

# Die Leporellos im Werk von Horst Janssen

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Bücher formen Texte. Welche Effekte bringt unter diesem Aspekt das Leporello hervor? Horst Janssen ist kein Schriftsteller, sondern bildender Künstler, aber er schreibt: Biographisches, Essayistisches, private Aufzeichnungen, Werkstattreflexionen. Und gerade seine Leporellos zeigen einen Ansatz, das Leporello-Format als Textformat zu nutzen, zweifellos unter anderem infolge seines Interesses an ostasiatischer Kunst. Ihn als Vertreter einer dezidiert vom Leporello geprägten Literatur zu beschreiben, wäre wohl übertrieben, aber Janssen interessiert sich doch für die Frage, welche Textformen und Schreibweisen zum Leporello passen bzw. zu welchen Arten von geschriebenen Mitteilungen das Leporello passt. Dabei entdeckt und erkundet er die Affinität zwischen Leporello-Architektur und der Liste als Textform sowie die Eignung des Leporellos zum Modell eines aus Text-Bild-Kombinationen bestehenden ‚Museums‘ im Taschenformat. In Janssens Œuvre findet sich eine ganze Reihe von Leporellos, und manches spricht dafür, dass dieses Buchformat den Künstler (zu dessen vielseitigem Werk verschiedene Spielformen buchgestalterischer Arbeiten zählen) besonders angezogen hat.

Janssens Leporello-Werk ließe sich zunächst einmal grob aufteilen in die publizierten Leporellos, die für eine Veröffentlichung als Künstlerbuch-Multiples konzipiert und als Verlagsprodukt realisiert wurden, sowie in die Unikate, die eher privaten Charakter haben, insofern sie als nicht für die Publikation bestimmte Arbeiten stärker an ihren persönlichen Entstehungs- und primären Rezeptionskontext gebunden sind. Funktional und inhaltlich sind hier Analogien zum Privatbrief und zum Notizheft zu beobachten.<sup>1</sup> Al-

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Eva Morawietz: Profan-Billet über den Gedanken der Verpflichtung. Ein Billet für Birgit Jacobsen, in: Stefan Blessin, Jutta Moster-Hoos (Hg.): Krickelkrakeln + Uhu-pap-pen. Zeichnungen, Leporellos, Collagen und Objekte von Horst Janssen. Mit Beiträgen von Stefan Blessin, Barbara von Kameke, Rainer Meyer, Eva Morawietz, Jutta Moster-Hoos, Gerhard Schack. Oldenburg 2002, S. 36–59. Janssens Leporellos seien weitenteils „ebenfalls

lerdings muss die Unterscheidung zwischen ‚öffentlichen‘ Multiples und ‚privaten‘ Unikaten bei Janssen auch gleich wieder relativiert werden. Denn auch die zur Publikation bestimmten Leporellos nehmen vielfach Bezug auf Privates, erinnern insbesondere an biographische Rahmenbedingungen des Arbeitsprozesses. Zudem sind die Multiples und die Unikate unter den Leporellos durch manche Ähnlichkeit verbunden und haben sich wohl auch mit Blick auf ihre Entstehung wechselseitig beeinflusst.

Ein Beispiel für ein durch Janssens privates Leben kontextualisiertes Leporello trägt den Titel *Profan-Billet über den Gedanken der Verpflichtung* (datiert auf den Januar 1976). Es ist postkartenbreit und anderthalb Meter lang, als Material verwendet wurde rosafarbene Pappe; geschrieben und gezeichnet wurde mit Kugelschreiber, Bunt- und Bleistift. Am Anfang des Leporellos findet sich eine zerrissene Postkarte mit der Reproduktion eines japanischen Bildes. Das ursprüngliche Bildmotiv ist ein auf einer Ratte reitender Zwerg: Bei Janssen wird daraus eine Art Kasperleleopard, den man als ironisches Selbstporträt interpretieren kann, wenn man in Betracht zieht, dass sich vor dem Mund des Kaspers ein trompetenartiges Gebilde befindet, aus dem der im Buch folgende Text herauszukommen scheint. Der Text hat Briefform. Illustriert durch kleine Zeichnungen, beginnt er mit einer Anrede und ist verfasst wie ein Brief an eine Geliebte angesichts einer potenziellen oder bereits ausgebrochenen Unstimmigkeit.<sup>2</sup> Es geht um die Liebe und die Haltung, die man einander entgegenbringen sollte. Die Rede ist von Janssen selbst und der Adressatin. Janssens Selbstbeschreibung klingt eher kritisch, passend zum Bild des Nagetiers, aber gute Vorsätze werden gefasst. Briefcharakter hat auch das Leporello mit dem Titel *B* (datiert auf den 18. Mai 1974), ebenfalls adressiert an ein „Du“ (das B verweist auf die Freundin Birgit). Über dem Text ist eine breit über den Papierstreifen hingezogene und gefaltete Landschaft gezeichnet. Die dadurch besonders betonte Länge des Papierobjekts lässt dieses als einen ostentativ ‚langen Brief‘ erscheinen.<sup>3</sup>

Auf programmatische Weise exemplifizieren die beiden Leporellos Janssens Praxis der Verwandlung von Alltagsobjekten in Botschaften, hier von

---

[wie das des Leporello über Don Juans Frauen] im Rahmen seiner Liebschaften entstanden“, ebd., S. 36.

<sup>2</sup> Vgl. ebd.

<sup>3</sup> Vgl. die Abbildung ebd., S. 51, Text in von Kameke: Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten, in: Blessin, Moster-Hoos (Hg.): Krickelkrakeln + Uhupappen, S. 106–115, hier S. 109 (Datum: 18.5.74).

faltbarem Papier aus dem alltäglichen Arbeitsumfeld.<sup>4</sup> Insofern sich darin ein ästhetisches Gestaltungsprinzip konkretisiert, kann durchaus von einer immanenten Poetik auch der mit privaten Kontexten verknüpften Leporellos die Rede sein. Im Fall der publizierten Leporellos nutzt Janssen deren Form aber dezidiert und kalkulierter im Zeichen ästhetischer Selbstreflexion – wie im Folgenden an mehreren Beispielen gezeigt werden soll.

### *Has und Swinegel (1968)*

In den meisten Janssen-Leporellos geht es nicht darum, mittels einer Bilderfolge auf den Faltbuchseiten eine bestimmte Geschichte zu erzählen oder zu illustrieren. Eine Ausnahme bildet *Has und Swinegel* von 1968. Unter anderem eine Hommage an den Christians Verlag, in dem es erschien, enthält das Leporello eine ziemlich freie Variation der bekannten Geschichte vom Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel. Schon 1950 war (für den 8. Geburtstag eines kleinen Mädchens) ein Bilderbuch Janssens entstanden, das diese Geschichte erzählt: *Der Wettlauf zwischen Hase und Igel auf der Buxtehuder Heide*. Die Zeichnungen sind ergänzt um das Hase-und-Igel-Märchen in einer plattdeutschen Fassung.<sup>5</sup> Im Leporello *Has und Swinegel* sind Zeichnungen und Textanteile enger miteinander verbunden. Abschnittsweise als handschriftliche (bzw. im Druck faksimilierte) Bestandteile der Bildkomposition angelegt, ergeben die Sätze einen eher kurzen Text. Aber nicht nur die Kürzung gegenüber dem plattdeutschen Märchentext gibt Janssens Version einen eigenen Charakter. Hinzu kommt die Anspielung auf das Druckhandwerk (der Name ‚Bodoni‘ spielt auf eine nach Giambattista Bodoni (1714–1813) benannte Schrifttype an, und als ‚Ohr‘ bezeichnet man auch einen kleinen Strich an bestimmten Versionen der g-Type). Eine Anmerkung mit dem Hinweis auf die Gründung der Druckerei Christians suggeriert einen zumindest räumlichen Bezug zwischen Verlagsort und Schau-

---

<sup>4</sup> Als Collagen aus Papierfundstücken sind die Leporellos vergleichbar mit der Collage *Knacker*, vgl. ebd., Morawietz: Profan-Billet über den Gedanken der Verpflichtung, S. 48; dazu auch von Kameke: Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten, S. 108.

