

Gefaltete Texte und Leporellos in literarischer Avantgarde und experimenteller Poesie

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ

Das Gedicht als Buch

1962 erschien mit Ferdinand Kriwets Abhandlung *Virtual-aktuelle Buchanzeige* ein poetologischer Text, der sich mit den strukturellen Eigenheiten des Buches und ihrem literarischen Potenzial auseinandersetzt.¹ Er gehört zu den frühesten Indikatoren eines neuen Bewusstseins der Literatur für die Spezifika der medialen Form und der materiellen Struktur des Buches, die nicht mehr hinter dem Text verschwinden, sondern zu einem integralen Bestandteil eines literarischen Werks werden sollten. Wichtig sei, so Kriwet, „daß die intellektuellen Recherchen des literarischen Autors sich vorerst an des Buches Gestalt, an seiner Materialität zu üben beginnen und dann erst ins ‚literarische Denken‘ münden, welches von dort aus schließlich seinen Zündstoff bezieht“.² In diesem Sinne stellt das Buch als Publikationsformat nicht den ‚Abschluss‘ eines literarischen Werks, sondern den Ausgangspunkt literarischen Denkens dar – und nicht etwa das weiße Blatt auf dem Tisch des Dichters oder der in die Schreibmaschine eingespannte Bogen Papier. Zu den frühen literarischen Konzeptionalisten des Buches als materieller ‚literarischer Form‘ gehört auch Carlfriedrich Claus. Franz Mon publizierte 1964 Claus’ Text *Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr*, der in eine ähnliche Richtung geht.³ 1966 erschien dann Eugen Gomringer’s Text *vom*

¹ Ferdinand Kriwet: *Virtual-aktuelle Buchanzeige*, in: *Augenblick*, 3.–4. Heft (Juli–Dezember 1961), S. 91–102. Vgl. hierzu auch das Kapitel „Reflexionen über das Blättern in literarischen Poetiken der 1960er und 70er Jahre“ in: Christoph Benjamin Schulz: *Poetiken des Blätterns*. Hildesheim, Zürich, New York 2015, S. 332–348.

² Kriwet: *Virtual-aktuelle Buchanzeige*, S. 92; vgl. hierzu auch: Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben eine Zukunft?* Frankfurt am Main 1992.

³ Carlfriedrich Claus: *Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr*, in: Carlfriedrich Claus – *Erwachen am Augenblick*. Hg. von den Städtischen Museen Karl-Marx-Stadt,

gedicht zum gedichtbuch. Auch hier spielen Überlegungen zur materiellen Gestalt des Buches eine zentrale Rolle. Gomringer strebt ein neues Verhältnis zwischen Literatur und Buch an, zwischen literarischem Schreiben und der Konzeption des Buches als Datenträger und somit auch zwischen Werk und Leser. In den Poetiken der konkreten und visuellen Poesie erlangte die Materialität des Textes als Druckwerk auf der einzelnen Seite nicht nur Präsenz und Evidenz, sondern auch semantische Signifikanz – inwiefern der Einbezug der Struktur des Buches, von Seitenfolgen, im Sinne einer Expansion literarischer Textkonzeption nur konsequent ist. Vor dem Hintergrund der „Form“ des Gedichtbuchs als Anthologie verschiedener Texte eines Autors oder einer Sammlung konzeptionell zusammengehöriger Texte entwickelt Gomringer hier eine dritte Kategorie des Gedichtbuchs, im Sinne eines ‚Gedichtes als Buch‘:

ich denke [...] an eine dritte form des gedichtbuches, an das gedichtbuch, das als gesamtheit die reale erscheinung eines einzigen gedichtes ist: an das gedicht in buchform. ein buch besteht – es sei in erinnerung gerufen – aus einem umschlag, der mehr oder weniger deutlich als solcher gekennzeichnet ist, sowie aus einer anzahl blätter, von denen jedes als zweiseitig betrachtet wird. es gehört zum umgang mit dem buch, dass man in ihm blättert, das heisst, blatt für blatt umlegt. bei unserem eingehen auf das buch ist es wichtig, für einmal wieder auf einzelheiten zu achten. so scheint es sehr bedeutungsvoll zu sein, ob wir ein buch von vorn nach hinten durchblättern und lesen oder von hinten nach vorn, das heisst, wir haben uns von fall zu fall zu überlegen, ob vorne vorn ist oder eventuell hinten. [...] ein gedicht, dessen erscheinungsform ein ganzes buch mit so und so vielen blättern ist, bietet, verglichen mit einem gedicht auf nur einer seite oder mehreren seiten, wobei die seitenanzahl sich lediglich aus der schriftgrösse ergibt, mehr möglichkeiten. eine der wichtigsten dürfte die sein, dass das buchblatt und entsprechend die bewegung des umblätterns als zäsur, als blickwechsel eine ganz bestimmte, kalkulierbare rolle zu spielen vermag. ein gedicht kann aufgefächert dargestellt werden. inhaltlichen zäsuren entsprechen reale, objekthafte – der inneren zeit eines gedichtes entspricht ein gewisser zeitablauf körperlicher bewegung.⁴

Westfälisches Landesmuseum Münster 1991, S. 91–122. Nach einem Teilabdruck in der Zeitschrift *Diskus* 1962 (H. 2/1962, S. 9f.) erschien der vollständige Text 1964 in dem von Franz Mon geleiteten *Typos* Verlag.

⁴ Eugen Gomringer: *Vom Gedicht zum Gedichtbuch*, in: ders.: *Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954–1997*. Wien 1997. S. 58–60, hier S. 58f. Zu Gomringers

In Amerika waren es vor allem Richard Kostelanetz und Raymond Federman, die sich Mitte der 1970er Jahre an die über rein gestalterische Fragen hinausgehende literarische Exploration des ‚formalen‘ Potenzials des Buches machten.⁵ Insbesondere wird in all diesen Texten auf die sequenzielle Struktur des Kodex Bezug genommen. Emmett Williams’ ‚Gedichtbuch‘ *Sweethearts* (1968) ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie die materielle Struktur der Seiten und optisch sequenzialisierte Texte, die an chronophotographische Bewegungsfolgen erinnern, durch das Blättern einen optischen Effekt entstehen lassen können: *Sweethearts* ist ein literarisches Daumenkino, bei dem das Blättern einen Text-Film animiert.⁶

Parallel zu solchen literarischen Reflexionen über das Buch als künstlerisches Medium, und nicht nur als praktisches und alltagstaugliches Speicher- und Distributionsmedium, begann sich in der bildenden Kunst das Künstlerbuch als neue (Werk-) Form zu etablieren.⁷ Auf der Basis seiner Beobachtungen der Produktion von Künstlerbüchern seit den frühen 1960er Jahren entwickelte Ulises Carrión, selbst ein Protagonist in diesem Feld, erstmalig systematisch grundsätzliche Überlegungen zum Phänomen dieser nach wie vor noch jungen Gattung der bildenden Kunst. 1975 erschien sein programmatischer Text *The new art of making books*, eine Art Poetik des Künstlerbuches, in der mexikanischen Zeitschrift *Plural* (Nr. 41, Mexico DF, 1975).⁸

literarischer Arbeit mit der Form des Buches vgl. den Abdruck einiger ‚Bucharbeiten‘ in: ders.: vom rand nach innen. die konstellationen 1951–1995. Wien 1995. Zum Blättern in Gomringers Das Stundenbuch (München 1965) vgl. Christoph Benjamin Schulz: Das Buch, die Stunden, die Minuten und die Sekunden. Das mittelalterliche Stundenbuch und seine Rezeption im 20. Jahrhundert, in: Monika Schmitz-Emans, Christian Bachmann (Hg.): Bücher als Kunstwerke. Von der Literatur zum Künstlerbuch. Essen 2013, S. 91–120.

⁵ Vgl. Richard Kostelanetz: Twenty-five Fictional Hypotheses, in: Raymond Federman (Hg.): Surfiction – Fiction Now and Tomorrow. Chicago 1975, S. 283–286; sowie Raymond Federman: Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction, ebd., S. 5–18.

⁶ Zu diesem und anderen literarischen Daumenkinos vgl. Schulz: Poetiken des Blätterns, S. 350–375.

⁷ Damit verbunden waren nicht nur neue und eigenständige Wege des Publizierens von Büchern abseits etablierter Verlage, sondern auch Bestrebungen, mit eigens auf Künstlerbücher spezialisierten Buchhandlungen wie Printed Matter in New York (1976) und Other Books and So in Amsterdam (1975–79) eine Infrastruktur des Vertriebs zu etablieren.

