. Das aus diesem Prozess gewonnene hybride Kunst-Objekt ist mit der Suche eines Subjektes nach der Veranschaulichung des Denkens verbunden. Was Lavater hier beschreibt, ist ihre eigene Suche nach den Wirkungsweisen des Leporellos und ihrer eigenen Gestaltungsweisen. Der Fokus hat sich von den allgemeinen raum-zeitlichen Dimensionen des Buchs zu den verschlungenen intermedialen Zusammenhängen der „Imageries“ verschoben, wie sie ihre Künstlerbücher und Symbolnotationen ab Mitte der 1970er Jahre nannte.²² 1974 fasste sie die Intermedialität ihrer Werke noch präziser zusammen:

pour faire raconter une „imagerie“ en signe, je choisis le livre, le livre
comporte le temps, il a un commencement et une fin, il contient le mou-
vement, la lumière et l’ombre et l’action,
il est un objet,
alors, si je donne aux signes de la couleur, si je les laisse grandir ou dispa-
raître, si je les fais bouger dans le plis du milieu, si je les laisse se prome-
ner sur une page, s’ils obtiennent en plus le temps, le mouvement,
la lumière, la manipulation...
les signes amplifiés par ces faits
vivant,
c’est au spectateur de leur donner
une profondeur
un sens
une poésie
son imagination²³

Lavaters Reflexionen eröffnen einen vielschichtigen wirkungsästhe-
tischen Zusammenhang. Wie sie schreibt, geht der Gestaltung der
„Imageries“ die Auswahl des Mediums voraus. Sie wählt das „Buch“ und
begründet es mit dessen medialen Eigenschaften und Effekten, die für
ihre Gestaltung relevant sind. Die Faltung des Papiers ermöglicht es, die

²² Neben *Folded Stories* verwendete sie auch Begriffe wie ‚Pictosonies‘, ‚Sing-Song-Signs‘, ‚Imageries‘, ‚Livre mural‘, ‚Livre sculpté‘ oder ‚Spectacle‘ und weist damit auf unterschiedliche Funktionen hin: Das Leporello kann als gefaltete Geschichte, als Klangbild oder Wandbuch, als Skulptur oder Spektakel zu verstehen sein.

²³ Zentralbibliothek Zürich, Schriftlicher Nachlass Warja Lavater-Honegger: 10 (nicht nummerierte Manuskriptseiten in Maschinenschrift).

zeitliche Dimension und die Bewegung zu evozieren. Die farbigen Zeichen, die auf den Segmenten des Leporellos angeordnet sind, übernehmen das bewegte Spiel der Papierfalten. So ereignet sich – nicht nur durch das Betrachten der graphischen Darstellungen, sondern auch durch die haptisch-mobilen Eigenschaften des Papiers – ein Erzählen in Symbolen. Dieses Wirkungsgefüge lässt sich als Wechselspiel zwischen Format, Faltung, Farben, Papier und Lichteinfall beschreiben. Um diesem Ineinander von Leporello und graphischen Spuren eine sinnliche Tiefe („profondeur“) zu verleihen, braucht es den Betrachter („spectateur“) mit seiner Imagination und leib-körperlichen Beteiligung. Er ist als Akteur Teil des Kunstwerks und verleiht ihm Tiefe in doppeltem Sinne, einerseits eine haptische Tiefe durch das Auffalten des Papierbandes, andererseits eine Intensivierung durch die sich im Betrachten des Kunstwerks vollziehende und affizierende Lektüre. Mit anderen Worten: Das Faltbuch ist als künstlerisches Objekt ein zu behandelndes und zu bewegendes, dessen material-ästhetische Eigenschaften in ihren Wirkungen und Faltungen ein Wechselspiel zwischen Kunstwerk und Betrachter auslösen. Erst durch das haptisch-räumliche Ineinander von Sehen und Entziffern, Suchen und Sichverlieren im Geschauten wird ein poetisches Ganzes erzeugt.

Über die Effekte der Faltung:

Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch (1960)

Beim zweiten Beispiel handelt es sich ebenfalls um eines der ersten Leporellos, das Lavater um 1960 erstellt hat. Es trägt den programmatischen Titel *Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch* (1960, Abb. 3–4) und ist ein mit Zeichnungen in Tusche auf Papier ausgestattetes, in Seide gebundenes japanisches ‚Faltbuch‘. Dieses Leporello wurde im Gegensatz zu *Rotkäppchen* nie verlegt, es existiert nur als Original und ist im Nachlass erhalten geblieben. Es trägt auf der Frontseite eine handschriftlich angebrachte Datierung und Ortsangabe: „1960 New York“. Der Handschrift nach zu urteilen, wurde diese Angabe nachträglich auf das Etikett, das auch den Werktitel trägt, geschrieben. Der Duktus der Handschrift unterscheidet sich stark vom Schriftzug des Titels sowie allgemein von Lavaters Handschrift der in dieser Zeit geschriebe-

nen Tagebücher. Was für die Richtigkeit der Datierung spricht (auch wenn bestimmte Inhalte auf eine spätere Erstellung hindeuten), ist, dass sie diese Form des ‚Faltbuchs‘ zu dieser Zeit bei Künstlerfreunden kennengelernt hatte. Während ihres New York-Aufenthalts zwischen 1958 und 1960 wurde sie nach eigener Aussage zum ersten Mal auf diese Buchform aufmerksam:

Bei japanischen Freunden lernte ich die Faltbücher kennen, genau das, was mir zu meinem Glück noch gefehlt hatte, denn ein gedanklicher Ablauf gehört nicht auf ein Blatt, sondern in ein Buch. Ich begann also vorne im Buch z.B. mit einer zitterigen Zickzacklinie, die am Ende bequem und breit auslief. Sie sprach Bände.²⁴

Lavaters Aussage macht den Transfer des technischen Mediums nachvollziehbar und verdeutlicht noch einmal, dass es medienspezifische Überlegungen gewesen sind, die sie bewogen haben, gefaltete Bücher für ihre künstlerische Arbeit zu verwenden. Erst im und am Leporello begannen die von ihr gezeichneten Linien wörtlich „Bände“ zu sprechen. Was mit der Eigenschaft der Ausdehnung eines gefalteten Papierbandes zu tun hat: Die „zitterigen Zickzacklinien“ werden durch das gefaltete Papierband in ihrem Verlauf auf ideale Weise unterstützt.

Die ersten, als Lithographien in limitierter Auflage erschienenen Linien-Leporellos sind *La Promenade en Ville* (Basel, Stuttgart 1962) und *Ausser...ordentlicher Lemuel* (Basel, Stuttgart 1963). Beiden Werken liegt eine psychologische Auffassung der Linie zugrunde, nach der sich in der Linie eine innere Erregung oder Bewegtheit eines Subjektes niederschlagen kann. Damit hängt die Vorstellung zusammen, dass die Linie mit der Gebärde eng verbunden ist.²⁵ Diese Annahme, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts von unterschiedlichen Künstlern vertreten wurde, findet sich in den kunstpsychologischen Schriften von Rudolf Arnheim

²⁴ Warja Lavater: Warja Honegger-Lavater, in: *Graphis* Nr. 102, Vol. 18 (1962), S. 418–429, hier S. 421.

²⁵ Die Gebärde als Formprinzip ist ein Topos des Jugendstils. Für die Linie wird sie von Künstlern der klassischen Moderne wie zum Beispiel Henry van de Velde, Paul Klee oder Wassily Kandinsky aufgegriffen und in eine neue Richtung geleitet, vgl. Sabine Mainberger: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin 2010.