<sup>5</sup> 1973 erschien im Neske Verlag eine Faksimile-Ausgabe, 1986 eine Sonderausgabe, ebenfalls bei Neske. Einen Textabdruck gibt es auch in Horst Janssen: *Querbeet*. Aufsätze, Reden, Traktate, Pamphlete, Kurzgeschichten, Gedichte und Anzüglichkeiten. Mit 96 Zeichnungen für die Taschenbuchausgabe. München 1982, hier: „Der Wettlauf zwischen Hase und Igel auf der Buxtehuder Heide. Zum Geburtstag 1950“, S. 8–9.

platz der Geschichte. Auffällig ist insbesondere der Rollenwechsel der Akteure: Der Hase, nicht der Igel, lässt sich den Trick mit der am Ziel wartenden Ehefrau einfallen. Die Geschichte lautet wie folgt:

An einem Herbstmorgen traf der Stachus Münster den Has Bodoni. Der stand vor seinem Haus bei der Druckerei Christians in Buxtehude. Guten Morgen Krüppel, sagte Münster zum Bodoni, denn der hatte wie alle Bodonis nur ein Ohr und der ärgerte sich natürlich und forderte den Münster zum Wettlauf heraus. Beide gingen aber vorher noch mal nach Haus, denn sie hatten noch nicht gefrühstückt. Frau! sagte Has Bodoni, komm mit, wir müssen mit Münster um die Wette laufen. Du versteckst dich am unteren Ende der Strecke und wenn Münster ankommt, rufst du, ich bin schon hier! Gut, Mann, sagte die Frau, denn sie widersprach selten. Top! sagte Münster, auf die Plätze fertig los! Und ab sauste er ohne nach links oder rechts oder nach hinten zu gucken. Und da Münster drei Beine hat – zwei zum Laufen und eins zum Starten und Bremsen – war er natürlich am anderen Ende der Strecke bevor man bis 1 zählen konnte. Aber da saß Frau Bodoni und rief: ich bin schon hier! Und da alle Bodonis gleich aussehen, dachte Münster, es wäre Herr Bodoni und rief: Nochmal gelaufen! und ab sauste er von Frau Bodoni hin zu Herrn Bodoni + zurück zu Frau Bodoni und hin zu Herrn Bodoni bis er tot umfiel bei Buxtehude 1740\*

\* Gründungsjahr der Druckerei Christians

Der Text ist gezeichnet: „Janssen 68“.<sup>6</sup> Janssen hat noch andere Märchen künstlerisch bearbeitet,<sup>7</sup> aber als Leporello ist *Has und Swinegel* ein Sonderfall. Es besteht aber auch eine Korrespondenz zwischen der Geschichte und dem Leporello, denn die Zickzackfigur verbindet beide miteinander. Schon das plattdeutsche Märchen berichtet, dass der Hase den Lauf viele Male macht, bis er tot zusammenbricht; sein Weg verläuft hin und her, ähnlich dem Zickzack-Verlauf eines Leporellos. Janssens freie Variation der Geschichte unterstreicht das ‚Hin und Her‘ durch syntaktische Mittel. Sieht man schon auf den Seiten des Kinderbuchs von 1950 den Hasen mal in die eine, mal in die andere Richtung laufen, so wird dieses Bildmotiv im Leporello von 1968 aufgegriffen. Hier verschwindet der seltsame Hase gelegent-

---

<sup>6</sup> Janssen: *Has und Swinegel*. Hamburg 1968. Textabdruck auch in Horst Janssen: *Querbeet*, S. 49.

<sup>7</sup> Zu weiteren Märchentexten aus seiner Feder vgl. Janssen: *Querbeet*, darin: *Hensel und Grätel* (S. 52–54) und *Paul Wolf und die 7 Zicklein* (S. 54–55).

lich so hinter einer Seitenfaltung, dass man sich fragt, wo er geblieben ist.<sup>8</sup> Das Abbreiviatorische des Berichts über immerhin 73 Läufe wird so betont. Bei der Gestaltung von *Has und Swinegel* inszeniert Janssen also unter Nutzung der spezifischen Bucharchitektur des Leporellos eine humoristische Entsprechung zwischen Inhalt und Form. Dadurch wird die Buchgestalt als signifikante Form unterstrichen und als Gegenstand ästhetischer Gestaltung herausgestellt.

Im Folgenden seien drei Leporellos vorgestellt, die sich noch ausgeprägter als das Buch über den Zickzacklauf als implizite Auseinandersetzungen mit einer latenten Poetik des Leporellos interpretieren lassen – und damit auch als autoreflexive Arbeiten. *14 Biber* (1971), *Subversionen* (1972) und *Missverständnisse* (1973), alle im Christians Verlag in Hamburg erschienen, gleichen einander in der Gestaltung erheblich. Die vorderen Umschlagdeckel sind ähnlich gestaltet. Der hintere Umschlagdeckel zeigt jeweils ein Porträt: Bei *14 Biber* einen bärtigen Mann, bei den anderen beiden Leporellos Janssen selbst. In allen drei Fällen ist das eigentliche Faltbuch selbst eingefaltet: Ein jeweils mehrfach gefalteter umgebender Karton geht in das Zickzack-Buch über. Auf den Innenseiten dieser das eigentliche Leporello umwickelnden Kartons stehen faksimilierte handschriftliche Texte Janssens. Die eigentlichen Faltbuchseiten zeigen Bilder – jeweils in einheitlicher Postkartengröße, stets eines pro Seite. Im Fall von *Subversionen* und *Missverständnisse* handelt es sich um übermalte Kunstpostkarten (bzw. genauer gesagt um deren Reproduktionen). Die Texte stehen zu den Bildsequenzen in einem reflexiven Verhältnis. Sie enthalten Erläuterungen, Angaben zur Genese der Bilder oder Anspielungen auf deren Entstehungskontext. Man kann sie nicht als bloßes ‚Beiwerk‘ (Paratexte) zum eigentlichen Künstlerbuch betrachten; sie sind Teil der künstlerischen Arbeit selbst. Titel und Datierungen der Bilder, oft auch diesen selbst eingeschrieben, finden sich jeweils in einem Inhaltsverzeichnis zusammengefasst, das man beim Aufklappen des oberen respektive vorderen Umschlagkartons sieht. Wenn auch die Entstehungsdaten der zum Leporello gefügten Karten vielfach auf diesen zu sehen sind, ist die Anordnung doch nicht chronologisch. Die Verknüpfung von Bildserien und Texten (die als Handschrift-Faksimiles zugleich Text-Bilder sind) sowie die bucharchitektonische Besonderheit der Einfaltung eines ‚Faltbuchs‘ ver-

---

<sup>8</sup> Die Figuren sind einem Hasen beziehungsweise einem Igel insgesamt wenig ähnlich, anders als im Kinderbuch von 1950.

leihen den drei Leporellos als solche bereits einen reflexiven Grundzug: Inszeniert werden Spiegelungen auf verschiedenen Ebenen.

### 14 Biber (1971)

Der beim Auswickeln des eingefalteten Leporellos *14 Biber* (1971, Abb. 1) als erstes auftauchende faksimiliert-handschriftliche Text stellt insbesondere klar, was es mit dem seltsamen Titel auf sich hat, und erläutert insofern mittelbar auch die Widmung an Felix von Bethmann-Hollweg.<sup>9</sup> Das Stichwort ‚Biber‘ verweist auf ein Sammel-Spiel, bei dem Kinder Bartträger aufspürten – wie Bethmann-Hollweg einer gewesen war.

‚Biber‘ war um die Jahrhundertwende eine Bezeichnung für Bart. Und so wie die Kinder der 30er Jahre Autos sammelten, indem sie die Kennzeichen aller vorbeifahrenden Autos in ihr Büchlein schrieben, so schossen Kinder um 1910 ‚Biber‘. Man stand herum und guckte, und kam dann ein Bart um die Straßenecke, um eine der möglichen ichweißnichtwieviel Straßenecken, schrie man: ‚Peng, mein Biber!‘ [...] Man mußte den ‚Biber‘ natürlich sehen. Ahnen galt nichts.<sup>10</sup>

Die Beute in diesem Spiel waren gewöhnliche Familien-Oberhäupter. Nimmt man nun die Oberhäupter im besonderen, will sagen: die in permanenter Schonzeit befindlichen – die Köpfe des Heeres, der Legislative, der Künste und der Wissenschaften hinzu, dann erkennt man so recht die stimulierende

---

<sup>9</sup> Laut Text auf der Innenseite des Umschlagkartons ist das Leporello Felix von Bethmann-Hollweg (1824–1900) gewidmet, einem preußischen Politiker. (Sein Sohn Theobald war vor dem I. Weltkrieg zeitweilig deutscher Reichskanzler.) Der Vater hatte, wie übrigens auch sein Sohn, einen ausnehmend stattlichen Bart. Die Umschlagrückseite zeigt ein Porträt Felix von Bethmann-Hollwegs. Der Textteil beginnt mit dem Satz: „Sie müssen sich die Scene so vorstellen: [...]“ (es folgt eine Erinnerung an Felix von Bethmann-Hollwegs Vorliebe für eine kleine Geschichte, vgl. Janssen: *Querbeet*, S. 85), woraufhin es heißt: „Das Bisherher, das sich so gar nicht auf dies Leporello beziehen läßt, erwähne ich, um ein Stückchen Kontur des Felix von Bethmann Hollweg zu zeichnen [...]“ (S. 85). Für die erste und die zweite Ausgabe des Leporellos gab es auch jeweils Vorzugsausgaben mit Radierungen: Zum einen das Bild *Selbst als Biber*, zum anderen *Porträt Felix van Bethmann Hollweg* bzw. einen zweiten Zustand dieser Radierung unter dem Titel *Felix metamorphose* (sic).