⁸ Ulises Carrión: The New Art of Making Books, in: ders.: Quant aux livres / On Books. Genf 2008, S. 128–149. Im gleichen Jahr erschien der Text in einer englischen Übersetzung in: *Kontexts* (Nr. 6/7, Amsterdam 1975). Seine im Stil eines polemisch verknappten und stichpunktartig skizzierten Manifests abgefassten Thesen können dabei nicht nur als eine Theorie verstanden werden, mit deren Hilfe Künstlerbücher analysiert und interpretiert wer-

Seine Herangehensweise ist vor allem davon geprägt, Künstlerbücher konzeptuell von ‚anderen‘ Büchern zu unterscheiden und die Produktion von Buchkunstwerken, der „new art of making books“, vom literarischen Schreiben als der „old art of making books“ abzugrenzen. Carrión entwickelt den Gedanken Stéphane Mallarmés weiter, dass die Seite des Buches als Raum zu begreifen sei, und er versteht die Abfolge dieser Akkumulation von Räumen in ihrer Zeitlichkeit nicht als erzählte Zeit oder als Erzählzeit, sondern gewissermaßen als in der Lektüre zu erlebende Zeit. Auch bei Carrión resultiert dabei aus der „new art of making books“ eine „new art of reading books“. Die Lektüre eines Künstlerbuches beschränkt sich nicht auf den Vorgang des Lesens, der, wie Carrión bewusst provokativ behauptet, bei jedem ‚anderen‘ Buch der gleiche sei, sondern ist eine synästhetische und vor allen Dingen singuläre Erfahrung im Umgang mit dem jeweiligen Buch, die insbesondere auch der spezifischen Bedeutung der Struktur des Buches nachgeht und den einzelnen gestalterischen und materiellen Bestandteilen Rechnung trägt.⁹ Interessanterweise stellen sich dabei gerade an den Passagen, wo Carrión das Künstlerbuch von der in einer historischen Perspektive literarischen Inanspruchnahme des Buches als Speicher- und Distributionsmedium zu unterscheiden versucht, Schnittstellen mit den angesprochenen poetologischen Überlegungen der experimentellen Literatur dieser beiden Dekaden ein. Dass die eingangs genannten literarisch-poetologischen Reflexionen über das Buch denen über das künstlerisch-konzeptionelle Potenzial der spezifischen Struktur des Buches um über zehn Jahre vorausgehen, ist bemerkenswert und hat in der Literatur zum Künstlerbuch bisher wenig Beachtung gefunden.¹⁰

Vor dem Hintergrund der literarischen und künstlerischen Exploration des Buches, der radikalen Infragestellung seiner konventionalisierten Form

den können, sondern auch als eine Poetik, aus der sich Strategien ableiten lassen, was bei der Konzeption eines Künstlerbuches zu berücksichtigen ist.

⁹ Ein wichtiger Beitrag Carrións zur theoretischen Durchdringung des Künstlerbuches als kunsthistorischem Phänomen besteht zudem im Versuch der konzeptuellen Unterscheidung und der terminologischen Differenzierung zwischen den Kategorien ‚artists‘ books‘, ‚bookworks‘ und ‚books as objects‘.

¹⁰ Gerade mit Blick auf das Potenzial des Buches als künstlerische Form ist zudem interessant, dass sich Carrión explizit dagegen ausspricht, jede Buchpublikation eines Künstlers per se als Künstlerbuch zu bezeichnen. Demzufolge können Künstlerbücher auch von Dichtern und Schriftstellern angefertigt werden, sofern sie den Kriterien eines Künstlerbuches gerecht werden.

und habitueller Lektürepraxen, entstehen skulpturale Buchobjekte und Textskulpturen, Textfilme und schriftbasierte Installationen, die etablierte Gattungen sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur hinter sich lassen und dabei – nicht zuletzt – die Grenzen zwischen etablierten künstlerischen Disziplinen überwinden.¹¹ Immer wieder wird in diesem Zusammenhang auf Buchformen Bezug genommen, die in der historischen Entwicklung dem Kodex vorangingen. Zu denken ist an Emmett Williams' Buchrespektive Schriftrollen *Alphabet Poem* und *An Opera* (beide 1963) und an Tontafeln mit eingeritzten, eingekratzten oder eingedrückten Schriftzeichen, wie man sie beispielsweise von Konrad Balder Schäuffelens Objekten *im.sar* (1967),¹² *halslöserrätsel* (1970) oder *loslöselos* (1976) kennt. Jiří Kolář greift in verschiedenen Textobjekten die in Südamerika seit 1500 v. Chr. verbreitete Knotenschrift auf (beispielsweise in *Uzlová báseň*, 1962–63). Und auch die zahlreichen Textscheiben der visuellen Poesie dieser Zeit beziehen sich auf in Metall gegossene oder in Stein gemeißelte historische Vorläufer, aus der Vorantike und archaischen Kulturen: wie beispielsweise den aus der Bronzezeit stammenden *Diskos von Phaistos* oder Textscheiben und Kreise früher südamerikanischer Hochkulturen.

Als eine Form des Buches, die eine ganz andere materielle Struktur als der Kodex aufweist, bietet das Leporello mit seiner Disposition, partiell oder vollständig entfaltet zu werden, eine Geste der Aneignung, die der Kodex nicht erlaubt, wie es auch ganz andere Möglichkeiten der Darstellung und Ansicht von Inhalten im Allgemeinen und von Texten im Speziellen ermöglicht.

¹¹ Gerade die Textfilme haben in den letzten Jahren Aufmerksamkeit erfahren. Diese entstehen sowohl von Autoren, die man aus dem Bereich der konkreten und visuellen Poesie kennt, wie Gerhard Rühm, Klaus Peter Dencker oder Marc Adrian, aber auch von experimentellen Filmemachern. Als projizierte Texte implizieren sie nicht nur ein ganz anderes Textverständnis und provozieren neue Lesegewohnheiten – sie setzen auch ganz andere Stilmittel ein, als man sie aus der Rhetorik kennt. Vgl. hierzu Christine Stenzer: *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895 bis 2009*. Würzburg 2010, dies., Bernd Scheffer (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*. Bielefeld 2009; Florian Krautkrämer: *Schrift im Film*. Münster 2013.

¹² Vgl. die Abbildung in: Beatrice Nickel: *Texte inmitten der Künste. Intermedialität in romanischen, englischen und deutschen Gedichten nach 1945*. Köln, Weimar, Wien 2015, S. 402.

Die Semantik des Faltens im italienischen Futurismus

Eine wichtige Rolle spielte das Entfalten von Buchseiten in den literarischen Poetiken des Futurismus – sowohl in der russischen, mehr aber noch in der italienischen Ausprägung.¹³ Als synästhetische, simultane und optophonetische Kompositionen sollten die ‚Parole in libertà‘ Sinneseindrücke von Lärm, von Räumlichkeit und Geschwindigkeit, Bewegung, Dynamik und Simultanität in typographischen Arrangements möglichst drastisch sichtbar machen. Die Seiten des Buches wurden zum Spielfeld erklärt, auf dem die Worte, teils aufgelöst bis in die Bausteine des typographischen Setzkastens, wie auf einer Leinwand arrangiert wurden. Um sich ihren Spielraum noch zu erweitern, setzten die Futuristen immer wieder überformatige, in die Bücher gefaltete Seiten ein, die von den Lesern geöffnet werden mussten.¹⁴ Dass die Futuristen nicht einfach auf ein größeres Buchformat zurückgriffen, deutet darauf hin, dass sie das Buch im Verhältnis zu dessen literarischem Inhalt als ‚falsch proportioniert‘ erscheinen lassen wollten – als schlichtweg zu klein für ihre literarischen Ambitionen. Die geöffneten Faltungen erlaubten es, mehrere Seiten ‚gleichzeitig‘ oder, um das futuristische Vokabular zu zitieren, ‚simultan‘ betrachten zu können.¹⁵ Über das Format der Seiten hinaus

¹³ Dabei ist zu konstatieren, dass entfaltbare Seiten mit gedruckten literarischen Texten oder gefaltete (Text-)Drucke auch schon früher bekannt sind. Vgl. hierzu u. a. Ulrich Ernst: Präformationen des Pop-Up-Buchs in Kasualdrucken des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Christian A. Bachmann, Laura Emans, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen. Berlin 2016, S. 19–52. Zur Buchkunst des italienischen Futurismus vgl. Giovanni Lista: *Le livre futuriste*. Modena 1984.

¹⁴ Eindrucksvolle Beispiele faltbarer Seiten enthalten die folgenden Publikationen: Volt (d. i. Vincenzo Fani Cotta): *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*. Mailand 1916; Filippo Tommaso Marinetti: *Les mots en liberté futuriste*. Mailand 1919; Fortunato Depero: *Depero Futurista*. Mailand 1927. Im Kontext des russischen Futurismus findet man sie beispielsweise in dem Buch *To Sofia Georgievna Melnikova. The fantastic tavern* (Tiflis 1919), einem Gemeinschaftsprojekt verschiedener Künstler, für das Ilya Zdanevič als Herausgeber fungierte und für die Gestaltung der Faltseiten verantwortlich zeichnete. Vgl. hierzu beispielsweise: Margrit Rowell, Deborah Wye (Hg.): *The Russian Avantgarde Book 1910–1934*, S. 122f. Zu den Büchern des russischen Futurismus vgl. auch: John E. Bowlt, Béatrice Hernad (Hg.): *Aus vollem Halse. Russische Buchillustration und Typographie 1900–1930*. München 1993; und das Kapitel „Russischer Futurismus“ in Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 295–300.

¹⁵ Künstlerische und literarische Strategien der Simultanität dienten in diesen Dekaden dazu, die Komplexität des modernen und durch die technischen Fortschritte beschleunigten Lebens in den Künsten widerspiegeln zu können – ohne diese, um sie darstellen zu können, ‚künstlich‘ reduzieren zu müssen. Der Topos der Simultanität steht dabei in einem engen Zusam-

wurden die Farbe des Papiers und seine Textur, die Seitenabfolge und somit der Akt des Blätterns im Rahmen einer erweiterten literarischen Poetik zu integralen Bestandteilen der Konzeption futuristischer Literatur.¹⁶ Filippo Tommaso Marinettis *Zang Tumb Tumb* (Mailand 1914), die erste futuristische Publikation, die vollständig aus ‚Parole in libertà‘ bestand, kann als Synthese der bis dahin ersonnenen formalen literarischen Innovationen gelten: Man findet hier neben Kalligrammen, Ideogrammen, synoptischen Tableaus und collagierten Elementen auch eine in den Buchcorpus gefaltete Seite. Wie Giovanni Lista überzeugend nachgewiesen hat, ist *Zang Tumb Tumb* als ‚Montage-Roman‘ zu verstehen, bei dem sich der Leser blätternnd zwischen verschiedenen Schauplätzen des Balkankriegs bewegt: „Doté de l’ubiquité futuriste, le lecteur peut ainsi se trouver devant la ville d’Andrinoples pendant le bombardement, ou bien dans le port de Rotterdam, par où passe la contrebande des armes pour la guerre.“¹⁷ Die Doppelseiten bilden demnach keine lineare Handlung ab. Die Folge, somit auch der ‚Zusammenhang‘, der Ereignisse, zeigt sich vielmehr als das Resultat des individuellen Blätterns, das, vergleichbar einem filmischen Schnitt, jeden linearen Verlauf potenziell außer Kraft setzt und mit dem beliebigen Aufschlagen der Seiten verschiedene Momentaufnahmen aneinanderreicht.