wieder.²⁶ Lavater las Arnheims Schriften in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, wie Lektürehinweise belegen.²⁷ Die Linie steht am Anfang von Lavaters künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Leporello. Sie bildet den eigentlichen Impuls für die Entwicklung des visuellen Erzählens. Das Original-Leporello *Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch* zeigt dies schön auf. Linien in schwarzer Tusche auf weißem Grund formen zunächst Figuren, kleine Szenen, die zunehmend durch geometrische Figuren und Muster ersetzt werden und von nicht-figuralen Linien durchzogen sind. Es handelt sich bei diesem Werk um keine in sich geschlossene und durchstilisierte Bild-Erzählung, sondern vielmehr um ein Experimentierfeld, ein Skizzenbuch, in dem auf systematische Weise alle Möglichkeiten der Linien-Zeichnung im Leporello ausgelotet werden. Die Zeichnungen sind in die Falten eingepasst, sodass sie unterschiedliche Effekte zeitigen: Es entspinnt sich ein Spiel zwischen Faltungen und Zeichnungen. Zum Beispiel sind auf der ersten Doppelseite dieses Leporellos zwei Paar Füße respektive Beine zu sehen, die sich beim Ausfalten der Seiten zu zwei länglichen Körper-Zeichnungen dehnen (Abb. 3). Der sich nach außen wölbende Knick liegt jeweils an einer anderen Körperstelle der gezeichneten Figuren, sodass der Eindruck einer anderen Bewegung entsteht. Die Figuren sind so angeordnet, dass die Falte bei der einen Figur im Hüftbereich liegt, was beim Entfalten den Anschein erweckt, dass sie sich aus dem Liegen in die Sitzposition aufrichtet, wohingegen die Falte bei der zweiten, auf dem Bauch liegenden Figur im Kniebereich verläuft, sodass es aussieht, als würde sie die Unterschenkel hochheben. Die Falte trägt eine Beweglichkeit in die gezeichneten Körper hinein und regt dadurch zum *manipulierenden* Spiel an. Das manuelle Biegen der Leporello-Segmente ruft den originellen Effekt hervor, dass die Falte einmal als eine nach innen verlaufende

²⁶ Rudolf Arnheim erklärt die Analogie von Gebärde und Linienzug als Form-Qualität der Anschauung, vgl. Rudolf Arnheim: *Begriffe nehmen Gestalt an*, in: ders.: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln 1988, S. 116ff.

²⁷ Leider ist die persönliche Bibliothek – nicht einmal als Verzeichnis – erhalten geblieben. Somit können die Lektürehinweise nur punktuell ausfallen, je nach Quellen- oder Sachlage. Arnheims Aufsatz *Wahrnehmungsanalyse eines Symbols der Wechselwirkung* ist als Kopie des Erstabdrucks im Nachlass erhalten und weist Lesespuren (Anstreichungen, Kommentare) auf. Zudem trägt er die Unterschrift des Autors. Der Aufsatz ist zum ersten Mal erschienen in: *Confinia Psychiatrica* 3 (1960), S. 193–216.

Rumpf-Knickung (konkav) und einmal als eine nach außen verlaufende Knie-Beugung (konvex) wahrgenommen wird. Auf einem anderen Doppel-Segment ist eine Figur dargestellt, die sich von links an eine Faltung drückt. Erst beim Entfalten wird sichtbar, dass sich eine andere Figur an diese herandrängt – beide ballen ihre Fäuste, als ob sie sich im Kampf befänden. Was die Faltung zunächst verbirgt, wird durch das Entfalten offenbar. Eine andere Zeichnung zeigt, wie eine Straße perspektivisch zum Horizont verläuft (Abb. 4). Die auf der Straße abgebildeten Figuren sind in ihrer Körpergröße unterschiedlich dargestellt, sodass die eine im Vordergrund groß erscheint und die andere in dem Buchfalz sehr klein wirkt. Der Knick, der senkrecht durch die Mitte der Zeichnung verläuft, verstärkt die perspektivische Wirkung. Einen weiteren Effekt, den einer Wechselwirkung,²⁸ erzeugt eine schwarz-weiße geometrische Form, die so im Buchfalz angesiedelt ist, dass sie sich beim Zu- oder Aufklappen verändert (Abb. 4). Im geöffneten Zustand ist rechts des Falz ein schwarzes Rechteck zu sehen, in dem sich ein weißer Halbkreis befindet. Links davon ist ein schwarzer Halbkreis dargestellt. Beim Entfalten wirkt es nun so, als ob der schwarze Halbkreis aus dem Rechteck herausgelöst wurde, weil im Rechteck ein weißer beziehungsweise leerer Halbkreis zurückgeblieben ist. Klappt man das Leporello zu, kommt der schwarze Halbkreis auf dem weißen zu liegen und füllt die Leerstelle im Rechteck gleichsam wieder aus. Die einfache Figur, das Hell/Dunkel-, Schwarz/Weiß-Verhältnis, wird durch die Falte beweglich und veränderbar. Daraus entsteht ein Spiel mit unterschiedlichen Formen und gegenläufigen Effekten wie offen/geschlossen, sichtbar/unsichtbar, außen/innen, aktual/virtuell.

Auf den Punkt gebracht sind die Effekte, die durch den ‚Knick im Buch‘ entstehen:

- a) Effekte des Ver- und Enthüllens durch das Auf- und Zufalten des Leporellos.
- b) Nähe/Ferne-Effekte durch die perspektivische Vertiefung beim halb-offenen Leporello.
- c) Effekte des Dehnens, Knickens oder Schichtens von Papier.

²⁸ Rudolf Arnheim beschreibt in *Wahrnehmungsanalyse eines Symbols der Wechselwirkung* eine solche Form der Wechselwirkung.

- d) Effekte der ‚Intensität‘, die durch die Faltung des Papiers und die in sie eingelassenen figuralen Darstellungen entstehen.
- e) Effekte der ‚Inhärenz‘, da die Faltung ein Potenzial enthält, das sich durch das Entfalten in ein Aktuelles wandelt.

Dass die Papierfalte in den Darstellungen auf dem Papier des Leporellos arbeitet und unterschiedliche Wirkungen erzielt, wird erst anhand ihrer Effekte sichtbar, die sie im Bild und auf der Oberfläche erzeugt. In Lavaters Werk ist es der Knick in der graphischen Zeichnung, der den an bestimmte Lese- und Sehgewohnheiten²⁹ gebundenen Blick irritiert. Durch das Spiel mit dem Knick im Buch tritt die Falte in den Vordergrund: Der Mechanismus der medialen Strukturen des Leporellos wird dadurch erst sichtbar gemacht.³⁰ Indem die graphischen Linien und Zeichnungen die Papierfalten in ihre Darstellungen einbinden, erscheint die Falte als zentraler Bestandteil des Kunstwerks. So gewinnt die Faltung in Lavaters Künstlerbüchern eine materiale und manipulativ-haptische Eigenlogik, die sich von der gebrauchorientierten (blätternen, nachschlagenden) Geste signifikant unterscheidet. Dem entspricht Lavaters Denken über das und mit dem ‚Faltbuch‘: Vom gebundenen Buch sich absetzend, entwickelt sie eine raffinierte Technik – im Sinne des griechischen Worts *techné*, das Handwerk und Künste zusammendenkt –, um im Leporello eine visuell-abstrakte Erzählform zu erschaffen.

Die Effekte sind Teil eines responsiven Wirkungsverhältnisses, das sich zwischen den Sinnen des Betrachters und dem Kunstwerk ereignet.³¹ In ihnen verbinden sich körperliche mit symbolischen Handlungsweisen, was die Möglichkeit eröffnet, „manuell-materielle Praktiken der performativen Handhabung“ und „zeichenhafte Techniken“ aufeinander zu beziehen.³² Das Leporello lädt ein zum Spiel mit Händen und allen Sinnen, es wird nicht nur angeschaut, sondern auch abgetastet, befühl,

²⁹ Gemeint ist die Blick- und Lesebewegung, die sich im abendländischen Kulturkreis von links nach rechts vorwärts bewegt, nicht ohne Unterbrechungen oder ein Hin und Zurück des Blickes hervorzurufen, dennoch stetig vorwärts gerichtet.

³⁰ Markus Rautzenberg: *Die Gegenwendigkeit der Störung*. Zürich, Berlin 2009, S. 122.

³¹ Vgl. Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin 2010.

³² Susanne Strätling: *Die Hand am Werk*. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde. München 2017, S. 16.

gezogen, gezupft, geöffnet, gedreht und so weiter. Die Handlungen am und mit dem gefalteten Buch sind vielfältig und lassen sich in eine Praxis einschreiben. Sind einmal die kartonierten Deckel auseinandergezogen, fällt das Papierband wie ein Fächer auseinander, es entgleitet den Händen und Augen, reißt den Blick mit in die Tiefe und gibt die Aufzeichnungen Falte um Falte preis. Die durch die Falte ermöglichte Biegsamkeit des Papiers eröffnet den Spielraum der Bewegung. Indem das Bündel Papier beim Ausfalten auseinanderfliegt, hinabgleitet in den Raum, in die Verlängerung des eigenen Leibkörpers, verflacht die Tiefe, um aber auf der symbolisch-lesenden Ebene wiederzukehren.