<sup>10</sup> Janssen: *Querbeet*, S. 86.

Stunde, in der die Freunde Felix und Nika den Einfall hatten, die Geschichte des ‚Biber‘ zu schreiben.<sup>11</sup>

Man bekommt so die Information in einer Fußnote, „drei Biberabschußpunkte bei Vollbart mit Strohhut auf Fahrrad“.<sup>12</sup> Die Bilder des Leporellos nehmen sich aus wie eine groteske Bildergalerie. Sie zeigen kuriose Männer-Porträts, bei denen die Köpfe durch Eier ersetzt sind – in den meisten Fällen durch einfache weiße Ei-Formen dargestellt, gelegentlich auch als Ei im Glas oder als Spiegelei. Der Ausdruck ‚Eierkopf‘ wird also buchstäblich umgesetzt. Alle ‚Eierköpfe‘ haben Bärte, viele tragen, sofern sie überhaupt mit Kleidung dargestellt sind, Uniformen. Sie lassen ‚Weltgeschichtliches‘ assoziieren – Kriege, Militärhierarchien, große Politik – und ähneln insofern grotesken Zeitungskarikaturen politischer und militärischer ‚Eierköpfe‘. Deren weitgehende Gesichtslosigkeit lässt sie als monströs erscheinen. Das einzig ‚Lebendige‘ scheinen vielfach die – freilich an Tierfelle erinnernden – Bärte zu sein. Bärte und Uniformen variieren erheblich. Neben Uniformen finden sich auch andere Bekleidungstypen, wie Anzug, Frack oder Kutte. Einem der Eier wächst ein langer roter Bart durch die Tischplatte, auf der es platziert ist: Der Bildtitel „im Kyffhäuser“ bekräftigt die Anspielung auf die Sage um Kaiser Friedrich Barbarossa. Die Bilder tragen kurze Titel, vielfach die Namen der Dargestellten. Die Liste der dargestellten Figuren bzw. Gegenstände liest sich insgesamt wie ein skurriler Durchgang durch Etappen der (nicht nur deutschen) Geschichte:

I Theodor Körner

II Napoleon III.

III Generalleutnant Graf Bismarck-Bohlen, Generalgouverneur des Elsaß

IV April – April! Oder: eine Kugel kam geflogen [das Bild, auf dem diese Worte stehen, zeigt ein kaputtes, ‚zerschossen‘ wirkendes und auslaufendes Ei]

V Generalleutnant von Treskow I. – Commandeur des Belagerungskorps von Belfort

VI Graf Henkel von Donnersmarck

VII Émile Ollivier. französischer Justizminister und Großsiegelbewahrer [dazu weitere Erläuterungen]

VIII Antonius von Padua

---

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd.

- IX General Faidherbe – Commandeur der französischen Nordarmee  
X. Im Kyffhäuser, – Steter Biber höhlt den Stein [Barbarossa]  
XI Französischer Garde-Grenadier, – für ein preußisches Frühstück warmgehalten  
XII Getreu bis in den Tod. – Weil die Zeichnung so schön säuberlich ist und in Ehrfurcht vor dem Sujet verschicke ich dies im Couvert.  
XIII General L'Admirault, IV. Corps. [das Eigelb tropft hier in ein Glas.]  
III General L'Admirault, IV. Corps. [das Eigelb tropft hier in ein Glas.]  
XIV Allgemeiner, prächtiger Osterbiber . . . / bis zum Weihnachtsbiber viele Grüße Dein Horst. [Dargestellt ist nur ein langer Bart; aus dem Mund tropft Eigelb]<sup>13</sup>

Man hat aber den Eindruck, die dargestellten Figuren wurden weniger aus Respekt vor ihrer historischen Signifikanz in die Galerie aufgenommen als wegen ihrer Bärte. In einzelnen Fällen sind diese den Köpfen vom Zeichner angedichtet respektive buchstäblich angehängt worden. Wenn die gesichtslosen Eierköpfe mit großen Namen allein durch ihre Bärte individualisiert werden, so weckt dies manche Assoziationen, die gleichsam zeichnerisch inszeniert werden: Die Erinnerung an lange Bärte als Metapher für Anachronismen und ermüdende Repetitionen, aber auch an den Spaß, den die zeichnerische Verwandlung von Gesichtern durch aufgemalte Bärte bedeutet. Das auf der Rückseite des gefalteten Kartons skizzierte Porträt des Widmungsträgers ist beschriftet „Felix + Lieblingshund Jacki / ein Biber, der sich absolut nicht kämmen liess“ und datiert auf „71“. Hund Jacki ist vor dem Gesicht der männlichen Figur so platziert, dass er die Stelle des Bartes einnimmt – beziehungsweise: er ist selbst ein Bart mit Augen. Das Leporello präsentiert und reflektiert sich selbst als eine Sammlung – als Kollektion gezeichneter Bärte, analog zu dem Biber-Spiel, das einleitend beschrieben wird.<sup>14</sup> Als Bilder-Serie ist die ‚Biber‘-Kollektion nicht narrativ; die Reihenfolge der Teile erscheint kontingent. Aber hinter den einzelnen Bärten steckt gleichsam jeweils eine Geschichte, so wie auch die Allusion auf das Biberspiel als solches eine Geschichte evoziert, die eines Miteinander-Spielens.

---

<sup>13</sup> Angaben laut Inhaltsverzeichnis beziehungsweise Titelliste, die zum Teil ausführlichere Titel nennt, als auf den Bildern zu lesen sind; für diesen Aufsatz wurden die Angaben teils verkürzt.

<sup>14</sup> Wer hinter den Bärten steckt, ist dem Sammler hier wie dort ostentativ egal, Hauptsache, die ‚Biber‘ sind malerisch.

*Subversionen (1972)*

Beim Auswickeln des Faltbuchs in *Subversionen* (1972, Abb. 2)<sup>15</sup> entfaltet sich wiederum zunächst ein auf die Innenseite des Kartons geschriebener faksimilierter handschriftlicher Text.<sup>16</sup> Dieser handelt diesmal explizit vom Zeichnen, was dem Buch einen noch ausgeprägteren selbstreferenziellen Charakter verleiht.

Unter den Schwierigkeiten, ein Bild zu zeichnen, steht der Anfang an erster Stelle.

Jeder aus dem Metier kennt die blöde Wut, die das Gehirn preßt, wenn wir vor einem gänzlich leeren Papierblatt sitzen, und jeder aus dem Metier weiß, daß die hellste Erleuchtung nichts nützt, wenn bei der Explosion nicht ein Fünkchen auf's Papier springt und dort einen kleinen Punkt einsengelt.

Das ist die Wunde, auf die wir unsere Angriffslust fixieren. Hier brechen wir in die Front des weißen Nichts ein und marschieren los – anfangs in großen Zügen und dann mit zunehmenden Eroberungen vorsichtiger und vorsichtiger, um nicht den Moment zu verpassen, hinter dem Sieg in Vernichtung umschlagen würde: – auf dem Papier wäre es dann des Schwarzen zuviel oder das Weiß wäre futsch und alles Nacht.<sup>17</sup>

Thematisiert werden die Schwierigkeit des Anfangens und die Spannung, welche die künstlerische Arbeit ständig begleitet: Zunächst muss die Leere des weißen Papiers überwunden werden, die sich als solche schon lähmend auswirken kann. Das Vorwärtskommen, die allmähliche Bedeckung des weißen Blatts mit Formen und Farben, erscheint in der Metaphorik Janssens als ein Eroberungszug. Indem die Arbeit fortschreitet, droht aber ständig die Gefahr, dass zu viel aufs Papier gebracht wird und so, mit Janssens Worten, der Sieg in eine Niederlage umschlägt. Was der Schriftsteller mit Durchstreichungen auf dem Blatt rückgängig machen kann, ist beim Zeichner das Scheitern seines Unternehmens: die übermäßige Verdunklung des Blattes durch Striche und Farbflächen. In einer Art Mikromodell beschrieben wird hier die Arbeit des Zeichners, der ein weißes Blatt mit seiner Zeichnung bedeckt. Janssen nimmt sein Leporello-Projekt also zum Anlass einer grund-

---

<sup>15</sup> Horst Janssen: *Subversionen*. Hg. von Gerhard Schack. Hamburg 1972.