Im Vergleich zu einigen der (Kinderbuch-) Leporellos des 19. Jahrhunderts, die die Bildebene kommentierende, mitunter auch gereimte, Verse enthielten, waren die Futuristen – zwar nicht hinsichtlich der typographischen Gestaltung und der sprachlichen Ebene – was die ‚Beschränkung‘ auf ausfaltbare Seiten angeht jedoch relativ konventionell. Hierfür mag mit Blick auf das Leporello als Buchform an einige der entsprechenden Bücher Lothar Meggendorfers erinnert sein, die zwar als Kinderbücher konzipiert sind, aber in einer höchst einfallsreichen Weise mit Effekten von Simultaneität ‚spielen‘ – wobei sich diese bei näherer Betrachtung mitunter als trickrei-

menhang mit dem Streben nach einer Synthese der Künste und der Synästhesie der Wahrnehmung. Vgl. hierzu die zahlreichen futuristischen Manifeste unterschiedlicher Autoren in: Jean-Pierre de Villers (Hg.): *Debout sur la cime du Monde. Manifestes Futuristes 1909–1924*. Paris 2008.

¹⁶ Vgl. Giovanni Lista: „C’est ainsi que le format et la couleur de la page, la texture du papier, la matière du livre, la succession de ses pages et l’acte même de le feuilletter sont devenus des éléments signifiants dans la création motlibriste.“ Ders.: *Entre dynamis et physis – ou les mots en liberté du futurisme*, in: *Poésure et Peintrie. D’un art, l’autre*. Paris 1993, S. 45–66, hier S. 47; sowie Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 295–308.

¹⁷ Lista: *Le livre futuriste*, S. 14.

che Suggestionen von Gleichzeitigkeit entpuppen.¹⁸ In diesem Zusammenhang sei auch darauf verwiesen, dass unterschiedliche Prozesse des Klappens und Faltens zur Animation visueller Effekte bereits in vielen Kinderbüchern des 19. Jahrhunderts zu konstatieren sind. Diese sind ihrerseits vor dem Hintergrund einer bisher noch wenig erforschten (Kunst-, Buch- und Literatur-) Geschichte des (Ent-) Faltens zu betrachten.¹⁹ Gerade das Phänomen der ‚Faltmontagen‘, die sich seit etwa 1600 entwickeln, legt hiervon Zeugnis ab.²⁰

¹⁸ Vgl. diesbezüglich beispielsweise die Ausführungen zu den beiden Leporellos *Von Früh bis Spät* (Esslingen 1888) und *Vor dem Thore* (Esslingen 1893) in dem einleitenden Aufsatz „Die Geschichte(n) gefalteter Bücher“ sowie den Beitrag von Sebastian Schmideler zu diesem Band.

¹⁹ Zum Motiv der Falte und Faltungen in der bildenden Kunst vgl. Sylvia Martin (Hg.): *Der Große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst*. Freiburg im Breisgau 2008; Amely Deiss (Hg.): *Die Kunst der Faltung*. Heidelberg 2014. Darüber hinaus ist die Falte, sind Faltungen auch Gegenstand kunsttheoretischer und philosophischer Reflexion gewesen. Vgl. unter anderen: Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris 1988; Georges Didi-Huberman: *L'étoilement. Conversation avec Hantaï*. Paris 1988; ders.: *Phasmes*. Köln 2001, S. 203; ders.: *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris 2002; Peter Sloterdijk: *Die Kunst faltet sich ein*, in: *Lehrstunde der Nachtigall*. Katalog Künstlerhaus Stuttgart 1989, S. 2–14; Mieke Bal: *Auf die Haut / Unter der Haut. Barockes steigt an die Oberfläche*, in: Peter J. Burgard (Hg.): *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*. Wien, Köln, Weimar 2001, S. 17–54; Wolfram Pichler, Ralph Ubl: *Enden und Falten*, in: *Neue Rundschau*, 113. Jahrg. 4 (2003), S. 50–71. Der einzige Titel, der sich explizit den (Künstler-) Büchern widmet ist: Nina Wiedemeyer: *Buchfalten: Material, Technik, Gefüge der Künstlerbücher* (Dissertation: Weimar 2011): <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/2333/file/NinaWiedemeyer_Buchfalten_pdfa.pdf>.

²⁰ Zu den Faltmontagen vgl. Christoph Benjamin Schulz: *Effekte und Semantiken der Manipulation interaktiver Bildträger vom 16. bis ins 19. Jahrhundert*, in: Werner Nekes, Ernst Kieninger (Hg.): *Kinomagie. Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* Wien 2015, S. 243–268; ders.: *Faltmontagen. Typen, Effekte und Semantiken gefalteter Papierbilder seit der Frühen Neuzeit*, in: David Ganz, Marius Rimmele (Hg.): *Klappeneffekte*. Berlin 2016, S. 367–392; Wolfgang Cilleßen: *Revolutionsbildenthüllungsjournalismus. Niederländische Verwandlungsgraphiken von der Patriotenzeit bis zum Napoleonischen Kaiserreich*, in: Christian Vogel, Herbert Schneider, Horst Carl (Hg.): *Medienereignisse im 18. und 19. Jahrhundert*. München 2009, S. 33–54; sowie allgemeiner: Jörn Münkner: *Eingreifen und Begreifen. Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008.

Das Leporello in der experimentellen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Während sich die Futuristen in ihrer Buchproduktion auf ausfaltbare Seiten als punktuelle Effekte in ansonsten herkömmlichen gebundenen Kodices beschränkten, entsteht 1913 mit *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* von Sonia Delaunay und Blaise Cendrars ein literarisches Buchobjekt, das sich – ‚plié à la chinoise‘ – vollständig entfalten und ausbreiten lässt: Fast wie ein Plakat, das man auf eine Litfasssäule kleben könnte.²¹ Angekündigt wurde es als das „premier livre simultané“. Während literarische Bücher im Allgemeinen sukzessive und horizontal von rechts nach links umgeblättert werden, stellt dieses Werk, das man nicht blättern kann, sondern entfalten muss, nicht zuletzt aufgrund seiner vertikalen Anlage alle Gepflogenheiten und Konventionen auf den Kopf.²² Es ist sicher eines der bis dahin sowohl in ästhetischer als auch in konzeptueller Hinsicht radikalsten literarischen Buchobjekte. Entfaltet man die 21 Faltungen in ganzer Länge auf immerhin zwei Meter, hat es zunächst den Anschein, als handele es sich um ein beidseitig bedrucktes Leporello, dessen eine ‚Seite‘ Delaunays abstrakte Formen in leuchtenden Farben zieren, die andere den Text Cendrars’ enthält.²³ Klappt man das Ganze nun auch in vertikaler Richtung mittig noch einmal auseinander, stehen sich Text und Bild quasi ‚zweispaltig‘ gegenüber. Aus vorne und hinten wird rechts und links. Und es zeigt sich, dass die beiden ‚Seiten‘ über die mittige Faltung hinweg durch die farbige Gestaltung des Textes und des den Text umgebenden Raumes eng miteinander verknüpft sind.²⁴ Die 445 Verse sind in wechselnden Farben ge-

²¹ Stephen Bury schreibt, Delaunays Gestaltung habe die „immediacy and simultaneous impact of a poster“, in ders.: *Breaking the Rules. The Printed Face of the European Avantgarde 1900–1937*. London 2008, S. 35. Ich beziehe mich im Folgenden auf ein Exemplar aus der Sammlung des Museum of Modern Art in New York, vgl. Riva Castleman: *A Century of Artists Books*. New York 1994, S. 168. Vgl. auch den rezent erschienenen Ausstellungskatalog: Blaise Cendrars et Sonia Delaunay. *La prose du Transsibérien*. Exposition Fondation Jan Michalski pour l’écriture et la littérature, Montricher, 26.10.–30.12.2017. Montricher 2017.

²² Das Buch erschien in einer Auflage von 150 Exemplaren in dem von Cendrars (mit-)gegründeten Verlag Éditions des Hommes Nouveaux.

²³ Die Länge aller aneinandergereihten Exemplare sollte dabei der Höhe des Eiffelturms entsprechen.