Exkurs: Die Papierfalte

Die Papierfalte ist von anderen Faltenformen wie zum Beispiel von Stofffalten zu unterscheiden. Sie erzeugt keine Draperien, die einen (unsichtbaren) Körper umhüllen würden.³³ Das Papier und sein ‚Faltenwurf‘ zeichnen sich durch Sprödeheit, Steifheit und dennoch eine erstaunliche Modellierbarkeit aus, die durch unterschiedliche Verformungstechniken – wie Schneiden, Reißen, Falten, Kneten, Knäulen, Gießen etc. – herbeigeführt werden kann. Lavater selbst merkt zu den Eigenschaften von Papier an, dass es verformbar und beweglich sei und dennoch die Form halte, sich falten und zerreißen lasse, graphische Spuren sowie Farben tragen könne, lichtdurchlässig und brennbar sei sowie eine Vorder- und Rückseite besitze.³⁴

Die Falten eines Leporellos sind zunächst unscheinbare Rillen, die das Papierband prägen und formatieren sowie in Segmente unterteilen. Sobald die graphischen oder malerischen Inhalte über die Falten hinausgehen und so über die Unterteilungen hinwegfließen, geraten die Falten

³³ Wie Georges Didi-Huberman in *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs* (Zürich, Berlin 2006) anhand von Gemälden, marmornen Skulpturen und Photographien untersucht hat. Er bezieht sich mehrfach auf Gilles Deleuze' Überlegungen zur Falte, vgl. ders.: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main 2015. Die erste Ausgabe war: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris 1988.

³⁴ Lavater reflektiert 1993 in einem Skizzenbuch das Papier als modellierbares Objekt und schreibt: „le papier c'est un objet! il a une face, il a un dos, il bouge, il se pli, il porte l'écriture, il montre la couleur, il laisse passer la lumière, déchire ... il reste beau, il brûle.“ (Unterstreichung und Auslassungen im Original).

und damit auch ihre Effekte in den Blick. Mit anderen Worten, der sichtbare „Knick“ im Leporello – der einmal nach innen fällt, sich dann wieder nach außen wölbt – ist kein zufällig entstandenes Papierphänomen, sondern ein bewusst eingesetzter Mechanismus, der eine Faltechnik (ein Falzverfahren) impliziert und in den graphischen Darstellungen an einer bestimmten Stelle zu liegen kommt. Die Faltung ist somit nicht nur eine der künstlerischen Arbeit vorgängige Technik, sondern genauso medialer Bestandteil des Dargestellten. Indem die Papierfalte Teil des ‚Bildmechanismus‘ ist, werden die klassischen Unterscheidungen wie Inhalt und Form, Darstellung und Materialität, Sinn und Gestalt aus ihrem hierarchischen Verhältnis gehoben, um sich nunmehr reziprok aufeinander zu beziehen. So lässt sich sagen, dass die Art und Weise, in der das Leporello *ver-faltet* wird, seine Strukturalität konstituiert. Nicht die einzelnen Teile sind entscheidend, sondern die Verflechtungen der medialen Aspekte – wie Farbe, graphische Darstellung, Papier und Licht –, die als nuancenreiches Wechselspiel wirken. Diese Wirkungen werden durch die Faltung intensiviert und machen die Anziehungskraft der Kunstwerke aus.³⁵

Aufgrund der Eigenschaft der Streckung ermöglicht die Falte „ein Maximum an Materie bei einem Minimum an *Ausdehnung*“³⁶ – in eben der Art, wie Lavaters Leporellos zunächst in bescheidenem, kleinem Format erscheinen, um sich aber beim Entfalten zu einem langen Papierband zu dehnen. Die Falten sind in gefaltetem Zustand ein kompaktes Bündel Papier, das verhüllt, was gefaltet ist; das Eingeschlossene ist „das *Inhärente*. Man kann sagen, dass das, was gefaltet ist, allein virtuell ist, und aktual nur in einer Hülle existiert, in etwas, das es umhüllt“³⁷ und ein Potenzial in sich birgt. Bei einem Leporello ist das Inhärente jedoch auch der Akt, der sich im Entfalten und Auffächern der Segmente ereignet.³⁸ Die Papierfalte kann sich entfalten und wieder einfalten, ohne ihre Faltsuren zu verlieren, sie kann das Innere nach außen bringen, um es

³⁵ Die Anziehungskraft ist an die Präsenz der Dinge gebunden und wirkt „auf den Geist“ des Betrachters zurück, „indem er an ihr ein Widerständiges findet“, an welchem das Mediale erst sichtbar wird, vgl. dazu Rautzenberg: Die Gegenwendigkeit der Störung, S. 144.

³⁶ Deleuze: Die Falte, S. 199. (Hervorhebung im Original)

³⁷ Deleuze: Die Falte, S. 41. (Hervorhebung im Original)

³⁸ Ebd., S. 34.

wieder zurück zu falten: Das ist die eigentliche Potenz der Papierfalte. Durch diese charakteristische Beweglichkeit der Papierfalten wird ein Gleiten ins Buch hineingetragen, das den ‚Sprung‘ zwischen den Seiten als diskreten Einheiten verdrängt und sich zwischen Papier, Händen und Blicken des Betrachters sowie den sich entfaltenden graphischen Spuren ereignet.

Gerade der Umgang mit dem Leporello ist entscheidend, denn er wandelt das zu entfaltende Potenzial des Leporellos in ein tatsächlich Entfaltetes. Das Auffächern der Segmente und ihrer Inhalte impliziert eine aktive Ausführung unterschiedlicher Hand-, Körper- sowie Papierbewegungen und unterscheidet sich von der minimalen Handlung des Aufklappens von Buchdeckeln und des Blätterns von Seiten. Die Hand im Verbund mit dem Leporello arbeitet einer Poetologie der Ver-faltung als Geste zu. Der Begriff der Geste verortet sich dabei im Wechselspiel zwischen Hand und Werk und umschreibt „eine Schwelle“ von „körperlichen Handgreiflichkeiten“ und „symbolischen Handlungen“ und „eröffnet damit die Möglichkeit, zeichenhafte Techniken und manuell-materielle Praktiken der performativen Handhabung in ihrer wechselseitigen Bezugnahme aufeinander zu verstehen.“³⁹ Bezogen auf Lavaters Leporellos bedeutet dies, dass sie von einer Hand berührt und geöffnet werden müssen, um ihre graphischen Darstellungen erst offenzulegen. Ihnen eignet als künstlerisch gestalteten ‚Faltbüchern‘ immer ein Doppelpes: einerseits das implizite Wissen um ihre manuell-materiellen Praktiken, andererseits die (Be-) Deutungen der Wirkung graphischer Darstellungen.

Über die Gesten des Öffnens, Werfens und Fallens: *Leporello* (1982)

Das Künstlerbuch mit dem Titel *Leporello* (Paris, Zürich 1982, Abb. 5) brachte Lavater 1982 im Eigenverlag heraus. Sie konzipierte es als ein Buch zum Aufstellen und untertitelte es mit ‚livre sculpté‘, womit nicht nur die Skulpturhaftigkeit des Künstlerbuchs, sondern auch die Form des zugeschnittenen, wörtlich ‚skulptierten‘ Buchs akzentuiert wird. Diese

³⁹ Strätling: Die Hand am Werk, S. 16.

Verformungs-Semantik ist in der Etymologie des französischen Adjektivs ‚sculpté‘ enthalten, es leitet sich vom lateinischen Verb ‚sculpere‘ ab, was soviel bedeutet wie schnitzen, meißeln oder formen.⁴⁰ So wird mit ‚livre sculpté‘ nicht nur die Plastizität des fertigen Kunstobjekts, sondern auch das handwerkliche Eingreifen, Verformen und Zerschneiden des Faltbuchs betont. In diesem Sinn beschreibt Lavater den Entstehungsprozess:

Als ich 1980 in New York war, [...] hatte ich soviel vor, dass es nicht zu einer eigentlich konzentrierten Arbeit reichte mit der Zeit. Ich nahm daher Papier, faltete es und schnitt hinein. Dabei entdeckte ich die herrliche Wirkung, Vorder- und Rückseite gleichzeitig sichtbar, die 2 Schrägschnitte hervorbringen.⁴¹

Die zwei gegenläufigen „Schrägschnitte“ ermöglichen beim aufgestellten und leicht geöffneten Leporello durch die zur Mitte hin abfallende Höhe der Segmente eine ‚doppelte Sicht‘, sodass zugleich die Vorder- und die Rückseite zu sehen sind. Ohne viel Mühe schweift des Rezipienten Auge zwischen beiden Ansichten hin und her, was der intendierten Semantik der Darstellungen entspricht. Die Segmente der Innenseite zeigen halbgeöffnete Lippen, die im Begriff sind, im Spitzenwerk der Damenröcke zu verschwinden. Die der Außenseite zeigen dagegen zwei sich auf der Lauer befindende Augen, die Wache halten und den Blick des Betrachters erwidern, der neugierig die Papierfalten beschaut. Auch wenn die Bedeutungen der einzelnen Symbole mit Hilfe der einführenden Zeichenlegende entschlüsselt werden können – die Lippen stehen für Don Giovanni, die Augen für Leporello, die blumigen Spitzen für die verführten Damen –, lässt sich die dargestellte Szene nur assoziativ nachvollziehen, da sie sich dem beschreibend-illustrativen Duktus entzieht. Und erst wenn man sich auf dieses Spiel der Assoziationen einlässt, gelingt es, mögliche Bedeutungen herauszulesen. So können die Figuren und ihre Rollen sowie Lebenswege in haptisch-visuellen Verdoppelungen, Verdrehungen und im permanenten Auf und Ab erfahren werden, was nicht nur neue interpretatorische Zugänge ermöglicht, sondern auch eine Lust am Spiel

⁴⁰ Langenscheidts *Taschenwörterbuch Latein*. Berlin 1998, S. 472.