<sup>16</sup> Abdruck auch in Janssen: *Querbeet*, S. 130–131.

<sup>17</sup> Zitat nach ebd., S. 130.

legenden Beschreibung des Zeichnens als Auseinandersetzung mit der Leere, mit der Freiheit von Vorgaben, die zugleich durch ein Moment der Orientierungslosigkeit geprägt ist.

Aber es gibt noch ein komplementäres Modell und von diesem spricht der folgende Abschnitt: Das Modell der Transformation einer Vorlage, dessen Umsetzung laut Janssen stets einen subversiven Zug hat. Um die Dokumentation solch subversiver Akte geht es im Folgenden, denn das Leporello besteht aus übermalten Kunstpostkarten.

Eine Variante solch kriegerischer Befriedigung ist mehr subversiver Art, vergleichbar dem genüßlichen Vergnügen, eine bestehende Harmonie in leichtfertiger Bosheit zu zerstören. – Ich meine das Weiter- und Überzeichnen bereits vorhandener Bilder; ihre Ordnungen im ersten und zweiten Zuge aufzubrechen, so daß uns in Erinnerung an das Gewesene eine kleine schmerzliche Erregung anfällt, die dann den zerstörerischen Stift im dritten, vierten und fünften Zuge zu neuen Harmonien bewegt.

Die Bilder dieses Leporellos sind eine Auswahl übermalter Postkarten. Ausnahmslos Karten mit japanischen Motiven. Solche Übermalungen sind meine alte Gewohnheit.<sup>18</sup>

Es folgt eine kleine Erzählung über die Entstehung dieser Serie übermalter Postkarten, die ihm sein Freund Schack mitbrachte, verbunden mit Hinweisen auf den rituellen Charakter des Übermalens. Das Motiv des Rituals verweist auf einen wichtigen Impuls künstlerischer Arbeit überhaupt. Es ist wohl mehr als eine autobiographische Kontingenz, wenn es hier zur Sprache kommt. Rituale haben Wiederholungscharakter, ihre einzelnen Performanzen bilden Serien – wie die Bilder eines Leporellos. An die Struktur eines Leporellos (Hin-und-Her-und-Hin-und-Her...) erinnert aber auch die von Janssen geschilderte Entstehungsgeschichte der Postkartenserie und damit auch des Leporellos, bei dem er selbst und sein Freund im steten Wechsel agierten – übrigens offenbar im Rahmen eines einigermaßen ritualisierten Tagesverlaufs.

Als [...] Freund Schack ins Haus kam, ritualisierte sich dieses vordem sporadische Vergnügen. Es wurde geradezu Produktion. Und ich hätte es sicherlich als Last empfunden, wäre da nicht Schack's grenzenloses Kindergesicht gewesen, mit dem er den Strichen zuguckte. – Schack brachte also täglich ein

---

<sup>18</sup> Ebd.

paar japanische Postkarten aus der Stadt mit. Und wenn er mir dann vor oder nach der Spazierfahrt in die Haseldorfer Marsch nachmittags am Arbeitstisch gegenüber saß, schob er mit stumpfen, kräftigen Fingern vorsichtig, oder besser: zwingend sanft, erst die eine, dann die andere und noch eine dritte Karte herüber. Auf diese Weise überließ er mir die Wahl der Reihenfolge. Aber nur die Wahl der Reihenfolge, denn übermalen mußte ich sie alle drei. Da gab's nichts.<sup>19</sup>

Wie eine Spielpartie wirkt das geschilderte Geschehen, bei dem Karten über den Tisch geschoben werden, wie bei einem Kartenspiel, und die Spannung zwischen Chaos und Ordnung inszeniert wird.

Mein Lohn war sein genüßliches Seufzen [...]. So seufzte er bei jeder chaosordnenden Linie. Und wenn ich nach der zweiten Karte eine ihm zu lang erscheinende Pause machte, schob er die etwas abseits liegende dritte Karte heran [...].<sup>20</sup>

Nicht zuletzt das Leben selbst als tagesrhythmisch-einförmiges Geschehen findet also in der Serienstruktur des Leporellos sein Abbild. Der das Leben prägende Austausch mit einem Gegenüber findet sein Gleichnis zum einen im Prinzip der Übermalung (das ja auch auf einer Form der – freilich einseitigen – Auseinandersetzung mit einem Anderen beruht) sowie in der Hin-und-Her-Struktur des Leporellos. Was zunächst wie eine autobiographische Plauderei wirkt, ist eine ausgeprägt kunstreflexive Erzählung. Die ‚zwingend sanfte‘ Geste des Vorlagen-Zuschiebers Schack gehört dazu, ebenso wie der Umstand, dass der Übermaler doch immerhin die Reihenfolge seiner Bild-Übermalungen selbst bestimmen darf. Darauf, dass die erzählte Entstehungsgeschichte selbst Kunstcharakter hat (ob sie nun ‚stimmt‘ oder nicht; das lässt sich ohnehin nicht mehr verifizieren), deutet der letzte Abschnitt hin, in dem sie zum einen mit der Szenerie auf einer Graphik Daniel Chodowieckis, zum anderen mit japanischen Kriegsspielen verglichen wird.

In dem mehrfach gefalteten Karton, der das Faltbuch mit den Bildern einhüllt bzw. als äußere Schicht einen Teil des Faltbuchs bildet, findet sich innen faksimiliert der Text „Subversionen“. Werkstattbericht und theoretische Reflexion ‚umgeben‘ hier also buchstäblich die künstlerischen Arbeiten. Das Buch scheint zu signalisieren, dass es das Œuvre Janssens in nuce

---

<sup>19</sup> Ebd., S. 130–131.

<sup>20</sup> Ebd., S. 131.

enthält: Oberhalb des Textes „Subversionen“ ist eine Nuss gezeichnet – daneben eine Reißzwecke. Auf der Hinterseite des Außenumschlags findet sich ein Selbstporträt, bei dem die dem Betrachter zugewandte Augenhöhle von einer Nuss verdeckt oder ausgefüllt wird. Auf der Zeichnung stehen die Worte „Nuss: / ,Geh, Hirn + suche Freud‘ / Hirn: / ,Geh, Nuss, lass mich“: Ein mehrfaches Wortspiel, basierend auf der Zeile „Geh aus mein Herz und suche Freud“. Bei „Freud“ denkt man hier natürlich an Sigmund Freud. Ferner erinnert der Text an ‚Genuss‘ und ‚Gehirn‘. Unter diesem Paratext findet sich die Zeichnung eines Federhalters mit Spitze und einer Vogelfeder, also zweier Schreib- und Zeichengeräte. Dies bestätigt den poetologischen Zug des Buchs. Die 20 Bilder bestehen weitenteils aus Übermalungen japanischer Bildvorlagen. Manchmal wird die gleiche Bildvorlage auf zwei verschiedene Weisen bearbeitet. Dabei fallen unter anderem Namen realer, mythischer und in der Kunstgeschichte dargestellter Figuren.<sup>21</sup> Die Titel sind anspielungsreich. So zeigt etwa das Bild 1. *Unfixiertes Paar verweht. Aber genabelt dreht es sich übers ganze Jahr. 16.4.71* einen Vogel im Flug, mit einer Windmühle übermalt. Auf dem Bild 2. *Die kleine Diana von Ephesus. 8.4.71* findet sich das Motiv einer Lotosblüte aus dem chinesischen *Mal-Lehrbuch für Kalligraphie und Malerei aus der ‚Zehnbambushalle‘* (China, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) bearbeitet. Dieses Lehrbuch fungiert wiederholt als Bearbeitungsgrundlage – bis hin zum letzten Teil der Serie mit dem Titel 20. *Gesche. G für G. – Pflaumenzweig und Kamelien a.d. ‚Zehnbambushalle‘*.