²⁴ Vgl. die Abb. auf S. 198ff, wobei es sich hier um ein Exemplar mit einem Einband von Paul Bonet aus dem Jahr 1964 handelt, bei dem die vertikal mittige Faltung weggefallen ist.

druckt und auch insofern optisch gestaltet, als dass die Strophen abwechselnd links- und rechtsbündig gesetzt sind, die Zeilen unterschiedliche Lauf­längen aufweisen und darüber hinaus zwölf unterschiedliche Schrifttypen, sowie unterschiedliche Akzentuierungen zum Einsatz kommen: Fettdruck, Versalsetzungen und Kursivierungen.²⁵ Der Text schildert die Zugfahrt eines jungen Dichters und einer Prostituierten in der Transsibirischen Eisenbahn von Moskau über Nikolskoye an die japanische See. Ohne Punkt und Komma reihen sich die Zeilen an- und untereinander, greifen auf inhaltlicher Ebene fragmentarische Szenen und Momente, Bilder und Beobachtungen, Dialogfragmente und Eindrücke der Reise ineinander: „Eine ungeheure Gleichzeitigkeit tut sich auf [...]. Jeder zeitliche Moment in Cendrars' Gedicht war eine selbständige Stimme, die ihren eigenen Gang weitersang, und die mit allem, was geschah, unablässig fugierte, sich verschlang, der Zeit nicht Platz ließ, einzuschneiden“ beschrieb Ludwig Rabiner die Wirkungsmacht des Textes in einer Rezension, die im Oktober 1913 in der Zeitschrift *Die Aktion* erschien.²⁶

Der Simultanismus des Künstlerpaares Sonia und Robert Delaunay war dabei weniger im Sinne einer Reflexion über die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Sinne Blochs als einer Erfahrung der Moderne zu verstehen, wie die Simultaneität bei den Futuristen, sondern eine künstlerische Bewegung, zu deren Initiator Guillaume Apollinaire Robert Delaunay stilisierte und die gezielt die Wirkung von Simultankontrasten in der Kombination von Farben nach den Theorien des Chemikers Michel-Eugène Chevreuil (1786–1889) in der Malerei einsetzte.²⁷ Gleichwohl sucht Cendrars einen Bezug zwischen dem Leporello als Buchform dieses Werks und der Welterfahrung darzustellen, in dem sich auch die Erfahrung der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts niederschlägt: „Le monde s'étire s'allonge et se retire comme

²⁵ Bury: *Breaking the Rules*, S. 35.

²⁶ Weiter heißt es da: „Dieses Gedicht kannte gar keine Zeit; hier war alles vordrängend, rückläufig und gleichgehend im selben Augenblick. Es gab kein Geschehen mehr, sondern nur Ding: Gesehenes und Gewußtes. Man meint plötzlich: nun ist der Dichter etwas ganz Gleichgültiges geworden, man kümmert sich nicht um ihn.“ Ludwig Rabiner: Rezension von *Die Prosa von der Transsibirischen Eisenbahn*, in: *Die Aktion*. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst. Hg. von Franz Pfemfert, III Jahrgang, Nr. 40 (4. Oktober 1913), Sp. 941.

²⁷ Zum Simultanismus der Delaunays vgl. Robert Delaunay: Redigierte Notizen für Félix Fénéon, Oktober 1913, in: Hajo Düchting (Hg.): *Robert Delaunay: Zur Malerei der reinen Farbe*. Schriften 1912–1940. München 1983; sowie Robert Delaunay: *Bemerkungen über die Malerei* [1912], ebd., S. 131–134.

un harmonica qu'une main sadique tourmente“.²⁸ Das Werk ist also gleich in mehrerlei Hinsicht ein „livre simultané“: Mit Blick auf die Anwendung der Farbtheorien Chevreuils, die in Sonia Delaunays Inszenierung des Textes zum Tragen kommen, mit Blick auf literarische Effekte von Simultanität als Reflexion über das Leben unter den Bedingungen der Moderne, die Cendrars in dem Text einsetzt, mit Blick darauf, dass das Lesen und Betrachten durch die umfassende Gestaltung von Text und Bild synästhetisch ineinandergreifen, wie mit Blick darauf, dass man das gesamte Werk auf dem entfalteten Leporello auf einen Blick sehen und den Verlauf der Reise gleichsam über die Berge und Täler der Faltungen nachvollziehen kann. Nicht zuletzt mag man vor dem Hintergrund der von vielen Avantgardisten angestrebten Entgrenzung von Kunst und Leben in der Anwendung künstlerischer Prinzipien auf die Gestaltung von alltäglichen Dingen, wie sie Bücher (auch) darstellen, nicht nur eine Gleichwertigkeit, sondern auch eine ‚Gleichzeitigkeit‘ von Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand sehen.

Beschäftigt man sich mit dem Leporello als Dispositiv dichterischen Schreibens zu Beginn des 20. Jahrhunderts, stößt man nicht nur auf solch kanonische Werke, sondern auch auf einige Überraschungen: Ein bemerkenswertes Beispiel aus der Zeit der klassischen Moderne ist das Leporello *5 Metros de Poemas* des peruanischen Modernisten Carlos Oquendo de Amat, das 1927 – der Dichter war zu diesem Zeitpunkt erst 19 Jahre alt – in Lima publiziert wurde (Abb. 1).²⁹ Mit dem Wechsel von Schrifttypen, von Majuskeln und Minuskeln und von typographischen Akzentuierungen wie Sperrungen, Kursivierungen oder Fettdruck, ascendierenden, descendierenden oder vertikalen Zeilen und der insgesamt an die futuristischen ‚Parole in libertà‘ erinnernden spatialen Verteilungen der Verse weisen die zwischen 1923 und 1928 entstandenen Gedichte dieses Leporellos eine deutliche Nähe zu den typographisch inszenierten Gedichten der visuellen Poesie der literarischen Avantgarde dieser Zeit auf. Der Aufruf zu einer zehnminütigen Lesepause auf dem fünften Segment kann als Referenz an futuristische Vorstellungen einer nicht in das literarische Werk versunkenen, lethargischen oder

²⁸ Blaise Cendrars: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France / Die Prosa von der Transsibirischen Eisenbahn und der Kleinen Jehanne von Frankreich*. Deutsch von Michael von Killisch-Horn. Basel 1998, S. 36.

²⁹ Vgl. Carlos Oquendo de Amat: *5 Metros Poemas*. New York 2005. Dieses Faksimile ist zweisprachig angelegt und enthält die englische Übersetzung auf der Rückseite des Leporellos.

passiven, sondern einer den Leser in Anspruch nehmenden und aktivierenden Lektüre verstanden werden. Mit der Wahl eines vollständig entfaltbaren Buchformats ging de Amat dabei über ausfaltbare Seiten als Effekte in gebundenen Büchern hinaus. Manche der Gedichte füllen ein Segment des Leporellos – wie die Seite eines Buches –, andere bestehen aus – der Struktur des Kodex vergleichbar – einer Doppelseite oder einem Doppelsegment. In entfaltetem Zustand kann man aufgrund des räumlich verteilten Textes auch Anklänge an Stéphane Mallarmés *Coup de dés* (1897) erkennen – ein Werk, das nicht nur, aber vor allem für die visuelle Poesie bekanntlich von weitreichendem Einfluss war. „[A]bra el libro como quien pela una fruta“ ist dem Werk als Leseanweisung vorangestellt. Der Verweis darauf, dass man das Buch öffnen soll, wie man eine Frucht schält, mag dabei auf vor allem im Christentum verbreitete und etablierte Vorstellungen der Verinnerlichung geistiger Nahrung durch das metaphorische oder symbolische Verspeisen von Texten anspielen.³⁰ Im Kontext der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann diese Referenz als ‚Vulgarisierung‘ eines religiösen Topos vor dem Hintergrund der Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Leben nicht zuletzt als Provokation literarischer Rezeptionsgewohnheiten verstanden werden.

In den frühen 1920er Jahren, also zur Blütezeit des Malerbuchs als einer spezifischen Form des künstlerisch anspruchsvoll gestalteten und illustrierten Buches, erschien im Wiener Verlag Carl Konegen ein Leporello „geschrieben und auf Stein gezeichnet“ von der Illustratorin Ida Berisch mit Liedern von Johann Wolfgang von Goethe.³¹ In der Gestaltung ist es zwar

³⁰ Vgl. hierzu auch Horst Wenzel: Die ‚fließende‘ Rede und der ‚gefrorene‘ Text. Metaphern der Medialität, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar 1997, S. 481–503; Kirsten Dickhaut: Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur. München 2004, S. 103–108; Sabine Gross: Lese-Hunger, in: Eva Kimmich (Hg.): *GastroLogie*. Frankfurt am Main, New York 2005, S. 69–108; Monika Schmitz-Emans: Bibliophagische Phantasien. Bücherfresser und ihre Mahlzeiten, ebd., S. 25–68; Mona Körte: Bücheresser und Papiersäufer. Kulturelle Bedeutungen der Einverleibung von Schrift, in: dies., Cornelia Ortlieb (Hg.): *Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Buchzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*. Berlin 2007, S. 271–292; Mona Körte: *Essbare Lettern, Brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit*. München 2012; Christine Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München 2011.

³¹ Zu Ida Berisch vgl. Adolf Sennewald: *Deutsche Buchillustratoren im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1999, S. 19.

vergleichsweise konventionell. Gleichwohl soll es hier Erwähnung finden, weil es ein früher Beleg für die Inszenierung einer literarischen Vorlage in dieser Buchform ist.³²

Mit Blick auf die Thematisierung und Inszenierung von Faltungen in der Buchkunst der ausgehenden klassischen Moderne ist die *Poésie de mots inconnus* (Paris 1949) eine erwähnenswerte bibliophile Kuriosität.³³ Der renommierte Autor, Typograph und Verleger Ilya Zdanevič bat 44 befreundete Künstler und Autoren, darunter Hans Arp, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Michel Seuphor und Tristan Tzara, um Arbeiten für eine der Lautpoesie gewidmeten Publikation. Diese Beiträge, die jeweils aus einer bedruckten Seite bestanden, wurden allerdings nicht gebunden, sondern doppelt gefaltet (einmal horizontal, einmal vertikal) in eine aus fünf Abteilungen bestehende Buchhülle eingelegt, aus der sie einzeln entnommen und entfaltet werden mussten.³⁴ Nicht ganz unerwähnt bleiben soll zudem, dass der Fächer in der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende im Kontext der Japan-Rezeption ein beliebtes Motiv war, es darüber hinaus aber auch zahlreiche von Dichtern mit Gedichten beschriebene Fächer mit entfaltbaren Texten gibt: vor allem von Stéphane Mallarmé.³⁵

³² Zur gestalterischen Inszenierung literarischer Vorlagen in Leporellos vgl. auch den Beitrag von Christiane Dahms.