⁴¹ Lavater: *Werktagebuch*, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 325.

mit Bild und Bedeutungen erzeugt. Je nach Perspektive steigen oder fallen Blick, Papier, Figuren und Bedeutungen: ein „Oszillieren im Stillstand“⁴².

Lavater bezeichnete *Leporello* als „eine hommage an diesen Erfinder des Faltbuches“⁴³ und bezog sich dabei auf die Figur in Mozarts Oper *Don Giovanni*. Auf der Innenseite des Leporellos erklärt sie, wie Don Giovanni Diener, Leporello, zum Namensgeber des Faltbuchs wurde: „Il [Leporello] jète un long papier, un livre déplié, du haut d’un escalier... Alors, à partir de ce geste, inventé au 18ème siècle, on nomme le livre dépliant: Leporello.“⁴⁴ Dabei geht es weniger um die Schilderung einer Opernszene⁴⁵ als vielmehr um die Inszenierung von Gesten im und am gefalteten Buch. Ausgehend von dem effektvollen Entfalten und Werfen eines langen Papierbandes wird das gestische Repertoire des Leporellos vorgeführt. Zunächst zeugen die graphischen Darstellungen sowie die in Treppenform zugeschnittenen Segmente von schöpferischen Tätigkeiten wie Gravieren, Formen, Schneiden, Falten und Malen, die das Kunstwerk *Leporello* hervorgebracht haben. Diese manuellen Tätigkeiten, die als Spuren einer längst abwesenden Hand erscheinen, wirken in den graphischen Spuren, Verformungen und Schnitten nach, sie werden vom Kunstwerk ausgestellt. Die Hand als Manipulierende, Handelnde, Mitdenkende ist aber nicht nur als Lavaters eigene, vergangene Hand-Tätigkeit in der künstlerischen Arbeit zu verstehen, sondern auch im Sinne der *Hand*-lungen, die den Rezeptionsästhetischen Prozess in Gang bringen, die die kartonierten Leporello-Deckel auffalten, das Papier zum

⁴² Vgl. Annette Gilbert: Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly. Bielefeld 2007.

⁴³ Lavater: Werktagebuch, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 325.

⁴⁴ Beiliegender, gedruckter Text zu *Leporello* (Paris, Zürich 1982), vgl. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Photoarchiv: LAW 319: 1–2.

⁴⁵ Lavater, eine leidenschaftliche Theater- und Operngängerin, bezieht sich hier auf die Opern-Szene, in der Leporello ein Register der von Don Giovanni verführten Damen zieht, um Elvira, einer ehemaligen Geliebten seines Herren, daraus vorzulesen. Es gibt Aufführungen, die das effektvolle Entfalten des Registers durch ein Leporello von der Höhe einer Treppe aus unterstreichen. Ein Beispiel hierfür ist die Verfilmung der Oper von Joseph Losey aus dem Jahr 1979, dazu: ><https://www.youtube.com/watch?v=3NCxIWRSumY>< (letzter Zugriff am 4.2.2018).

Auseinanderfallen bringen und damit einen Faltenwurf erzeugen, der jede noch so kleine Bewegung aufnimmt und stets vibriert.

Die von Lavater erwähnte Treppen-Metaphorik erhält am Werk eine neue semantische Aufladung. So bilden die Segmente ein stufenförmiges Band, das bis zur Mitte abfällt und dann bis zum anderen Ende wieder ansteigt. Die Treppenform bildet ein V, das denjenigen wieder hinaufführt, den sie vorhin hinabbegleitet hat. So „fällt“ Don Giovanni, um anschließend wieder hochzusteigen, was an die romantische Don Juan-Dichtung erinnert, in welcher der Frauenheld nicht wie in Lorenzo da Pontes Libretto in die Hölle fährt, sondern erlöst wird. Dazu passt Lavaters Kommentar im Klappentext: „par le symbole de l'écriture lumineuse continue, je voudrais fair voir la survie de la légende ‚Don Giovanni‘ le séducteur. Don Giovanni l'éternel...“.⁴⁶ Die „écriture lumineuse continue“ verweist auf eine Schrift jenseits der herkömmlichen, abendländischen Alphabet-Schrift, auf eine Schrift, aufgehoben in der Zeit, die wie ein Ereignis vergeht und an ein Zeit-Bild gemahnt, das an eine Geste gebunden immer schon Auflösung in der Stillstellung sowie Fortbewegung im Wiederaufleben meint. So kann die Figur Don Giovannis an eine „Ewigkeit“ angenähert werden, indem die Buchform des Leporellos einerseits in ihrer Faltung auf eine unendliche Bewegung verweist und andererseits die (De-) Figurationen in der lumineszierenden Schrift aufscheinen.

Die Schrift als *Spectacle – un pictoson mural* (1990)

Was der metaphorische Begriff der „l'écriture lumineuse continue“ für Lavaters Werk und Arbeitsweise bedeutet, ist am letzten Beispiel gut nachvollziehbar. In *Spectacle – un pictoson mural* (Abb. 6) – einem 1990 bei Adrien Maeght in Paris erschienenen Leporello, das aufgefaltet an eine Wand aufzuhängen ist – wird die Entstehung des abendländischen Alphabets und seiner graphischen Gestalt thematisiert. Diesem Leporello ist ein längerer Text auf der Rückseite hinzugefügt, was untypisch für Lavaters Künstlerbücher ist. Dabei handelt es sich um eine mythische Erzählung, die die Entstehung der graphischen Formen des Alphabets

⁴⁶ Beiliegender, gedruckter Text zu *Leporello* (Paris, Zürich 1982).

behandelt. Der Text beginnt mit einer Urszene des Zeichenprozesses: Ein Naturobjekte betrachtendes Bewusstsein – personifiziert durch einen mit schöpferischen Kräften ausgestatteten Magier – sieht und interpretiert Zeichen. Diese Zeichen, die als Striche, Linien und Kreise beschrieben werden, sind indexikalischer Natur, indem ihre Formen an die Objekte erinnern, die sie bezeichnen. Mit einem Schrei löst sich das mimetische Verhältnis auf, der Laut kommt hinzu. Klänge und graphische Elemente befinden sich im Kampf, bis sie durch einen Gewaltakt der Setzung zu phonetischen Zeichen werden.

Im Gegensatz zu der Erzählung des Textes führen die Darstellungen ein Spiel der graphischen Grundelemente und ihrer Kombinationsmöglichkeiten vor. Das erste Segment zeigt die Form eines abstrahierten Wagenrads mit einem pinken Punkt in der Mitte. Auf dem folgenden Segment ist eine aufgesprengte Form dargestellt, in der offensichtlich die Einheit des Rads zerstört wurde, es fliegen Punkt, Linien und Striche kreuz und quer durcheinander, um im nächsten Bild eine neue Ordnung zu demonstrieren: Fünf schwarze Ellipsen mit eingelassenen weißen Formen, wie einem Quadrat, Kreisformen oder Balken, stehen groß über den Strichen und Linien und der pinke Punkt sitzt an der rechten Seite. Das nächste Bild zeigt, wie sich die Striche zusammenballen und in unterschiedlichen Kombinationen neu formieren, wobei sie bereits die Gestalt der Konsonanten annehmen. Der Punkt sitzt wieder in der Mitte und wirkt wie das Zentrum des Geschehens. Auf dem folgenden Doppelsegment strebt eine futuristische Buchstabenanordnung nach rechts oben, steil zugespitzt, gebahnt und deutlich vom Hintergrund abgehoben, wo nur noch schemenhaft die Grundformen Quadrat, Kreis und Dreieck zu erkennen sind. Der Punkt sitzt oben und kontrastiert die Buchstabenformation. Das folgende Segment greift das Motiv der Ellipsen noch einmal auf, die auf dem sich anschließenden als Symbole für die Vokale vorgestellt werden: Die weißen Formen, die sie enthalten, sind dabei in Analogie zur Lippenstellung bei deren Aussprache dargestellt: So steht für das *i* ein schmaler und langer weißer Balken, für das *o* eine große und ovale Rundung, für das *u* ein kleiner und runder Kreis usw.