Die Bearbeitungen der japanischen Bildvorlagen akzentuieren teilweise die Differenz zwischen japanischer und westlicher Bildsprache. Die Verwendung des *Mal-Lehrbuchs ‚Zehnbambushalle‘* erscheint programmatisch. Teilweise unterzieht Janssen eine und dieselbe Bildvorlage mehreren Metamorphosen, wie die Bilder insgesamt einer Poetik der metamorphotischen Variation verpflichtet sind. Diese wird angesichts einer ganzen Serie von Bildern evidenter als angesichts eines Einzelblatts. Bei Mehrfachverwandlungen eines und desselben Bildes ist der serielle Charakter konstitutiv.

---

<sup>21</sup> Mit Schack und Gesche werden Personen des unmittelbaren Lebensumfeldes von Janssen porträtiert.

*Missverständnisse* (1973)

Der Titel *Missverständnisse* (1973, Abb. 3) kann als Anspielung darauf gedeutet werden, dass es in diesem Leporello wieder um Übermalungen fremder Werke geht, genauer: um Bearbeitungen entsprechender Kunstpostkarten.<sup>22</sup> Der übermalende Künstler ‚versteht‘ das bearbeitete Bild dabei ‚anders‘ als der Maler des Originals – und gemessen an dessen ‚originaler‘ Intention liegt ein ‚Missverständnis‘ vor. Janssen demonstriert, wie produktiv Missverständnisse sein können. Wie in *Subversionen* und *14 Biber* ist das eigentliche Faltbuch selbst eingefaltet. Wiederum wird die reproduzierte Bildserie durch einen einleitenden beziehungsweise rahmenden Text ergänzt.<sup>23</sup> Dieser auf der Innenseite der das Leporello umgebenden Kartonfalthülle faksimiliert wiedergegebene Text, genannt *Tessiner Litanei*, ist ein aus mehreren Teilen bestehender Listentext – als Liste von Listen also gleichsam eine Metaliste. Der Titel *Tessiner Litanei* stiftet einen intertextuellen Bezug zu Litaneien – insbesondere zur Lauretanischen Litanei (Marienlitanei) und zur Allerheiligenlitanei als alten Formen der poetischen Liste. Beruht die Marienlitanei auf der vielfältigen Attribuierung Mariae, so ist für die Heiligenlitanei die Nennung vieler Heiliger konstitutiv. Bei Janssen wird dies zum Muster der Auflistung von Bergen und Alpenpässen. Die *Tessiner Litanei* steht insofern im Zeichen der Reflexion über die Liste als poetisches Organisationsprinzip.

Tessiner Litanei:

Ach Püppchen ich liebe dich  
das war eine schöne Reise  
mit dir mein Rosenblatt  
mein Herzenspass  
mein Sustenpass  
mein Sustenpassnebeltröpfchen  
meine Sustenpasskrüppelkieferknospe  
mein Susten – süße Sustin

Das war eine herrliche Reise  
meine Caduta

---

<sup>22</sup> Horst Janssen: *Missverständnisse*. Hg von Gerhard Schack. Hamburg 1973.

<sup>23</sup> Vgl. das Kapitel „Missverständnisse (Leporello)“ in Janssen: *Querbeet*, S. 80–84.

mein Sassi  
meine Pietra  
meine Allesmassi  
mein Kieselbach  
mein Felsenfall  
mein Rinnsal  
mein Labsal  
mein Sündenfall  
mein Undinenfelsenhaarsträhnenwasserfall  
mein Lieb

Das war eine wunderfolle Reise  
mit dir –  
meine Furkawiese  
mein Furkablick  
mein Furkaanstieg  
meine Furkastille  
mein Furkadunkel  
mein Furkaschatten  
mein Augenschatten  
mein Furkawiesenstern  
mein Wiesenstern  
mein Wiesenblümchen  
mein Stern  
über mir [...] <sup>24</sup>

In den späteren Passagen evoziert der Litanei-Text die Alpen – durch Nennung der Pässe. Und so stellt sich eine assoziative Verknüpfung ein zwischen einem Alpenpanorama und einem Leporello, dessen Zacken nach oben ragen.

Das war eine Gesche-Reise  
Wenn du den Bernardino  
mit dem Gottardo vertauscht hast  
Wenn du im Bergell  
vom Valais erzählt hast  
und wenn du mich  
mit dir verwechselt hast  
das war eine Gesche-Reise [...] <sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ebd., S. 80–81.

Der Text trägt die Datierung „Mühlenberger Weg, am 2. Juni 1971“<sup>26</sup> und hat insgesamt biographischen Charakter.<sup>27</sup> Unter einem Paratext des Herausgebers findet sich die Zeichnung einer „Simplondistel“, auf dem rückseitigen Umschlagkarton ein skizzenhaftes Selbstporträt Janssens. An den im Inhaltsverzeichnis aufgelisteten Bildtiteln fällt auf, dass sie vielfach auf hybridisierenden Wortspielen beruhen, auf Kreuzungen von Zitaten verschiedener Provenienz. Einige wenige Beispiele seien genannt und erläutert, da sie das im weiteren Sinn ‚literarische‘ Verfahren des Spiels mit Worten illustrieren, das für Janssens Leporellos – wie auch für andere seiner Werke – charakteristisch ist.

Die zum ersten Bild gemachte Angabe „1. Die Kraft und die Herrlichkeit in Zeus’ Armen – Fra Angelico: Gekreuzigter. 4.3.1971“ zu einer programmatischen visuellen ‚Kreuzung‘ von Bildsujets (aus Fra Angelicos Darstellung des Gekreuzigten wurde durch Übermalung ein Stierkopf) erinnert zum einen an die griechische Mythologie (konkret an Stierfiguren in deren Kontext – insbesondere an Täuschungsmanöver des Zeus und an den Minotaurus), zum anderen an Graham Greenes Roman *The Power and the Glory* (London 1970), der unter dem Titel *Die Kraft und die Herrlichkeit* ins Deutsche übersetzt wurde (Berlin 1948): Ein Roman über Krieg und Gewalt, der zum Bildmotiv der Minotauromachie zumindest Affinitäten unterhält.

Das Bild 2. *Müllers Q, Müller’s Kälbchen, das bin ich – Edgar Degas: Sich kämmendes Mädchen. 5.7.1971*, die Übermalung eines Motivs nach Degas mit dem Bild eines toten Kalbskopfs, erinnert an Abzählverse (‚Ich und du / Müllers Kuh...‘). Durch die Platzierung des ‚toten Kalbs‘ hinter dem ‚Gekreuzigten‘ (der zugleich ein ‚Stier‘ ist) ergeben sich mehrfache Assoziationsbezüge. Wie die durch Bild und Bildtitel 1 evozierte Stiergeschichte der Mythologie so evozieren hier Bild und Titel wiederum die Idee der Verwandlung, des Übergangs von einem ins andere – diesmal vom Lebendigen ins Tote.

Das Bild 3. *Egon! – du sollst doch nicht immer mit Emil’s Sachen spielen! – Egon Schiele: Selbstbildnis / Emil Nolde: Sonnenblume. 9.2.1971* verbindet Bildelemente, die an die beiden genannten Maler erinnern, in der

---

<sup>25</sup> Ebd., S. 84.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Gesche ist die Partnerin Janssens; vgl. unter anderem auch ebd., S. 135 und passim. In *Missverständnisse* zeigt die Zeichnung 17 „Janssen, Gesche und Schack auf der Schafswiese, 14.2.1971“ (vgl. Janssen: *Missverständnisse*, darin: Inhaltsverzeichnis).

Darstellung einer Geburtstagstorte und eines Mannes, der sich vielleicht an fremdem Eigentum vergreift – oder damit spielt. Bilder anderer zu zitieren ist eine Transferleistung, ein Zugriff auf ‚fremdes Eigentum‘, eine spezifische Art von Passage.

Bei dem Bild 4. *Aufruhr der Eva duckte sich – Michelangelo: Vertreibung aus dem Paradies / Paul Klee: Aufruhr der Aquaedukte. 4.3.1971* korrespondiert der Titel als ein eher triviales Wortspiel, wie bei „Eva duckte / Aquaedukt“, dem Bildinhalt auf der Postkarte: Der Reproduktion von Michelangelos vertriebenem Paar Adam und Eva hinzugefügt wurden Teile eines ‚Aquaedukts‘. Auf den ersten Blick kaum zusammenpassend, haben beide Motive doch etwas gemeinsam: die Idee des Übergangs, der Passage – aus dem Paradies bzw. über ein Aquaedukt.

Das Bild 5. *Modell Isar (schöne braune Isar) – Leonardo: Porträt der Isabella d’Este. 4.1.1971* zeigt eine monochrom bräunliche Reproduktion des genannten Gemäldes, übermalt mit dem Motiv eines braunen Schuhs – wenn man so will: ein weiteres Über-Gangs-Motiv.