³³ Vgl. hierzu u. a. die Website von *Livresc*: <<http://my.yoolib.com/bubljdec/iliazd-et-al-poesie-de-mots-inconnus-1949-niveau-3/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

³⁴ Das Falten spielte in der bildenden Kunst dieser Zeit übrigens auch in einigen der Vorkurse am Bauhaus eine Rolle, gerade im Sinne der Verbindung von Ästhetik und Materialökonomie. Vgl. hierzu: Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe: *Bauhaus 1919–1933*. New York 2009, S. 41–44; Michael Siebenbrodt: *Der Vorkurs am Bauhaus und seine Bedeutung für die Ausbildung von Formgestaltern und Architekten*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26. Jahrgang, Heft 4/5 (1979), S. 355–358.

³⁵ Vgl. hierzu: Hervé Joubaux: *Rien qu'un battement aux cieux. L'éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé*. Montreuil-sous-Bois 2009.

Gefaltete Texte in der experimentellen Poesie der 1960er und 70er Jahre

Vor dem Hintergrund der eingangs vorgestellten poetologischen Überlegungen zur Semantik der Materialität des Buches in der Literatur der 1960er und 70er Jahre und der daraus resultierenden neuen literarischen ‚Formen‘ – auch wenn diese mitunter gar nicht mehr in gedruckten Büchern erscheinen, sondern auf ganz andere Dispositive zurückgreifen – verwundert es nicht, dass alternative Buchformen und Formate wie das Leporello eine Konjunktur erfahren. Damit verbunden sind entsprechend auch andere Umgangsformen mit dem Buchcorpus als das Blättern. Gerade gefaltete und entfaltbare Textobjekte sind in dieser Zeit verstärkt zu beobachten. Zu denken ist an einige Beispiele aus dem Bereich der südamerikanischen konkreten Poesie: Die *Poemobiles* von Augusto de Campos und Julio Plaza (São Paulo 1974), die als Box mit 12 Klappkarten publiziert wurden und bei denen sich durch das Öffnen zwischen den ‚Seiten‘ Pop-Up-Texte aufstellen.³⁶ Durch den Einsatz von Zug- und Hebewirkungen, somit durch die Anwendung von Kenntnissen aus dem Bereich der Mechanik, wird die Energie und Dynamik des Aufklappens auf die gefalteten Strukturen übertragen und eine Bewegung ausgelöst, sodass sich Worte aufstellen, erscheinen oder verschwinden. 1975 erschien die Multiple-Box *Caixa Preta (Black Box)* von de Campos und Plaza, die ebenfalls (papier-) skulpturale und einige entfaltbare Gedicht-Objekte enthält (Abb. 2).³⁷ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die *Discos Visuales* von Octavio Paz, die als Volvellen, also drehbare Scheiben, angelegt sind.³⁸ Ein Jahr zuvor war bereits Paz’ Langgedicht

³⁶ Eine zweite Auflage erschien 1984 bei Brasiliense in São Paulo, ein weiterer Nachdruck 2010 bei Annablume in São Paulo. Vgl. die Abbildung in: Carlos Basualdo (Hg.): *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo 2005, S. 154f. Ähnliche Pop-Up-Text-Objekte sind Ludwig Gosewitz’ *Dazwischen* (1965), aus der Serie *Dreidimensionale Texte*, und Gerhard Rühms *Zugegen* (Köln 1997).

³⁷ Diese Box erschien bei der Edições Invenção in São Paulo in einer Auflage von 1000 Exemplaren. Eine interessante Position markieren in diesem Zusammenhang auch die ‚Libro-Poemas‘ und ‚Poema-Objetos‘, also literarische Buch- und Gedichtobjekte, der brasilianischen Künstlerin Lygia Pape, vgl.: Lygia Pape: *A Multitude of Forms*. New York 2017.

³⁸ Octavio Paz, Vicente Rojo: *Discos Visuales*. México-Stadt 1968. Zum Phänomen der Volvellen, die oft als Referenz in der Geschichtsschreibung von Movable Books und Spielbilderbüchern Erwähnung finden, vgl. Sten G. Lindberg: *Mobiles in Books. Volvelles, Inserts, Pyramids, Divinations, and Children’s Games*, in: *The Private Library*, 3rd series 2.2 (1979), S. 49–82; Owen Gingerich: *Astronomical Paper Instruments with Moving Parts*, in: R.

Blanco als Leporello erschienen (México-Stadt 1967, Abb. S. 432ff.).³⁹ Im Kontext der avantgardistischen Literatur der brasilianischen Noigandres-Gruppe sind zudem die objekthaften Bücher Ferreira Gullars zu erwähnen, in denen Prozesse des Faltens eine Rolle spielen.⁴⁰ In der englischen experimentellen, konkreten und visuellen Poesie sind es Dom Sylvester Houéard und John Furnivall, die ab 1965 mit ihrer Openings Press in Gloucestershire neben eigenen Arbeiten auch faltbare poetische Drucke anderer Autoren produzierten: Dazu gehörten neben Augusto de Campos, Louis Zukofsky, Hansjörg Mayer, Tom Phillips, Jiří Valoch auch Richard Kostelanetz und Ian Hamilton Finlay (Abb. 3).⁴¹ Im Kontext der Fluxus-Kunst entwickelten Paul Sharits, Bob Grimes, Greg Sharits und David Thompson Ende der 1960er Jahre die Multiple-Box *Flux Paper Games: Rolls and Folds* (New York ca. 1969), die sowohl entfaltbare als auch entrollbare Drucke enthielt.⁴² Es sei auch auf die von Hansjörg Mayer zwischen 1965 und 1968 herausgegebene Reihe der Edition *Futura* hingewiesen, deren 26 Teile aus je einem auf Buchformat gefalteten Plakat bestanden. Auch wenn der Prozess der Entfaltung jenseits des überraschenden Effekts hier keine für die jeweiligen Texte spezifische Funktion erfüllt – im Sinne eines sich prozessual entfaltenden, sequenziell entwickelnden Textes –, seien sie als Facette des Umgangs mit Faltungen in der experimentellen Literatur dieser Zeit in Erinnerung gerufen. Nicht zuletzt seien auch die *Preftexte* von Franz Mon im Kon-

G. W. Anderson u. a. (Hg.): *Making Instruments Count. Essays on Historical Scientific Instruments Presented to Gerard L'Estrange Turner*. Aldershot 1993, S. 63–74; Stefan Rieger: *Speichern, Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock*. München 1997, S. 100–126; Jessica Helfand: *Reinventing the Wheel*. New York 2002; Nick Kanas: *Star Maps. History, Artistry, and Cartography*. Berlin 2007. Zu Volvellen auf Einblattgedrucken der Frühen Neuzeit vgl. Münkner: *Eingreifen und Begreifen*, S. 137–151.

³⁹ Vgl. hierzu den Beitrag von Klaus Meyer-Minnemann.

⁴⁰ Vgl. beispielsweise die Abbildungen in Basualdo (Hg.): *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*, S. 155; sowie: Teodoro Rennó Assunção: *Os ‚livros-poema‘ e os ‚poemas espaciais‘ de Ferreira Gullar e os ‚Bichos‘ de Lygia Clark*, in: *O eixo e a roda* Vol. 22, Nr. 2 (2013), S. 151–171; Haroldo Gallo: *A Geometrica na poética de Ferreira Gullar, Precursora do livro de artista no Brasil* (2015): <https://www.researchgate.net/publication/283422722_A_GEOMETRIA_NA_POETICA_DE_FERREIRA_GULLAR_PRECURSORA_DO_LIVRO_DE_ARTISTA_NO_BRASIL>; Mariola V. Alvarez: *The Anti-Dictionary. Ferreira Gullars Non-Object Poems*: <<http://nonsite.org/feature/the-anti-dictionary-ferreira-gullars-non-object-poems>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

⁴¹ Zu den Leporellos von Ian Hamilton Finlay vgl. den Beitrag von Stephen Bann.

⁴² Exemplare dieser Boxen befindet sich in den Sammlungen des Museums of Modern Art in New York und in der Fondazione Bonotto.

text des Umgangs mit Faltungen in der experimentellen Poesie dieser Zeit in Erinnerung gerufen, die den ‚Crumblagen‘ Jiří Kolářs vergleichbar sind und belegen, dass hier nicht nur ‚disziplinierte‘ oder ‚rationale‘ Formen des Falten Einsatz finden, sondern auch vergleichsweise chaotische Modelle von Faltungen, die eher an das Zerknautschen oder Knüllen von Papier erinnern.⁴³

Im Kontext der japanischen Tradition der visuellen Poesie hat Takahashi Shohachiro faszinierende faltbare poetische Textobjekte entwickelt. Im Unterschied zu den okzidentalern Dichtern kommt Shohachiro dabei aus einer Kultur, in der Faltbücher im Stil des Leporellos sich weit in die (Buch-) Geschichte zurückverfolgen lassen, und schreibt sich damit in eine Tradition ein, die in Europa und Nordamerika, wo das Leporello als Sonder- oder Schmuckform des Buches galt, nicht in gleicher Weise etabliert war. Zu seinen poetischen Faltoptionen gehören sowohl solche, die wie ein ‚klassisches‘ Leporello aussehen, wie *Birds; Wind* (1968), solche, die auf die charakteristische Zick-Zack-Faltung anspielen, aber nicht auf der Faltung eines horizontalen Papierstreifens beruhen und sich daher mit verschiedenen ‚Richtungswechseln‘ skulptural aufstellen lassen und dabei auch weitere Entfaltungsmöglichkeiten implizieren, wie *Kage* (1968, Abb. 4), aber auch solche, die auf Grund der Komplexität von Faltoptionen in ausgefaltetem Zustand kaum noch an ein Leporello erinnern.⁴⁴ Das Leporello zeigt sich vor diesem Hintergrund also als eine spezifische ‚Form‘ des vielfältigen Einsatzes von Faltungen und Faltprozessen in der experimentellen Literatur dieser Zeit.