Interessant an dieser Allegorie der Alphabetisierung ist, dass die Lautlichkeit dem Zeichen nachgestellt wird, dass sich zuerst die graphische Gestalt ausbildet und erst danach die Phonetisierung der Formen

einsetzt.⁴⁷ Damit kehrt sie die tradierte Geschichte der Alphabet-Schrift um. Die graphischen Zeichen und Symbole entstehen aus einem gänzlich anderen Zusammenhang als dem der Sprache, nämlich aus einem magisch-rituellen. Auf der visuellen Ebene ist der pinke Punkt, der für den Magier steht, die Chiffre für diesen ‚ursprünglichen‘ Zusammenhang. Er sticht als eigenständiges graphisches Element hervor, ist das graphische Ur-Element schlechthin. Er ist durch keine Form einzuholen, kennt keine Entsprechung, ist Nicht-Zeichen und liegt immer zwischen Wörtern, Sätzen, Buchstaben, Strichen und Linien. Er ist potenziell Bild- und Textzeichen, schwankt zwischen Sichtbarem und Lesbarem und wirkt in den graphischen Darstellungen spannungsaufbauend, die Linien und Formen kontrastierend. Der Punkt markiert in *Spectacle* auch eine ‚Ur-Szene‘ in Lavaters Schaffen: Durch ihn wird die graphisch-visuelle Zerlegung der römischen Versalien in waagrechte, senkrechte und die beiden diagonalen Linien sowie den Kreis in Gang gesetzt. Dass es Lavater dabei um das *Schriftbild* ging und weniger um das abendländische Alphabet, belegt folgendes Zitat:

[E]s liesse sich denken, dass die Schrift selbst anstelle der Illustration tritt, d.h. sie erzählt, sie zeigt ... sie zeichnet auf. Eine anschauliche Zeichen-Schrift sollte sich an Denkmodelle und Farben halten, die Erkenntnis beim Betrachter auslösen. Sie soll hinauf, hinab, hinein, hinaus, hinüberführen. Sie darf gross und klein, spitz und rund, dick und dünn, schief und gerade sein. Sie muss stark oder verzittert, hell oder dunkel dastehen.

⁴⁷ Darüber, wie Lavater zu dieser Auffassung von Schrift als primär graphischem, nicht-phonozentrischem Medium gekommen ist, lässt sich nur spekulieren. Ein wesentlicher Impuls kam sicherlich durch das Studium an der Kunstgewerbeschule Zürich in den 1930er Jahren. In der von Lavater besuchten Fachklasse für Lithographen und Graphiker gehörten Schriftkunde sowie das aufwendige Schriftenentwerfen zum regulären Unterricht. Die Schriftformen wurden dabei weniger in ihren historischen Entstehungszusammenhang gestellt als vielmehr in ihrer visuellen Form bestimmt, analysiert und zergliedert. Schriften aus ihren Kontexten zu heben und sie als graphische Elemente und Grundformen zu verselbständigen, war den Schülern durch die an der Schule präsente Avantgarde-Kunst bekannt. Die Ab-Setzung des einzelnen Zeichens ermöglichte dessen Neuinterpretation. Es wurde zum architektonischen Gebilde, zur Leucht-, Klang-Schrift, zur Marke, zum Logo.

Dann wird sie, trotz Sprach- und Kulturgrenzen, präzise von Allen verstanden und frei nacherzählt werden können.⁴⁸

So ist das eigentliche Spektakel der Schrift (-geschichte) nicht die vom Text erzählte Alphabetisierung, sondern die auf der visuellen Ebene nachvollziehbare Zerlegung der Alphabetschrift in ihre graphischen Grundelemente. Die fünf Grundelemente der römischen Versalien bilden das Repertoire von Lavaters graphischen Zeichnungen und Notationsformen. Dem Baukasten-Prinzip folgend, lassen sich die einzelnen Elemente im Verbund mit anderen zu unterschiedlichen Gebilden fügen.⁴⁹ Die dabei entstehenden hybriden Schrift-Bild-Formen werden in den Leporellos zu kleinen Spektakeln angeordnet. Das Theater gewordene visuelle Erzählen entspricht der „l'écriture lumineuse continue“ insofern, als beide nicht als solche fassbar, sondern immer nur in konkreten Versionen beobachtbar sind. Beide Begriffe veranschaulichen indessen die mediale Vielfältigkeit der Künstlerbücher, wie diese in ihren variationsreichen Formen an ein ephemeres Licht-Schau-Spiel gebunden zwischen den medialen Sphären des Sehens, Hörens und Fühlens oszillieren.⁵⁰

⁴⁸ Zentralbibliothek Zürich, Schriftlicher Nachlass Warja Lavater-Honegger: 10 (nicht nummerierte Manuskriptseiten in Maschinenschrift). (Auslassungen im Original)

⁴⁹ Die so erzeugten Graphien gehorchen keinen festen Regeln, sind aber durch die vorgegebene Menge ihrer Bestandteile festgelegt. So bilden die Bausteine als Elemente eines Baukastens einen Möglichkeitsspielraum, aus dem „etwas“ als etwas entstehen kann. Wobei der Baukasten als Bedingung der Möglichkeit für eine Form das Moment der Auswirkung und Lebendigkeit kaum erfassen kann, vgl. Dieter Mersch: *Medientheorie zur Einführung*. Hamburg 2006, S. 215.

⁵⁰ Dank gebührt Christoph Schulz und Thorsten Gabler für ihre sorgfältige Durchsicht und kritischen Anmerkungen sowie dem Fonds zur Förderung des akademischen Nachwuchses (FAN) der Universität Zürich für die finanzielle Unterstützung.

Anhang

Tête à Tête – Entretien avec Warja Lavater

Dieses Interview erschien im Winter 1991 in der Zeitschrift
La Revue des Livres Pour Enfants (Nr. 137–138).

Les livres de Warja Lavater sont des livres d'art que l'on commence par déplier avec curiosité pour y suivre le déploiement des formes et des couleurs. Puis on remarque le codage d'entrée (en 3 langues, et les prochaines éditions y adjoindront le japonais) qui assigne un rôle précis à ce qui n'est pas seulement une tache de couleur, mais un symbole. Et on cherche à construire le rapport avec le titre annoncé. Mais alors seulement commence la magie: à la relecture, quand le récit se fait „entendre“ dans ses inflexions personnelles, car pour le „lire“, il faut (se) le „dire“, et l'implication de la voix et du geste complètent le savoir de l'œil. C'est ainsi que le premier livre de Warja Lavater fut présenté à la découverte des enfants, qui non seulement le regardèrent, mais le jouèrent, en 1965, à l'Atelier des Enfants du Centre Georges Pompidou. Bernadette Gromer a rencontré Warja Lavater à Zurich, où elle préparait une grande exposition sur ses travaux.

Bernadette Gromer: Warja Lavater, ce ne sont pas seulement les amateurs d'art, mais les bibliothèques qui achètent pour leurs jeunes lecteurs vos contes racontés dans un codage coloré. Vous considérez-vous comme un auteur pour enfants? Et quelle est l'origine de cette idée?

Warja Lavater: Le seul livre „pour enfant“ que j'aie fait est *La Rose et la Rainette*. J'avais la garde de mon petit-fils de 2 ans et demi qui commençait juste à marcher et n'avait aucune notion des dangers de la rue. Chaque fois qu'il se précipitait sur la route, j'avais une peur terrible. Alors je l'ai pris dans mes bras, lui ai montré les trois feux, et je lui ai fait une histoire avec ça. Le rouge, c'est-à-dire la rose, symbole de l'amour, supplie: „RESTE AVEC MOI!“. Le jaune, la lumière, dit: „REGARDE!“ et le vert, la rainette, l'invite: „SAUTE!“ Et à ce moment-là, le petit bondissait joyeusement dans la rue! Il était sauvé! Il ne traversait plus

n'importe comment, à cause de la rose. Les signaux étaient devenus des images qui lui parlaient.