In dem Bild 6. *NOGE Schielinski – Egon Schiele: Weiblicher Akt. 9.2.1971*, das visuell aus einem gemalten Frauenakt einen Männerkopf mit prägnantem Backenbart macht, verwandelt sich, eine weitere Passage, eine Frau in einen Mann. Damit korrespondiert als Gegenstück das Bild 9. *Bon! I Aparte grüßt – Jacques Louis David: Bonaparte. 11.2.1971*, wo ein in eine ‚aparte‘ Frau verwandelter Napoleon zu sehen ist. Auch die anderen Bilder stehen im Zeichen von Verwandlungen, Passagen, Übergängen – nicht nur durch die angewendete Übermalungstechnik, sondern – bedingt durch Bildsujets und vor allem durch die Bildtitel – auch mit Blick auf die Vorstellungswelten und Vorstellungsbilder, die sie evozieren.<sup>28</sup>

14 *Biber*, vor allem aber *Subversionen* und *Missverständnisse*, lassen sich als Papiermuseen beschreiben. Das Leporello wird zur Bildergalerie. Die den *Missverständnisse[n]* zugrunde gelegten Originalbilder repräsentieren einen historisch und bezogen auf Bildgattungen breit angelegten Kanon, bilden eine wahrhaft museumsreife Kollektion. Bezogen auf die in *Subversionen* und *Missverständnisse* übermalten Reproduktionen könnte man auch von einem Sondertypus des ‚imaginären Museums‘ sprechen, insofern es sich ja um Reproduktionen von Bildern handelt, deren Vorlagen nicht an einer Stelle versammelt sind, sondern nur in eben diesem papiernen Muse-

---

<sup>28</sup> Die weiteren Titel werden im Anhang 1 zu diesem Beitrag genannt.

um. In jedem Fall zeigen die Seiten des Leporellos jeweils ‚gesammelte Bilder‘, anders als in den briefartigen privaten Leporellos. Das Buch wird zum Museum, zur Bildersammlung. Prägend für Malraux’ imaginäres Museum war die Idee, anlässlich der Gegenüberstellung von Werken unterschiedlicher historischer und kultureller Provenienz Analogien zwischen diesen zu entdecken.<sup>29</sup> Janssen spielt zwar mit der Idee des Brückenschlags zwischen ‚alter‘ Kunst und seiner eigenen gegenwärtigen Kunstpraxis sowie mit der einer Überbrückung kultureller Grenzen durch Bearbeitung asiatischer Bildvorlagen. Aber er arbeitet nicht wirklich darauf hin, Analogien zu suggerieren, sondern praktiziert viel lieber ästhetisch fruchtbare ‚Subversionen‘ und erzeugt evidente ‚Missverständnisse‘.

*Leporello: Die Geliebten des Don Juan (2007)*

Als buchförmige Bilder-Museen, in denen, unterhalb der jeweiligen Bearbeitungen sichtbar, bearbeitete Bildbestände der westlichen wie teilweise auch der japanischen Kunst ausgestellt werden, sind die Leporellos einer Ästhetik der Sammlung verpflichtet. Analoges gilt auch für das Buch *Leporello: Die Geliebten des Don Juan* (2007), das im strengen Sinn kein Leporello ist – sondern ein ‚bearbeitetes‘, nämlich an einer Kante zum Buch gebundenes Leporello.<sup>30</sup> Wie der Herausgeber Schack signalisiert, fiel diese Entscheidung nachträglich, anlässlich der Aufnahme des noch mit Janssen geplanten Büchleins in die Kapriolen-Reihe des St.-Gertrude Verlags. Da lebte Janssen, der aber die Idee dieser Kollektion zumindest mitentwickelt zu haben scheint, schon lange nicht mehr.<sup>31</sup> Wiederum wird mit einer Serie übermalter Bilder aus der Kunstgeschichte ein Papier-Museum geschaffen. Diesmal ist aber noch eine andere Art von Sammlung im Spiel – die nämlich, die dem Leporello als Buchform sowie diesem spezifischen Leporello seinen Namen

---

<sup>29</sup> Vgl. dazu rezent: Walter Grasskamp: André Malraux und das Imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon. München 2014.

<sup>30</sup> Horst Janssen: *Leporello: Die Geliebten des Don Juan*. Hg. von Gerhard Schack. Hamburg 2007. Dabei handelt es sich um ein Buch mit Bindung, aber auf der Basis eines langen gefalteten Streifens – sozusagen ein ‚gebundenes Leporello‘. Die Titel der Bilder dieses Leporellos und die von Janssen überarbeiteten, kunsthistorischen Bezugnahmen werden im Anhang 2 zu diesem Beitrag spezifiziert.

<sup>31</sup> War Janssen schon 1995 gestorben, also 12 Jahre vor Erscheinen des Buchs, so starb Schack selbst 2007, im Erscheinungsjahr.

gegeben hat: die Frauensammlung des Don Juan. Dieser ist Repräsentant des Sammlers schlechthin, Leporello personifiziert seinen Katalog.<sup>32</sup> Die von Schack offenbar in Anknüpfung an ein mit Janssen selbst entwickeltes Leporello-Projekt vorgenommene Zusammenstellung von Geliebten des Don Juan ist eine Hommage an die Figur des Leporello in Mozarts Oper *Don Giovanni* – und damit die ausdrücklichste Variante einer Selbstreferenz dieses Leporello-Buchs. Janssens aus Übermalungen entstandene Bilder zeigen weibliche Figuren. Der Buch-Künstler, der hier die Frauen des Don Juan porträtiert und in einer ‚Bilder-Liste‘ aufreihet, tut damit etwas dem Leporello Analoges, ja er erscheint als dessen *alter ego*. Mit der Reminiscenz an Leporellos Liste verbindet sich ein impliziert selbstreflexiver Hinweis auf die Listenstruktur des Leporello-Formats. Das *Leporello* bietet als eine Kollektion von übermalten Bildern (genauer gesagt: als Reproduktion einer solchen Kollektion) ebenfalls ein kleines ‚Papiermuseum‘. Die Titel der Arbeiten bilden dessen Katalog. Zwischen die Bilderserien sind Texte und Textserien geschoben.<sup>33</sup>

Noch eine ergänzende Überlegung zur Figurenkonstellation Don Juan/Leporello: Don Juan (Don Giovanni) lässt sich als Repräsentant des Künstlers interpretieren, als Sinnbild des Künstlertums zwischen Faszinosum und Gefahr. Interpretiert man die Figur des Don Juan so, dann ist Leporello, der die ‚Werke‘ des Don Juan auflistet, der Produzent eines Kunststücks ‚über‘ Kunst. Dies verbindet ihn dann mit Künstlern, welche die Werke anderer Künstler übermalen, kopieren, zitieren oder auf andere Weise als Vorlage nehmen. Eine von Janssen in *Die Kopie* suggerierte Analogie zwischen Zeichnen und Bühnenspiel Leporellos bekräftigt übrigens den Spiegelungsbezug zwischen der Oper um Don Giovanni und dem Don-Juan-Buch Janssens.

---

<sup>32</sup> Vgl. Philipp Blom: *Sammelwunder – Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft*. München 2014, darin das Kapitel „Leporello und sein Meister“, S. 333–346.

<sup>33</sup> So beispielsweise aus der (Leporello-) Arie des Leporello, die dem Libretto von Lorenzo da Ponte entnommen ist: „Junge Frau, es ist das Verzeichnis / der Schönen, die mein Herr geliebt hat; / das Verzeichnis ist von mir gemacht, / betrachtet es, lest es mit mir.“ in Janssen: *Leporello: Die Geliebten des Don Juan*, S. 22–23; sowie weitere Passagen aus Don Juan-Dichtungen respektive Texten über Don-Juan-ähnliche Männer, in denen es um die zahlreichen Affären des Helden geht: von Molière (*Don Juan oder der steinerne Gast*), George Gordon Lord Byron (*Don Juan*), Vitaliano Brancati oder Stendhal.