Timm Ulrichs legte mit seinem Leporello *Permutation – permutationaler Computertext* (1963/71) ein frühes Beispiel in der deutschsprachigen Literaturgeschichte vor (Abb. S. 290f.).⁴⁵ Dabei handelt es sich um einen zwischen zwei Deckel geklebten, dezidiert technisch anmutenden Ausdruck

⁴³ Vgl. hierzu: Franz Mons *Preftext* (1962), Abb. in Anne Thurmman-Jajes (Hg.): *Poesie – Konkret. Zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten Poesie*. Bremen 2012, S. 151; und *Preftext* (1965) in Bettina Thiers: *Experimentelle Poetik als Engagement: Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautdichtung und experimentelles Hörspiel im deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1970*. Hildesheim, Zürich, New York 2016.

⁴⁴ Vgl. hierzu beispielsweise das *Set of Folding Plastic Poems* in der Sammlung des Los Angeles County Museums of Art. Darüber hinaus hat er mit *Poesieanimation* (1972) auch eine kleine, beidseitig bedruckte (Buch-) Rolle entwickelt.

⁴⁵ Vergleiche hierzu ausführlicher, sowie zu Ulrichs Leporellos *Autobiographisches Tagebuch vom 12.9.1972* (1972) und *Fragment* (1962/65), den Beitrag von Anne Thurmman-Jajes.

auf fortlaufendem Computerpapier. Wie der Titel bereits andeutet, beruht es auf der Permutation als poetischem Verfahren der Textgenese. Eingangs steht hier zu lesen:

Der Permutations-Text – Permutation – Praesentiert saemtliche Permutationen des Wortes – Permutation – . Der 11 Buchstaben dieses Wortes wegen betraegt die Gesamtzahl der verschiedenen Schreibweisen

11 Fakultät – $1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 7 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 10 \cdot 11 = 39\,916\,800$.

Damit ist dieser Text der laengste, der jemals verfasst worden ist. Bei 64 Zeilen zu je 11 Woertern, also 704 Permutationen pro Seite, wie in dieser Produktion, ergibt sich ein Buch-Umfang von 56 700 Seiten und eine -Dicke von etwa 5 Metern. Die 25 Seiten dieser ersten Lieferung, der sich 2 267 Fortsetzungen anschließen werden, umfassen 17 600 Permutationen.⁴⁶

Zu den angesprochenen restlichen Lieferungen ist es nicht gekommen, so dass dieser Text das Fragment eines konzeptuellen Vorhabens geblieben ist. Mit der tautologischen Anlage, der Permutation des Wortes „Permutation“, greift Ulrichs einen vor allem in der Concept Art dieser Zeit ubiquitären ‚Trend‘ auf. Gleichzeitig kann man die Permutation als poetisches Verfahren vor dem Hintergrund sogenannter Proteusverse verstehen, die sich, vor allem bei Gedichten, bis in die Antike zurückverfolgen lassen: Zu denken ist beispielsweise an das *Carmen XXV* des römischen Dichters Publilius Optatianus Porfyrius aus dem 4. Jahrhundert, bei dem durch das Vertauschen einzelner Wörter 1,62 Milliarden Varianten desselben Gedichts entstehen könnten. In der Renaissance knüpft Justus Caesar Scaliger hieran an und verhilft dem Proteusvers zu neuer Geltung, gefolgt von Georg Philipp Harsdörffer und Quirinus Kuhlmann im Barock.⁴⁷ Mit den folgenden Beispielen wird sich

⁴⁶ Timm Ulrichs: Permutation – permutationeller Computertext. Hannover: Selbstverlag 1963/71, Einleitung.

⁴⁷ In den 1960er Jahren ist der Proteusvers vor allen Dingen von Raymond Queneaus Buch mit Sonetten *Cent mille milliards de poèmes* (Paris 1961) bekannt, bei dem durch die horizontalen Einschnitte zwischen den Zeilen $10 \cdot 10 \cdot 10 \cdot \dots \cdot 10 = 10^{14}$ verschiedene Kombinationsmöglichkeiten angelegt sind – und das damit Lesestoff für 190 258 751 Jahre bietet. Zur Permutation in der Literatur, Proteusversen und verwandten Phänomenen vgl. Gustav René Hocke: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. Hamburg 1959; Alfred Liede: Dichtung als Spiel, Bd. 2. Berlin 1963, S.160–168; Ulrich Ernst: Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie. Tektонismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman.

zeigen, dass Ulrichs Leporello zu den ersten gehört, bei denen von der Mathematik inspirierte Schreibverfahren mit gefalteten (Buch-)Strukturen kombiniert und koordiniert werden. Die Entwicklung des Schreibprozesses in der Produktion, im Sinne seiner mathematischen oder technischen Aus- oder Durchführung, steht dabei in einem engen Bezug zur Entfaltung des Buchs bei der Rezeption.

Emmett Williams: *13 Variations* (1965)

1958 konzipierte Emmett Williams das Gedicht *13 Variations on 6 words by Gertrude Stein*, das 1960 in der Galerie Købke in Kopenhagen ausgestellt und 1965 in der renommierten Edition MAT MOT der Kölner Galerie Der Spiegel als Leporello publiziert wurde (Abb. 5). Im Verlauf des auf 13 Teile angelegten Gedichts werden aus den 6 Worten des Stein'schen Reims „when this you see remember me“ durch additive Akkumulation, also durch eine Progression, 49.146 Worte. Die sechs Wörter dieses Verses sind in der ersten Variation auf dem ersten Segment lose auf der Fläche verteilt. Auf dem zweiten Segment sind sie verdoppelt, also je zweimal dargestellt, dann vier mal, dann acht mal und so weiter: Aus den 6 Wörtern werden 12, dann 24, dann 48. Dabei ist die Akkumulation spatial angelegt, wobei sich sechs wie Bakterienkulturen anwachsende Wortgruppen bilden und jedem Wort eine Farbe zugeordnet ist.⁴⁸ Über den Verlauf der 13 Segmente dieses Leporellos entsteht ein gleichförmiges, durch die sich zunehmend überlagernden Wörter

Heidelberg 2009, S. 29–78; ders.: Permutation als Prinzip in der Lyrik, in: *Poetica* Vol. 24, No. 3/4 (1992), S. 225–269; Klaus-Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin 2011; Florian Cramer: *Exe.Cut[up]able Statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Textes*. München 2011; Beatrice Nickel, Reinhard Krüger: *Schäferrei, Computer, Internet. Digital Humanities und frühneuzeitliche Pastoralliteratur*. Bonn 2016.

⁴⁸ Die Verteilung der Farben auf die Wörter ist wie folgt: „when“ blau, „this“ braun, „you“ rot, „see“ grün, „remember“ gelb und „me“ rot. Zu farbtettonischen Strukturen in der Literatur vgl. Ulrich Ernst: *Polychromie als literarästhetisches Programm. Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtettonik des modernen Romans*, in: Monika Schausten (Hg.): *Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin 2012, S. 33–64; ders: *Farbe und Schrift im Mittelalter – Unter Berücksichtigung antiker Grundlagen und neuzeitlicher Rezeptionsformen*, in: Ovidio Capitani (Hg.): *Testo e immagine nell'alto medioevo*. Spoleto 1994, T. 1, S. 343–415 (Taf. I–XIX).

letztlich für das Auge undurchdringliches und nicht mehr zu entzifferndes quadratisches Textfeld ohne kompositorische Achsen oder Akzente, das an die polyfokalen ‚all over structures‘ der Malerei der 60er und 70er Jahre erinnern könnte. Zunehmend verdunkelt sich die anfängliche Farbigkeit und nähert sich dem Schwarz, sodass man bei dem letzten Segment nicht umhinkommt, auch an Kasimir Malewitschs epochemachendes Gemälde *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915) zu denken.⁴⁹ Bei 24.576 Wörtern beginnen sie zu verschmelzen, vereinten sich, so Williams in seinem Vorwort, ‚Ikon‘ und ‚Logos‘.⁵⁰ Das Leporello ‚dokumentiert‘ also einen vergleichsweise einfachen, auf einer mathematischen Formel basierenden Prozess der Textgenese, dessen Ergebnis zwar nicht durch eine unvorhergesehene Wendung überrascht, den über die entfalteten Segmente mit seiner visuellen Konsequenz zu verfolgen aber durchaus verblüfft. Während die Referenzen auf die Malerei des 20. Jahrhunderts vergleichsweise offensichtlich sind, legt Williams in dem Vorwort mit der Frage „The poem—an epic—?“ einen Verweis zum Epos als literarischer Form und zur Musik als Schwesterdisziplin im Kanon der Künste an: „[...] I have also heard it in my mind’s ear as a choral work for 24,576 voices: a number hardly fantastic when one recalls that Villa-Lobos was able to muster a choir of ten thousand voices for patriotic panegyrics.“⁵¹ Williams spricht damit die akustische Suggestivkraft der optischen Verdichtung des Textes an, inwiefern man dieses Leporello auch als eine polyphone musikalische Partitur verstehen kann.