La Rose et la Rainette était un livre de circonstances. Mais j'ai aussi inventé un conte à partir du chant du merle: *La mélodie de Tur di di*. C'est une petite parabole de ce qui peut arriver à n'importe quel artiste (il se fait connaître, puis est oublié, mais son œuvre lui survit!). La transcription rythmée du chant du merle en grands et petits points jaunes, la mélodie chantée inventée par Turdidi, est le principal élément dynamique de l'histoire.

L'idée d'utiliser des symboles colorés dans des récits sans texte a sûrement plusieurs origines!

Ainsi, j'ai un diplôme de graphiste obtenu après quatre ans d'étude à l'École des Arts et Métiers de Zurich, dont l'enseignement, très strict, était attaché aux principes du Bauhaus: on n'y parlait que de composition, on apprenait à dessiner les lettres de l'alphabet.

J'ai décroché le 1er prix pour l'affiche de l'exposition de l'École pendant cette période. Mon affiche était dans la rue! En 1937, Gottfried Honegger (mon futur mari) et moi, nous sommes groupés à plusieurs pour fonder un atelier de graphique moderne appliquée.⁵¹

Pendant la guerre de 39–45, tout en continuant nos travaux et mettant au monde deux filles, je me suis occupée également de la conception, rédaction et illustration d'un magazine pour la jeunesse (de 1944 à 1958), réalisé dans notre atelier et distribué dans les écoles de Suisse française et alémanique. Les enfants pouvaient y trouver toutes sortes d'informations de type culturel, chose qui me tenait à cœur.

J'ai aussi fait de l'illustration, dont un livre pour mes deux petites, mais auquel l'éditeur n'a pas donné suite. Raison invoquée: le livre était trop „moderne“ et il se vendait mal!

Puis, en 1958, j'ai été chargée de décorer l'autoroute et l'accès à l'Exposition „SAFFA“ à Zurich, sur la Femme Suisse à travers l'Histoire, du Xème au XXème siècle (où elle n'avait alors pas encore le droit de vote!). Sur dix grands murs disposés en diagonale, de 4 m de haut sur 10 de large, une ligne blanche courait d'un panneau à l'autre pour faire le lien entre ces femmes célèbres de tous les temps et rendre actuelle leur

⁵¹ Warja Lavater a reçu en 1939 le 1er prix pour le sigle de l'exposition nationale de 1939.

histoire. Elles étaient représentées de façon figurative et en couleurs, mais c'était la ligne blanche, abstraite, qui avait le rôle le plus important.

En fait, je m'intéressais depuis toujours à une chose précise: raconter par l'image et, plus exactement, par le signe.

La même année, mon mari a dû se rendre à New York. Je l'ai accompagné pour un séjour de trois mois, et pour finir, nous y avons vécu avec les enfants deux ans.

A ce moment-là, l'art à New York se situait entre le Tachisme et le Pop-Art et on pouvait assister à une révolution sans précédent: l'audace des artistes américains était sans aucune comparaison avec ce qui se passait alors en Europe. Je veux parler de Al Held, Marc Rothko, Sam Francis, des amis, et Barnett Newman [...], Jasper Jones [...], Robert Rauschenberg.

Et il y avait surtout The Museum of Modern Art New York avec ses expositions extraordinaires. Alfred Barr (voici sa photo, là, au mur) en était le Directeur très actif.

Moi, du coup, je n'avais plus de commandes urgentes. Je ne suis ni sculpteur ni peintre ni écrivain, donc je regardais autour de moi avec des yeux de nouveau-né. On circulait sur des autoroutes énormes avec des panneaux de signalisation gigantesques comme on n'en avait encore jamais vu en Europe.

A cette époque, en Suisse, le feu rouge comptait seulement pour les voitures, les piétons passaient tranquillement... C'était la manière spectaculaire dont fonctionnaient les signaux de toutes sortes aux USA qui m'a vraiment fait réfléchir sur l'importance du CODE, quand il est connu et appliqué: si une meute de voitures s'arrête net ou vire de bord à un signal, sans autre injonction de son ni de paroles, cela démontre l'efficacité absolue de ce moyen.

Je me suis dit: „Pourquoi ne pas l'employer en Littérature à la place de la typographie?“

Par ailleurs, j'avais découvert dans le quartier chinois de New York ce papier plié en accordéon de tous formats sur lequel on voyait les chinois peindre leurs calligraphies. J'ai trouvé que ce papier (qui était aussi très bon marché) me convenait parfaitement pour m'exprimer.

J'entrevois là des possibilités supplémentaires: le „leporello“ est un livre qu'on peut transformer en sculpture, debout par terre, ou accrocher, déplié, au mur.

B.G.: Justement, comment faut-il regarder/lire vos livres? Quel est le meilleur mode d'emploi?

W.L.: On peut suivre les signaux en regardant une page après l'autre, bien sûr. Mais on peut aussi, si on en a envie, revenir en arrière, avec plus de continuité que dans un livre classique.

Le livre broché/cousu est tellement radical, au contraire: le récit y est découpé en tranches, il y a toujours deux pages, et puis deux pages, et puis deux pages et ainsi de suite. Et il faut tourner chaque page. Cela m'a bien servi d'ailleurs dans *La Rose et la Rainette*, où les feux devaient être totalement séparés l'un de l'autre.

L'accordéon donne la possibilité de jouer, de sauter là ou là, de rassembler plusieurs pages de façon à lire une suite, de construire son propre livre, plus petit ou plus grand. L'ensemble est mobile: cela tient du théâtre ou plutôt de la chorégraphie. J'y ai vu le médium idéal pour suivre une histoire comme on regarderait un film, à cause de ce déroulement fluide qui vous fait passer en douceur d'une image à l'autre.

Et si on veut que ça soit très dramatique – je joue beaucoup avec le côté dramatique et mouvementé du pliage –, on peut se servir du pli ou au contraire le laisser de côté.

Bien sûr, ces livres qui bougent tout le temps ne peuvent être vendus comme ça. Il faut leur donner un emboîtement. Monsieur Adrien Maeght a fait faire des étuis de plastique transparent qui permettent de lire les titres.

Pour en revenir à mes histoires elles-mêmes, j'avais déjà fait des essais d'aquarelle sur mes idées, mais aussi, fin 59 et début 60 à New York, sur un conte très connu: *le Petit Chaperon Rouge*, en un format minuscule. Le voici, c'est mon premier exemplaire que je transportais dans mon sac partout avec moi, tellement j'étais excitée d'avoir découvert là... quelque chose?

Pourquoi le Chaperon Rouge? A cause du ROUGE dans le titre! Il me semblait que dans une histoire où il n'y aurait rien que des petits points, on reconnaîtrait le petit point rouge parmi tous les autres, et qu'il n'y aurait plus qu'à le suivre! Après, j'ai agrandi le format avec l'idée de dessiner plusieurs contes en un seul volume. Puis je me suis rendu compte que c'était une erreur car il manquait la dimension temporelle: il me fallait le „temps“, je voulais rendre sensible le passage du temps, non pas celui qui est exprimé par les mots, mais le temps vécu par celui qui

regarde et écoute quelqu'un lui raconter une histoire. Donc, il y a cette traversée de la forêt par le Petit Chaperon Rouge, qui doit être longue...

Mais ce que je tentais là était surtout une expérience personnelle et je ne me souciais alors d'aucun écho en retour.

En continuant avec d'autres récits, je m'apercevais qu'il était inutile d'introduire ou de conclure, car on VOIT plus exactement, on VIT le début et la fin, dans le médium „livre“. Les signaux suffisaient à construire la trame de l'histoire, mais permettaient aussi une interprétation personnelle. Surtout, le lecteur n'est pas assujéti aux stéréotypes de l'illustration habituelle. Après avoir vu les grand-mères new yorkaises avec leurs perruques bleu ciel vissées sur la tête et leur maquillage, qui ressemblaient si peu aux grand-mères de nos montagnes, ridées et vêtues de noir, j'ai compris qu'il fallait continuer avec le mode de représentation tout simple: le point. Ainsi chaque enfant s'imaginera sa grand-mère à lui.