Dies Papier, dieses Viereck also, ist mir just die Bühne, auf der ich gern im Engagement stehe. Und ich will Sie gar nicht langweilen mit fachlichem Regegeplapper: wie ich in meinem Metier die Figuren durch- und zu- und übereinanderbringe, wie und wann Ratzefummel [...] seinen Auftritt hat und ob überhaupt. Und ob das zarte Rosa den 2. Akt überlebt oder womöglich vorzeitig vom dicken Graphit gemordet wird. Wann sich Prinz Pinsel dem Federchen zugesellt und ob zum Ende des Stückes sich alles am Papierrand versammelt oder sich mittenmitten darauf zusammenhäuft.<sup>34</sup>

Die Bilder der *Geliebten Don Juans* sind zum Teil schon in *Missverständnis* enthalten. Sie zeigen allesamt Frauengestalten, teilweise aber stark verfremdet, beispielsweise Hera in Gestalt einer Kuh.<sup>35</sup> Auffällig erscheinen die vielfachen Überblendungen von Frauengestalten mit Tiergestalten, vor allem mit Vögeln: Frauengesichter als Vogelgesichter, aber auch andere Formen der Hybridisierung. Vielfach werden die Ausgangsbilder verdreht.<sup>36</sup>

### Bilanz: Janssens Leporello-Poetik

Bei Janssen wird – so lässt sich bilanzieren – das Leporello als eine Sonderform des ‚imaginären Museums‘ behandelt, und Janssen verfährt dabei buchbewusst wie auch Malraux. Das spezifische Buchformat des Leporellos wird von Janssen vielleicht als Präsentationsmedium seiner Übermalungsbilder unter anderem deshalb mehrfach gewählt, weil seine Ausfaltbarkeit an die Reihung von Gängen in einer Bildergalerie erinnert. Wie Malraux geht es um die Frage nach ‚Ähnlichkeiten‘ – aber auf andere Weise: Liegen Malraux’ Prämissen zufolge die Ähnlichkeiten in den vorgefundenen Bildern, so schafft Janssen selbst Ähnlichkeiten zwischen den aufgereihten Bildern, indem er sie in seinem eigenen Stil übermalt. Damit nimmt er implizit ironisch Bezug auf das Malrauxsche Analogiedenken. In die surrealistische Tradition der Konstellierung von Heterogenem und Heterologem reiht er sich ein, insofern seine Bildvorlagen ganz unterschiedlicher Art sind – und ihre Zusammenstellung eher Kontraste als Analogien sehen lässt. Infolge der

---

<sup>34</sup> Horst Janssen: Vom Schreiben über das Zeichnen. Mannheimer Rede (1975), in: ders.: Die Kopie. Hamburg 1987 [1981], S. 7–16, hier S. 10.

<sup>35</sup> Unter den Bildern finden sich jeweils Angaben des Titels, Datierungen, Angaben des übermalten Werks.

<sup>36</sup> Auf die Bilderserie folgen, ‚leporelloartig‘ angeordnet, Texte über den Don Juan-Stoff.

Übermalung können sich dann die von Janssen selbst geschaffenen Bilder aber ähneln – was vor allem bei paariger Anordnung sichtbar wird.

Janssens Leporello-Buchkunst ist eine autoreferenzielle Kunst, die auch und gerade zum eigenen Buchformat in einem reflexiven Bezug steht. Der Praxis des Sammelns als einer fundamentalen poetischen Tätigkeit wird durch die Leporellos eine Art Denkmal gesetzt – nicht zuletzt bedingt dadurch, dass der Name Leporello die Erinnerung an Don Juan, den großen Frauen-Sammler, weckt. Durch Listenstrukturen – insbesondere in der *Tessiner Litanei* – wird die Analogie listenartiger Reihen im Bereich der Bilder und der Texte herausgearbeitet. Die Liste erscheint als eine besonders wichtige Spielform der Sammlung und damit als Manifestation eines trans-medialen künstlerischen Gestaltungsprinzips. In den Übermalungen kommt das Bewusstsein zum Ausdruck, sich künstlerisch immer schon auf einem vorstrukturierten Gelände zu bewegen. Das Übermalen repräsentiert metonymisch eine Arbeit, die sich als abhängig von und als geprägt durch Vorgänger versteht.<sup>37</sup> Diese Abhängigkeit wird von den leporelloförmigen Papiermuseen sinnfällig gemacht – wobei das Format ‚Museum‘ metonymisch für die ‚Weltkunst‘ steht. Leporellos Frauen-Liste bei Da Ponte und Mozart suggeriert: Alles wiederholt sich – und zwar in Variationen. Übermalung als Sonderform ästhetischer Wiederholung, die mit Variation verbunden ist. Das Leporello erscheint bedingt durch seine spezifische Form als ein Objekt, an dem die Idee der Wiederholung mit Variationen sinnfällig wird. Das Prinzip des Hin-und-Her prägt nicht zuletzt den Kippbildeffekt, der sich beim Wiedererkennen übermalter Vorlagen unter der Übermalung ergibt. Man sieht jeweils ein Bild und zugleich das andere, je nach Fokussierung des Blicks. Der ästhetische Reiz solcher Übermalungen, wie auch anderer Formen der Bildvorlagen-Bearbeitung, etwa Pastiche oder Parodie, beruht auf solchen Kippbildeffekten. Insofern jeder Künstler durch das geprägt ist, was er selbst rezipiert hat, insofern also letztlich jede künstlerische Arbeit als das Echo, die Wiederholung, die ‚Kopie‘ von Vorläufern angesehen werden kann, macht das übermalte Bild ein Grundmoment künstlerischer Arbeit sinnfällig – ähnlich wie literarische Texte, die durch viele Zitate, Übernahme der

---

<sup>37</sup> Zum Thema ‚Abhängigkeit‘ vgl. den Band *Die Kopie* sowie die *Rede zur Vorstellung des Buches ‚Die Kopie‘ am 31. März 1977* in Janssen: *Querbeet*, S. 340–347, hier heißt es u. a.: „Sie werden in dem ganzen Sammelsurium, von einem Dutzend Ausnahmen abgesehen, keine Zeichnung oder Radierung finden, die jeweils das Vorlage-Original im Ganzen kopiert. [...] nie ist die ganze Sache der Vorwurf.“ Ebd. S. 341.

Komposition etc. auf ihre Hypotexte besonders deutlich verweisen. Der Weg der beschriebenen Leporellos verläuft also, im Überblick geschildert, vom Hin-und-Her-Lauf (*Has und Swinegel*) über das Sammeln (*14 Biber*) zur Liste (*Missverständnisse* und *Subversionen*) und zur expliziten Don Giovanni-Leporello-Allusion. Die Wiederholung in Modifikationen – ihrerseits also auf Zickzack-Kurs – erweist sich dabei stets als ein Hin-und-Her zwischen Fremdem und Eigenem.

Die Literatur der Gegenwart zeigt eine ausgeprägte Tendenz, buchgestalterische Mittel zu nutzen, bis hin zum Aufbau von Handlungsverläufen oder sonstigen Inhalten, die an visuelle und plastische Gestaltungsoptionen gebunden sind. Genutzt werden nicht nur Mittel zur Gestaltung der Seitenflächen, sondern auch solche, die den Buchblock, die Räumlichkeit und Dreidimensionalität des Buchs betreffen. Ausstanzungen, Tunnelbucheffekte, Bücher, die man drehen muss, Bücher, die man bearbeiten soll – diese und andere Spielformen der Buchgestaltung werden literarisch genutzt. Das Leporello könnte hier eigene Wege eröffnen – etwa als Dispositiv von Endlostexten oder auch von in übertragenem Sinn geknickten, gefalteten und sich entfaltenden, zickzackförmig verlaufenden Texten. Janssen hat durch seine Arbeiten wichtige Hinweise darauf gegeben, was mit dem Leporelloformat anzufangen wäre.

## Anhang 1

### Bildtitel aus dem Leporello *Missverständnisse*

Die weiteren, nicht schon im Text erwähnten Bildtitel sind:

7. *Das ist so schwierig für ein Schaf: senkrecht in den Himmel zu gucken. Der Bauer stellt eine Tränke auf.* 12.2.1971; 8. *Minus mal minus gibt doch plus! – Paula Modersohn-Becker: Kindskopf / Picasso: Faun.* Februar 1971 (Die Vorlagenbilder sind unter der Übermalung nur noch sehr schemenhaft zu erkennen); 10. *Zellteilung – Haus der deutschen Kunst 1942: Gefallener und Stahlhelm.* 27.7.1971 (Durch Übermalung sind zwei Profilköpfe heraus konturiert worden; im Hintergrund das Fenster einer Zelle, die sich die beiden ‚teilen‘); 11. *Alte Schickse – Gottlieb Schick: Die Frau des Bildhauers Dannecker 1802.* 10.4.1971; 12. *Schack-Galerie – Picasso: Mädchen mit Hund.* 17.7.1971; 13. *Großvater und Enkelchen – Fritz Mackensen: Die Worpsweder Madonna.* 15.2.1971; 14. *Den Kuckuck hat’s erwischt! – auf die Janssensche Osterkarte gezeichnet von Ulrich Schröder.* Sommer 1971; 15. *Kuckuck! Osterkarte* 1971; 16. *Irgendwas unterdrückend (für alle Gelegenheiten).* 2.3.1971 [Selbstporträt]; 17. *Janssen, Gesche und Schack auf einer Schafswiese.* 14.2.1971 [auf der Rückseite eines Briefumschlags]; 18. *Sergeant Dusty – Auf eine Landschaftsradiierung gezeichnet.* 27.7.1971; 19. *Sich schon als Schwiegermutter Wähnende unerhört Betende – Dürer: Betende Hände.* 25.11.1972; 20. *Soll ich meines Schwesterleins Hirte sein? – Fragment einer griechischen Osterkarte.* 16.4.1971; 21. *Don Kuhpunkt de la Mancha – Eine griechische Osterkarte.* 16.4.1971; 22. *Bella me – Ho Ling (China 14. Jahrhundert): Blattorchis.* 25.2.1971; 23. *Er, Katja erinnernd – Renoir: Mädchenbildnis.* 16.4.1971; 24. *Schwarzwälderin – Paula Modersohn-Becker: Kinderbildnis.* 12.2.1971.