⁴⁹ Während sich die ursprünglich handgestempelte Fassung als unproblematisch anzufertigen erwies, war der technische Druckprozess vergleichsweise aufwendig: „The present version was hand-stamped on seventy-two plates, and the integrated result visible only after seventy-eight operations of the color press. The stamping was done at full speed to prevent spreading of the ink before applying fixative to the sensitive plates. This problem was so acute from the sixth variation onward that about sixty plates were thrown away before an acceptable result was achieved: the objective was the fusion of words not the spreading of color.“ – So Emmett Williams im Vorwort.

⁵⁰ Emmett Williams in seinem einleitenden Text zu dieser Arbeit. Zusammen mit Keith Godard entwickelte Williams auch das fluoreszierende (Kinderbuch-) Leporello *A Little Night Book* (New York 1983).

⁵¹ Vgl. noch einmal Williams’ einleitenden Kommentar.

Hansjörg Mayer:
Alphabetenquadrate (1966) & *Typoaktionen* (1967)

1966 erschien in der von Max Bense als Herausgeber betreuten Edition Rot Hansjörg Mayers *Alphabetenquadrate* (Abb. 6).⁵² Das vertikal ausgerichtete Leporello zeigt auf 13 quadratischen Segmenten sich verdichtende Buchstabenkonstellationen, aus denen nach und nach ein Quadrat aus 26 x 26 Zeilen wird. Die verwendete Typographie ist die 1927 von Paul Renner entwickelte Futura.⁵³ In jeder Zeile ist jeder Buchstabe des Alphabets einmal vertreten – eine jede zeigt also das bis auf die Umlaute vollständige Alphabet in unterschiedlicher Reihenfolge der Buchstaben. Die Positionen der einmal gesetzten Buchstaben wechseln dabei von Segment zu Segment nicht mehr, sie werden lediglich um die noch fehlenden Buchstaben ergänzt. Die Formel, die den Konstellationen auf den ersten Segmenten zugrunde liegt, erläutert Mathias Goeritz in seinem Vorwort wie folgt: „1 plus 3 gleich 4 plus 4 gleich 8 plus 5 gleich 13 plus 6 gleich 19 plus 7 gleich 26“.⁵⁴ Auf dem siebten Segment ist das Alphabet vollständig, allerdings auf alle Zeilen verstreut. Ab hier werden nun nicht mehr Buchstaben vervielfacht, sondern das ganze Alphabet – auf der Basis derselben Formel: 1 plus 3 gleich 4 usw. – bis die 26 Alphabete in den 26 Zeilen vollständig sind. Dadurch füllen sich die letzten Segmente also zunehmend schneller mit Buchstaben und das Quadrat vervollständigt sich akzelerierend. Während das erste Segment leer ist, das zweite nur ein a zeigt, das dritte die Buchstaben a–d, und das 12. das vollständige Quadrat, zeigt das letzte, als ‚kontrapunktisches‘ Pendant zum ersten, eine vierfache Überlagerung des mit allen Buchstaben vervollständigten Quadrats, ausgerichtet nach den vier Kanten dieser geometrischen Form als

⁵² In dieser Reihe erschienen zwischen 1960 und 1997 insgesamt 62 Titel.

⁵³ Zu Mayers Verwendung der Futura vgl. Hans Locher, Kees Broos: Einführung, in: Publikaties van de Edition Hansjörg Mayer en werk van Hansjörg Mayer: uitgegeven als onderdeel van een tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum, 5.10.–24.11.1968. 's-Gravenhage 1968, S. 5–20. Zur Geschichte und Entwicklung dieser Schrift sowie zu ihren Verwendungszwecken vgl. Alexandre Dumas de Rauly, Michel Wlassikoff: Futura. Une gloire typographique. Paris 2011.

⁵⁴ Mathias Goeritz: Einleitung, in: Hansjörg Mayer: Alphabetenquadrate. Stuttgart 1966, unpaginiert. Die verbreiterten Spatien in den Zitaten sind aus der zitierten Vorlage übernommen.

möglichen Leserichtungen.⁵⁵ Wie bei Williams ist das zugrunde liegende poetische Verfahren also ein progressiv-mathematisches, dessen Nachvollzug dazu führt, dass man die Buchstaben weniger liest als vielmehr zählt, um die Formel hinter den Konstellationen zu ergründen. Mathias Goeritz erläutert hierzu in dem Vorwort:

für hjm [d. i. Hansjörg Mayer] handelt es sich um mathematik aber die resultate seiner rechnungen sind plastisch konstruktive buchstabenmusik der nullpunkt ist weisses schweigen ein leeres blatt ein ton setzt ein der erste buchstabe dann die vier anfangsnoten des alphabets dann vier weitere dann fünf sechs und schließlich sieben mehr wobei die angeschlagenen tasten natürlich nie verloren gehen [...]⁵⁶

Mit dem Hinweis, dass das sich verdichtende Buchstabenfeld auch als anschwellender Klang verstanden werden kann, der, rückwärts gelesen, wieder abschwilt, kann auch dieses Gedicht als musikalische (Buchstaben-) Partitur verstanden werden:

wenn sie die ganze geschichte wieder zum grundton zum a hinspielen brauchen sie nur von jeder zeile des vollendeten quadrats sieben buchstaben zu entfernen in der ersten zeile die letzten buchstaben des alphabets und dann von oben nach unten gehend in der zweiten zeile den letzten buchstaben des alphabets stehen lassen in der dritten die letzten zwei und so fort so dass in der allerletzten zeile die ersten sieben buchstaben weggenommen werden⁵⁷

In *Typoaktionen* (Frankfurt am Main 1967, Abb. 7) greift Mayer auf eine Folge graphischer Arbeiten mit dem Titel *alphabet* (1963) zurück, für die er eine Fassung der Akzidenz-Grotesk-Schrift verwendete.⁵⁸ Diese zeigt auf jedem Blatt eine Komposition auf der Basis eines Buchstabens, in unterschiedlichen Kombinationen und Ausrichtungen, die, so Reinhard Döhl im Vorwort, die ihnen „jeweils eigenen formal graphischen möglichkeiten

⁵⁵ Vor diesem Hintergrund könnte man mit Blick auf die vorhergehenden Segmente auch von Spalten anstelle von Zeilen sprechen.

⁵⁶ Goeritz: Einleitung, in: Mayer: Alphabetenquadrate.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Dabei handelt es sich um die Bold Condensed Akzidenz Grotesk. Die Akzidenz-Grotesk wurde ursprünglich 1896 von der H. Berthold AG herausgegeben.

sichtbar“ machten.⁵⁹ Diese „superbuchstaben“ verwendet Mayer in diesem Leporello in einer stark verkleinerten – um nicht zu sagen mikrographischen Form –, sodass sie noch als unterschiedliche Zeichen zu erkennen, aber die lateinischen Buchstaben, auf denen sie basieren, (nahezu) unkenntlich geworden sind. Für die Herstellung dieser Publikation

[...] wurden die 26 buchstabenkonfigurationen auf eine fotosatzscheibe übertragen und mit hilfe des starsettograph jede dieser buchstabenkonfigurationen auf einer vorgegebenen fläche von 24 auf 32 cicero bei horizontaler und vertikaler verschiebungsmöglichkeit in einer zeitlich auf 13 minuten begrenzten aktion zufällig im blindsatz möglichst schnell immer wieder gesetzt die ergebnisse dieser aktionen hat hansjörg mayer erst nach der entwicklung der filme gesehen sie sind also in keiner weise durch durch den optischen ein- druck bedingte entscheidungen gesteuert⁶⁰

In diesem Sinne zeigt sich hier in dem der Maschine zugestandenen Gestaltungsfreiraum auch eine Facette des literarischen Einsatzes von Zufallsverfahren.

das vorliegende buch zeigt also einmal ergebnisse derartiger aktionen wenn man es nach rechts durchblättert bzw wenn man es ganz aufklappt in der oberen reihe [...] dann würde man wenn man das buch nach links durchblättert bzw wenn man das buch vollständig aufklappt in der unteren reihe von einem prozess zunehmender dichte bzw verdichtung von einem prozess der auffüllung sprechen können⁶¹

Die eine Seite des Leporellos, das sich also nicht nur horizontal entfalten, sondern, wie das Leporello von Blaise Cendrars und Sonia Delaunay, auch noch einmal über die gesamte Länge vertikal auffalten lässt, zeigt auf den 26 Segmenten die angesprochenen ‚zufälligen‘ Akkumulationen der einzelnen „superbuchstaben“, die andere Seite einen Prozess der Verdichtung, dem wiederum eine mathematische, die Akkumulation der Zeichen organisierende Formel zugrunde liegt. Die einzelnen Platten der Serie auf der einen Seite