A New York, en 1960, Alfred Barr à qui j'avais montré quelques livres à l'aquarelle en a aussitôt choisi deux: *Le Petit Chaperon Rouge* et *Guillaume Tell*, autre histoire que tout le monde connaît, où toutes les nationalités se retrouvent (les deux éditions américaine et allemande de 1962 sont aujourd'hui épuisées).

B.G.: Etant donné vos idées si précises sur la nature du support de vos histoires, n'avez-vous pas été tentée de poursuivre des réalisations dans le domaine du „livre-objet“?

W.L.: Bien sûr, déjà les petits „Folded Stories“, Basilius Presse Basel (1962–1968) et les „Imageries“, Adrien Maeght Editeur Paris (depuis 1963) étaient des „livres-objets“. J'ai donc continué des essais avec le „livre-modulé“ par les transformations de la page, le „livre-debout“ qui se pose en rond, et le „livre mural“ qui, déplié, pend au mur. Mais ce qui m'importait le plus était de changer quelque chose dans le domaine de l'illustration. Et mon vœu est toujours que l'IMAGE devienne une ECRITURE et que l'ECRITURE devienne IMAGE...

En effet, le code en pictogrammes est lisible, quels que soient l'époque, la nationalité et l'âge!

En 1961, habitant toujours Zurich, nous avons décidé mon mari et moi de nous offrir deux ateliers à Paris, et c'est là qu'en 1963, j'ai osé

rencontrer l'éditeur „d'avant garde“, Monsieur Adrien Maeght Editeur, pour lui proposer une co-édition du *Petit Chaperon Rouge* avec The Museum of Modern Art New York. Et il a dit „oui“. Quelle joie pour moi! Ce livre est donc paru en France et aux USA dans une édition de luxe, à peu d'exemplaires.

Mais, quelques années après, on me disait de plus en plus souvent: „Vous savez? Ce sont mes gosses qui aiment ça! Mes enfants comprennent!“ Ça a été la surprise de ma vie! Quand, ensuite Monsieur Maeght m'a proposé de dessiner un second conte, je lui ai demandé si ça ne serait pas un „devoir“ vis-à-vis de Perrault, auteur français que j'adore, que d'en faire une série de six, tous dans mon langage imagé. Non seulement il a accepté, mais il m'a de plus encouragée à les réaliser en lithographie pour offset. Dans l'offset, chaque couleur est séparée et peinte en noir, et c'est la machine, „mon pinceau“, qui leur donne de l'éclat.

B.G.: Avec le même moyen, vous racontez des choses très différentes: je pense à vos fables philosophiques: *Passion et raison*, *Ergo...*

W.L.: Je suis surtout auteur, et ce que je fais n'est pas de l'illustration, mais une façon de formuler des idées, des pensées. Certes, j'ai inventé des termes pour présenter ce que je fais, mais l'exposition consacrée à mes livres („mural“, „debout“, „modulé“, „petit ou grand“) qui aura lieu de novembre 1990 à janvier 1991 au Musée Helmhaus de Zurich portera pour titre: „la perception“. J'essaie d'y expliquer ma façon d'écrire des livres en m'appuyant aussi sur les recherches de Rudolf Arnheim, professeur à Harvard, qui a rédigé l'introduction de mon livre, *perzeptionen*, en 1973 (éd. Adolf Hürlimann Zurich). R. Arnheim parle de la „pensée visuelle“ en montrant qu'en fait c'est le visible qui induit la pensée. Et la pensée fait son histoire avec ce que l'œil lui a signalé.

Dans ce livre donc, ce sont les lettres de l'alphabet elles-mêmes qui sont remplacées par des symboles et leur utilisation donne lieu à une série de textes différents en noir et blanc, disposés sur la page comme de la poésie „spatialiste“.

Et puis, dans *Le miracle des Roses* (histoire de la vie de Sainte Roseline, qui a vécu au XIIIème siècle), j'ai commencé à utiliser encore un autre procédé, les „transparences“ dans l'image, afin d'évoquer cette troisième dimension de l'histoire: le spirituel.

B.G.: Si on ne connaît pas vos livres, on ne peut pas se douter à quel point vos symboles peuvent produire des effets variés et pleins de nuances. Pour n'en citer qu'un exemple, l'emploi – humoristique? – du signe „pain“ dans *Le Petit Poucet* qui sert aussi bien à représenter les miettes semées dans la forêt que le repas plantureux servi dans la maison de l'ogre; l'échelle, la composition seuls changent, le signe est le même. Mais ce n'est pas répétitif, au contraire, c'est drôle! Le conte ne dit pas ce que Poucet et ses frères ont mangé dans la maison de l'ogre, mais pourquoi pas du pain? C'est logique! On peut VOIR là votre interprétation personnelle des données du conte et on comprend aussi que ce moyen, le symbole, vous permet de formuler, c'est-à-dire de RENDRE VISIBLES, des choses qui ne l'étaient pas.

W.L.: Cela continue dans *le miracle des Roses*: à partir du code „pain“⁵² mais qui est un signe un peu différent de celui du *Petit Poucet*, il y a le pain du château disposé avec cérémonie:



CÉRÉMONIE



le pain „volé“ pour être distribué aux pauvres:

DISTRIBUTION



⁵²  „pain“ *Le Petit Poucet*,  „pain“ *Le miracle des Roses*.

et qui diminue sur les étagères avant d'être apporté ici ou là:

DISPARITION



le „pain miracle“ qui se transforme en roses quand Roseline doit ouvrir son tablier, et qui tombe du ciel sur la table, et enfin le pain du couvent fondé par Roseline, bien rangé et mis en réserve pour les pauvres:

PAIN EN RÉSERVE



Je cherche un MOT qui, **visualisé** dans des situations différentes, prenne chaque fois une autre signification, un signe qui, par ce qu'il représente, et aussi par sa position et son mouvement sur la page, devienne message.

B.G.: Les signes que vous utilisez ne sont pas toujours véritablement abstraits?

W.L.: Dans *le miracle des Roses* qui raconte le destin d'une femme qui a réellement vécu, j'ai fait quelque chose d'un peu plus „figuratif“, c'est vrai. Et d'ailleurs j'ai rencontré – si je puis dire – une des roses de Roseline: la clé de voûte de la chapelle du Xème siècle où elle repose à Celle-Roubaud, Arc-en-Provence.

Dans *Guillaume Tell* également: l'histoire s'y prêtait, et on y reconnaît la pomme et les flèches. Mais il y a aussi les „points“ verts de la forêt, comme dans *Le Petit Chaperon Rouge*!

Chaque forme a une signification reconnaissable, par contre elle a aussi le droit d'exploser et de changer pour un moment. Je préfère les signes connus de tous: la verticale, l'horizontale, le rond, les diagonales.

Ce sont des archi-symboles corporels de notre civilisation... C'est pourquoi je m'intéresse particulièrement aux majuscules de l'alphabet (voir le „pictoson“ *SPECTACLE*, Adrien Maeght Editeur, octobre 1990) en retrouvant les formes de base qui les composent et qui étaient déjà gravées sur les parois des cavernes. L'alphabet, à l'origine, a bel et bien été conçu pour être VU, et il est devenu système. Il faut quelquefois faire le chemin à l'envers.⁵³ Le plus stimulant pour moi a été de constater (au cours de visites dans des écoles, à Toulon et à Blanquefort, près de Bordeaux) avec quel enthousiasme les enfants s'emparent des formes pour imaginer des histoires autour!

B.G.: Vous leur avez raconté vos histoires?

W.L.: (riant) Non! J'écoutais les enfants tous ensemble me les crier!

Propos recueillis par Bernadette Gromer. Zurich. Juillet 1990.

⁵³ Pensant déjà à *Spectacle*, Warja Lavater a écrit en 1972: „... J'aimerais, en construisant le signe avec ses signaux de base, visualiser le dessin de chaque voyelle et de chaque consonne. Et, en faisant approcher le son, faire entendre chaque voyelle et chaque consonne.“

Abbildungen

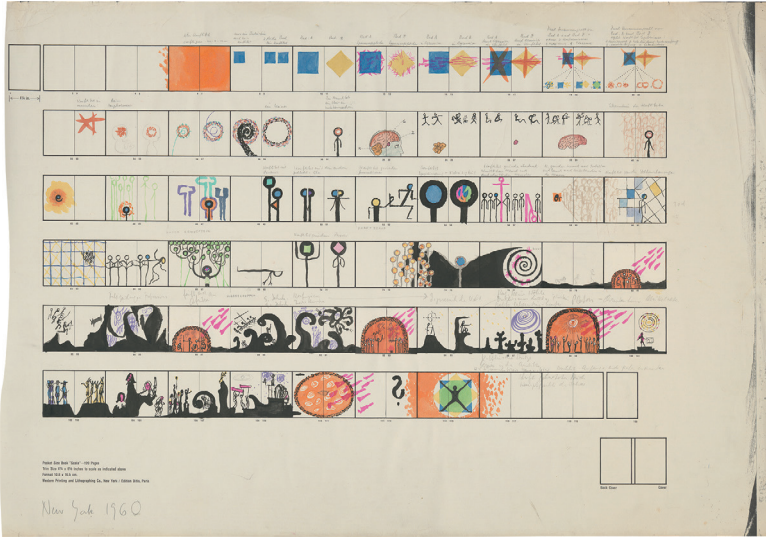


Abb. 1: Warja Lavater: Druckvorlage zu *Conflict* (1960).