## Anhang 2

### Bildtitel und die verwendeten Bilder in *Leporello: Die Geliebten des Don Juan*

S. 7: *Lady Hamilton – die Jüngere*, 26. September 1973 über: Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung, ein verdrehtes Originalbild; S. 8: *Fern an des Cortes Küsste*, 7. Februar 1971 über: Edgar Degas, Tänzerin; S. 9: *Paviane*, 1971 über: Pablo Picasso, Ballerina; S. 10: *The Lady Barkley de la Mancha*, 12. März 1971 über: Hans Holbein d. J., Weibliches Bildnis; S. 11: *Schack-Galerie*, 17. Juli 1971 über: Pablo Picasso, Mädchen mit Hund; S. 12: *‘ne kuhhäugige Hera*, 10. April 1971 über: Schwalbenschwanz und Malvenblätter, aus dem von Wang Gai und Li Liufang kompilierten *Malereihandbuch des Senfkorngartens* (1679), ein Kuhkopf, der aber ‚Hera‘ ist; S. 13: *Ach – ich wär gern eine Tänzerin*, 4. Januar 1971 über: Kiyonaga, Kikunojo tanzt; S. 14: *Noch ‘ne ganz schnelle Schwieger*, 23. März 1977 über: Chinesischer Mohn, aus dem *Malereihandbuch des Senfkorngartens*; S. 15: *Dies nun mal nicht – sondern ‘ne Mutter, auch Schwieger genannt*, 23. März 1977 über: Albrecht Dürer, Flügel eines Eichelhäfers; S. 16: *‘ne Miss – auch*, 1971 über: Albrecht Dürer, Flügel einer Nebelkrähe; S. 17: *Sich schon als Schwiegermutter wähnende unerhört Betende*, 25. November 1972 über: Albrecht Dürer: Betende Hände, schon in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 18: *Die Blaurake*, 1971 über: Albrecht Dürer, Blaurake; S. 19: *Im Dunklen: JA. Nach Anweisung des Casanova*, 1971 über: Albrecht Dürer, Blaurake; S. 20: *Brabanter Bäsle*, 25. November 1972 über: Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung; S. 21: *The Lady Eliot*, 7. März 1971 über: Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung; S. 28: *Madame Hébaterne*, 23. März 1977 über Amedeo Modigliani, Bildnis; S. 29: *Unnatürlich Keusche*, 23. März 1977 über: Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung; S. 30: *Die Engländerin*, 11. Januar 1973 über: Albrecht Dürers Portrait seiner Mutter; S. 31: *HA-HA – wer sagt’s denn – 1 SSSpanierin*, 11. Januar 1973 über: Albrecht Dürer, Bildnis einer Venezianerin; S. 32: *Quelque chose de ronde et pieux: was rundes frommes*, 23. April 1971 über: Kirsche und Magnolie, aus dem *Male-reihandbuch des Senfkorngartens*; S. 33: *Und natürlich 2 aus dem damals noch unbekanntem Ausland*, 23. März 1977 über: Hiroshige, Heimkehrende Segelboote; S. 34: *Gesche: G für G*, 10. April 1971 über: Blütenzweige, aus

dem Mal-Lehrbuch der Zehn bambushalle, auch in dem Leporello *Subversionen* verwendet; S. 35: *Gesche mit Zöpfen*, 5. Juli 1971 über: Marino Marini, Pferd von hinten; S. 36: *1 Pfund Hermaphroditen Käse, Gesche IA*, 15. Februar 1971, ohne Vorlage; S. 37: *Fräulein Lotos-Milch*, 8. April 1975 über: Lotos-Blüte, aus dem Mal-Lehrbuch der Zehn bambushalle, in dem Leporello *Subversionen* unter dem Titel: *Die kleine Diana von Ephesus*. 8.4.71 verwendet; S. 38: *Bon! 1 Aparte grüsst*, 11. Februar 1971 über: Jacques-Louis David, Bonaparte, auch in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 39: *Die Kriegerwitwe*, 12. Februar 1971 über: Paula Modersohn-Becker, Bildnis, der Frauenkörper wird als Landschaft gezeigt; S. 40: *Modell Isar (schöne braune Isar)* 4. Januar 1971 über: Leonardo da Vinci, Porträt der Isabella d'Este, auch in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 41: *Napoleon's Waschfrau*, 8. August 1971 über einem Bild von Paula Modersohn-Becker und Jacques-Louis Davids Napoleon; S. 42: *Adamitin – römisches Mannweib*, 11. Januar 1973 über: Michelangelo, Erschaffung Adams; S. 43: *Auch 1 Spätzli*, 29. September 1973 über Korusai, Kraniche am See; S. 50: *Ikongunde*. 27 Juli 1971, über: Michelangelo, Adam und Eva; S. 51: *Römisches Mannweib*, 11. Februar 1971 über: Michelangelo, Jüngling aus der Sixtinischen Kapelle; S. 52: *1 Brief von Dulcinea*, 10. Juni 1976 über einer Zeichnung von Björn Smith-Hald; S. 53: *Wo ist Björn?*, 9. Juni 1976 über einer Zeichnung von Björn Smith-Hald; S. 54: *Eine Dame aus Oslo*, 1971, ohne Vorlage; S. 55: *Haddu noch Adresse von Eppendorf?*, 23. März 1977 über: Albrecht Dürer, Junger Feldhase; S. 56: *Nur so eine von denen*, 8. April 1971 über: Schneeballblüten, aus dem *Malereihandbuch des Senfkorngartens*; S. 57: *Komisch*, 23. April 1971 über: Päonie, aus dem *Malereihandbuch des Senfkorngartens*; S. 58: *Nôtre Tête*, 7. Februar 1971 über einer Abbildung der Nofretete in Berlin; S. 59: *Marikel*, 16. August 1971 über einem ägyptischen Wandbild aus dem Grab des Djeserkareseneb in Theben; S. 60: *Naja – hätte er ja auch selber machen können – wenn schon!* 23. April 1971 über: Pablo Picasso, Pan; S. 61: *Don Juan bei der dicken Berta*, 5. Juli 1971 über: Georges Seurat, Junge Frau sich pudern: Bezug zu Don Juan-Stoff; S. 62: *Er – Katja erinnernd*, 16. April 1971 über: Auguste Renoir, Mädchenbildnis, auch in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 63: *Alte Schickse*, 10. April 1971 über: Gottlieb Schick, Bildnis Frau Heinrike Dannecker, auch in dem Leporello *Missverständnisse* verwendet; S. 64: *Schacqueline im Moulin Rouge*, 10. April 1971 über: Henri de Toulouse-Lautrec, Weiblicher Clown; S. 65: *'ne Türkin (aufgebaut vorm Schlafzim-*

*Die Leporellos im Werk von Horst Janssen*

*merfenster zum Garten hin*), 27. Juli 1971 über: Jan Vermeer van Delft, Die Spitzenklöpplerin; S. 66: *St. Huberta – Hubertussi*, 11. Juli 1971 über einem Detail von Matthias Grünewalds Isenheimer Altar; S. 69: *Don Juan verführt eine Japanerin*, 23. April 1971 über: Hokusai, Päonien.

Abbildungen



Abb. 1: Horst Janssen: *14 Biber* (1971).



Abb. 2: Horst Janssen: *Subversionen* (1972).

*Die Leporellos im Werk von Horst Janssen*



Abb. 3: Horst Janssen: *Missverständnisse* (1973).