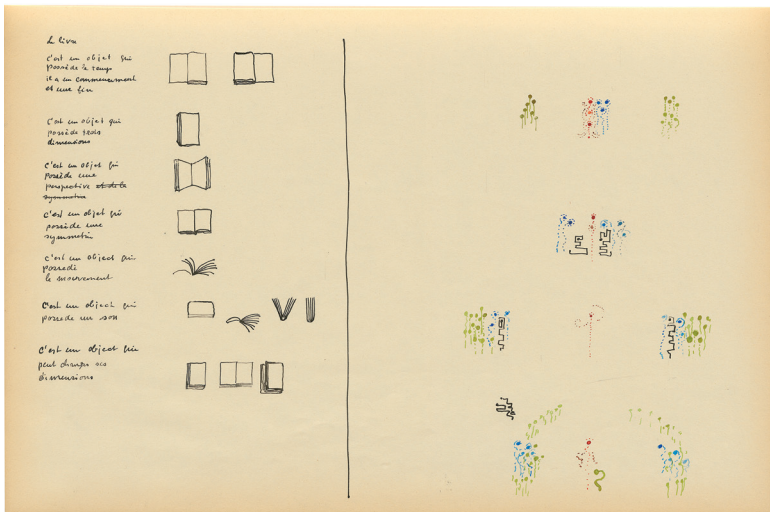


Abb. 2: aus Warja Lavaters Skizzenbuch von 1964.

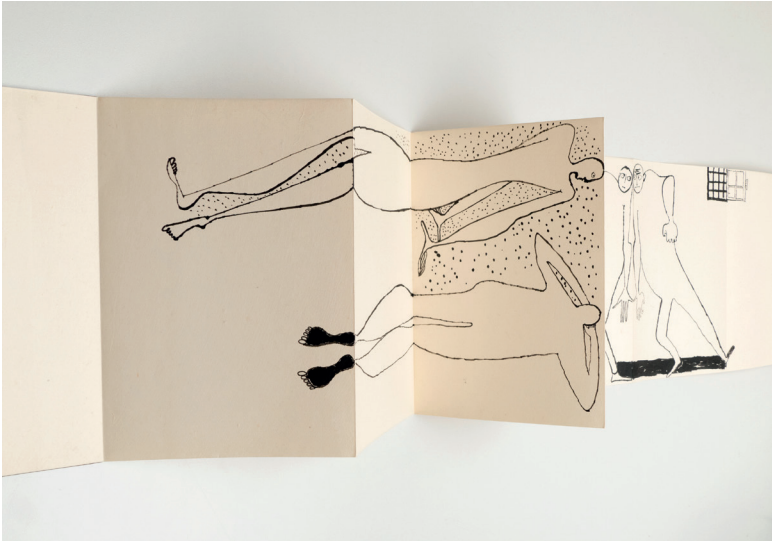


Abb. 3: Warja Lavater:
Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch (1960, Detail).

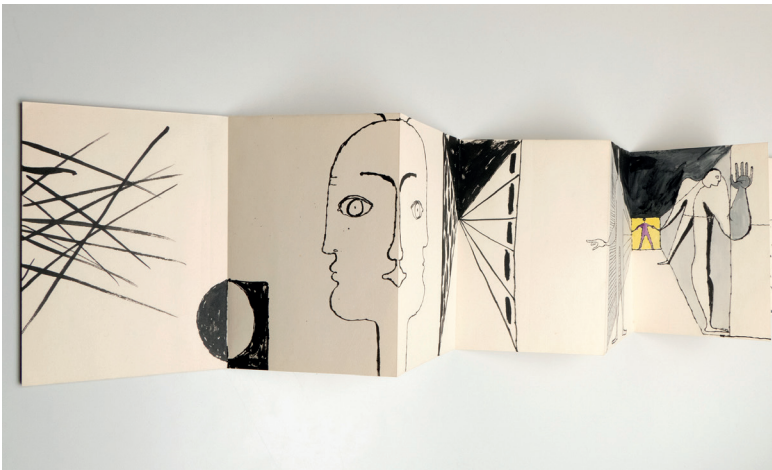


Abb. 4: Warja Lavater:
Tiefen- und Bewegungswirkung durch den Knick im Buch (1960, Detail).



Abb. 5: Warja Lavater: *Leporello* (1982).

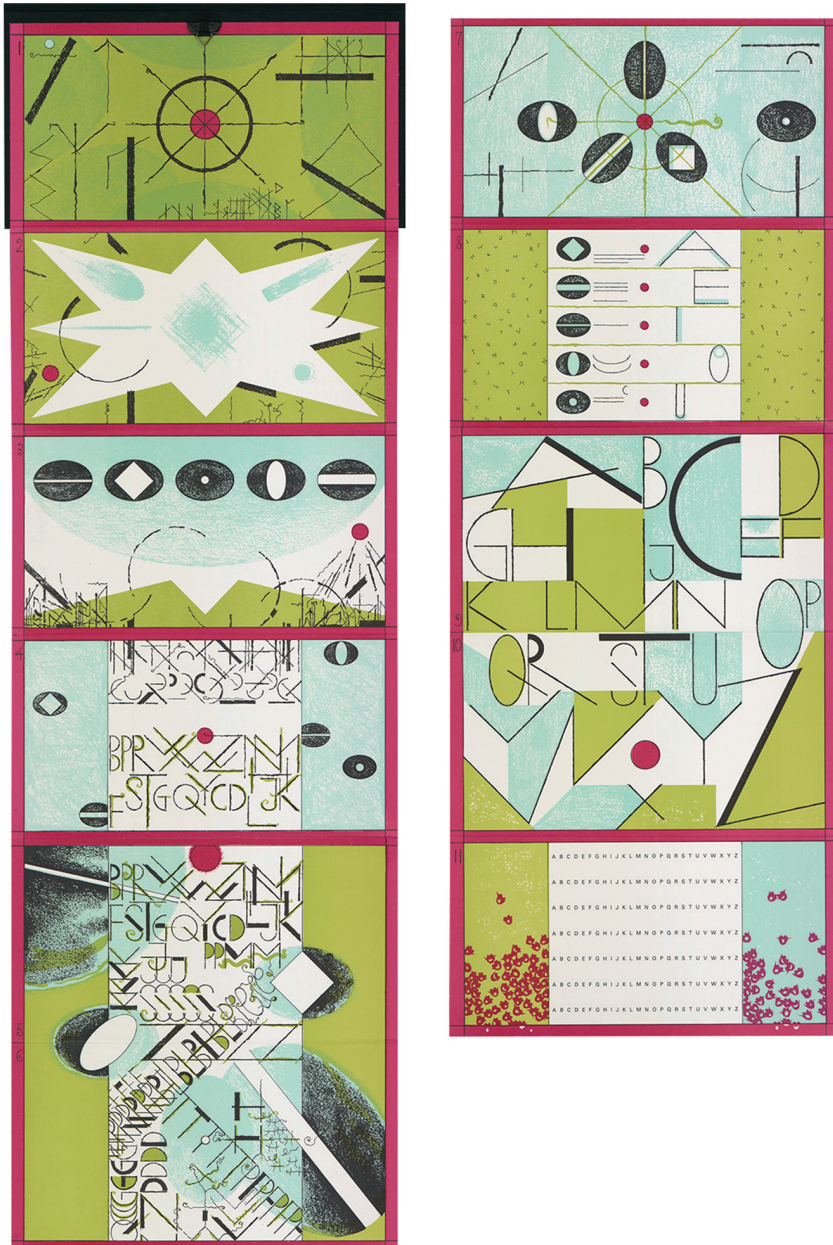


Abb. 6: Warja Lavater: *Spectacle – un pictoson mural* (1990).