⁵⁹ Reinhard Döhl: Vorwort, in: Hansjörg Mayer: Typoaktionen. Frankfurt am Main 1967, unpaginiert. Die verbreiterten Spatien in den Zitaten sind auch hier aus der zitierten Vorlage übernommen. Zu diesem Alphabet vgl. auch Max Benses Aufsatz *lettern* (1965). Diese Folge ist sowohl als graphische Serie und dann als 13. Teil der edition rot als Leporello in Buchform publiziert worden.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

werden auf der anderen überblendet respektive übereinander gedruckt.⁶² „diese auffüllung“, so Döhl, „geschieht indem die beschriebenen zufallsstrukturen in einer zunehmenden folge a a plus b a plus b plus c bis a plus b usw plus z übereinander gedruckt werden“.⁶³ Die Details der optischen Gestaltung der einzelnen Segmente, also die spatiale Verteilung der Zeichen, wurde in beiden Fällen nicht von Mayer als Autor beeinflusst. Interessant ist, dass Döhl auch auf die Funktion und das Potenzial des Leporellos als poetisches Dispositiv eingeht:

da man das buch sowohl nach links wie nach rechts durchblättern es aber auch wie bereits angedeutet völlig aufklappen kann scheint überdies so etwas wie ein neuer buchtyp gegeben fraglos sind die einzelnen seiten dieses buches auch als einzelblätter vorstellbar sie könnten als einzelblätter und als serie gezeigt werden dieses zeigen wäre abhängig von den gegebenheiten einer ausstellung und entsprechend zeitlich begrenzt anders ist dieses buch auch so etwas wie eine permanente privatausstellung in die man eintreten kann wo man will die man besichtigen kann in welcher reihenfolge man will in der man das einzelstück einzelne stücke ebenso wie den zusammenhang betrachten kann die man schliesslich als buch schliessen und öffnen kann wann immer man will⁶⁴

Arrigo Lora-Totino: *movimento* (1967)

Der italienische Dichter Arrigo Lora-Totino hat in Zusammenarbeit mit Sandro de Alexandris mehrere faltbare Gedichtobjekte entwickelt, von denen einige die Form eines Leporellos aufweisen. Hierzu gehören beispielsweise *busta celeste* (Turin 1969)⁶⁵ und *l'in finito* (Turin 1969) aus der Serie *Situazioni Plasticoverbali*.⁶⁶ Das Leporello *movimento* (Turin 1967, Abb. 8), das

⁶² Gedruckt wurde dieses Leporello mit dem Lichtsatz. Vgl. hierzu und zu dem Unterschied zum Bleisatz und zu handgeschriebenen Gedichten in dieser Zeit: Nickel: Texte inmitten der Künste, S. 129–159.

⁶³ Döhl: Vorwort, in: Mayer: Typoaktionen.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. die Abbildung in Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini (Hg.): Arrigo Lora-Totino. La parola come poesia, segno, suono, gesto, 1962–1982. Ravenna 2015, S. 157

⁶⁶ Vgl. die Abbildung in Mirella Bandini: Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola. Turin 1996, S. 21; und in Maffei, Peterlini (Hg.): Arrigo Lora-Totino. La parola come poesia, segno, suono, gesto, S. 155. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die von den beiden Autoren entwickelten gefalteten Drucke respektive Textobjekte *Gang gegen* (Turin 1966), *Dialemni*

im gleichen Jahr wie Mayers *Typoaktionen* herauskam, fällt auf den ersten Blick schon deshalb auf, weil die drei Zick-Zack-Faltungen ungleichmäßig verteilt und die einzelnen Segmente ungleichmäßig lang sind. In geschlossenem Zustand erinnern die Struktur daher an die Schuppen eines Fisches.⁶⁷ Während die zuletzt vorgestellten Beispiele, bei aller zu konstatierenden Unterschiedlichkeit, darin vergleichbar waren, dass sie mit der sukzessiv fortschreitenden Überlagerung und Schichtung des Wort- oder Buchstabenmaterials arbeiten, geht es hier um das Entfalten eines typographisch-poetischen Wortspiels über das Verhältnis von Statik und Bewegung. Das ‚Gedicht‘ besteht aus vier Zeilen: Die erste zeigt eine nahtlose Aneinanderreihung des Wortes „movimento“, die zweite vier über die Länge der Zeile verstreuten Wiederholungen des Buchstabens „e“, die dritte eine Reihe aus den Worten „da più punti a punto contro punti altri punti e“ – und die vierte, wie die zweite, noch einmal vier Wiederholungen des Buchstabens „e“. In der Bedeutung von ‚und‘ verküpft das e die erste und die dritte Zeile und stiftet, indem es in der vierten Zeile präzise zwischen einige der Wortabstände der dritten Zeile gesetzt ist, mögliche semantische Verbindungen zwischen den fragmentierten oder fragmentarischen Redewendungen, in denen der Punkt als komplementärer Kontrast zu der in der ersten Zeile angesprochenen Bewegung apostrophiert wird. Durch das typographische Arrangement der Worte und Buchstaben entzieht sich dieses komplexe Wortspiel jeder Eindeutigkeit, wie auch der Übersetzbarkeit, und ist eher als dynamische Reflexion zu verstehen, bei der die Bestandteile des Textes in unterschiedlichen Konstellationen gelesen werden können: „movimento“ – Bewegung; „da più punti“ – aus mehreren Punkten oder von mehreren Punkten aus; „a punto“ – auf dem oder auf den Punkt (kommend) respektive: zum Punkt; „contro punti“: gegen Punkte, was auch als Anspielung auf den musikalischen Kontrapunkt, italienisch ‚contrappunto‘, verstanden werden kann; sowie „altri punti“: andere Punkte.

(Turin 1967) und *un nonnulla* (Turin 1969), Abbildungen sind ebenfalls in dieser Publikation enthalten.

⁶⁷ Vgl. die Abbildung in Bandini: Arrigo Lora-Totino. *Il teatro della parola*, S. 21; und in Maffei, Peterlini (Hg.): Arrigo Lora-Totino. *La parola come poesia, segno, suono, gesto*, S. 153.

Richard Kostelanetz:
Extrapolate & Modulations (1975)

Eingedenk des Umstands, dass das Wort ‚punto‘ im Italienischen auch den Stich beim Nähen meint, sei die Metaphorik des Textes als Gewebe als Überleitung zu zwei Leporellos von Richard Kostelanetz aufgegriffen, der als Autor, Publizist, Verleger, Theoretiker und Kritiker, wie Hansjörg Mayer, zu den schillerndsten Persönlichkeiten der experimentellen Literatur der Nachkriegszeit gehört. 1975 brachte er in der von ihm mitgegründeten Assembling Press zwei Leporellos heraus, die sich von den bisherigen signifikant darin unterscheiden, dass sie keine linguistischen Texte, also keine Buchstabentexte enthalten: Beide zeigen permutative Serien mit sich verändernden graphischen Mustern, die auf den ersten Blick eher an die Op Art als an Literatur erinnern. Gleichwohl mag man dabei nicht zuletzt auch deshalb an die Metaphorik des (Text-) Gewebes denken, weil sie auf einem Netz aus horizontalen und vertikalen Linien basieren und somit die Struktur gewebter Stoffe aus Kett- und Schussfäden gleichsam ‚zitieren‘. Kostelanetz versteht sie vor dem Hintergrund eines erweiterten Literatur- und damit verbunden auch eines erweiterten Textbegriffs als „constructivist fictions“. Diese, so erläutert Kostelanetz in einem kurzen manifestartigen Text von 1974, „are built, rather than expressed“⁶⁸:

The materials within a particular fiction constitute its predominant language, and how they change within the space and time of printed pages is the principal method of ‚storytelling.‘ [...] Constructivist fictions tend ‚to write themselves,‘ once their initial premises are established; the process by which they are made could be called ‚generative.‘⁶⁹

⁶⁸ Richard Kostelanetz: *Constructivist Fictions* (1974), auf der Website des Autors: <<http://www.richardkostelanetz.com/examples/book-of-kostis/manifestoes.html>> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

Dabei spricht Kostelanetz auch die Bedeutung des Blätterns an, wenn für die Publikation entsprechender Texte auf die Form des gebundenen Buches zurückgegriffen wird: „Constructivist fictions exist in space and time: the space of a printed page and the time it takes a reader to turn from one page to the next.“ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

Extrapolate (New York 1975, Abb. 9) zeigt ein sich in diesem Sinne ‚generativ‘ veränderndes Gitternetz aus horizontalen und vertikalen Linien.⁷⁰ Durch unterschiedliche Zeilen- und Spaltenabstände steht dabei zunächst eine dunkle Kreuzform im Zentrum, deren Achsen sich bis zur Mitte des Leporellos sukzessive verbreitern, bis ein ebenmäßiges, durch die verdichteten ‚Schraffuren‘ dunkleres Gitternetz entsteht. Von diesem Segment aus wird dieser Prozess der Verdichtung auf den Segmenten des zweiten Teils rückgängig gemacht, wobei dies nun aber von der Mitte aus geschieht. Es ist also eine Dynamik, die sich gleichsam aus dem Zentrum des Musters entwickelt und fortsetzt – und nicht einfach gespiegelt wird. *Modulations* (New York 1975, Abb. 10) basiert auf einer karierten, streng quadratischen Linienstruktur, die die Segmente überzieht. Als zusätzliches gestalterisches Element setzt Kostelanetz hier auch diagonale Linien ein, die diese durchkreuzen und teilen und somit ein Muster im Muster bilden. Über den Verlauf des Leporellos kommen zunehmend Kreisformen hinzu, die in die karierte Struktur eingesetzt werden – bis auf dem letzten Segment alle Kästchen mit Kreisen ausgefüllt sind. Erwähnenswert ist diese Arbeit nicht zuletzt auch deshalb, weil sie als Poster publiziert wurde, sodass man sich die Papierstreifen ausschneiden und das Leporello selbst zusammenkleben und falten musste.

William S. Burroughs: *The Dead Star* (1969)

Die Möglichkeiten des literarischen Arbeitens mit der Struktur des Leporellos als materielles Dispositiv beschränken sich nicht auf solche Beispiele, die – zwar nicht nur, aber auch – über den Verlauf der Segmente einen visuellen Effekt entwickeln. 1969 erschien William S. Burroughs’ Leporello *The Dead Star* als fünfter Teil in der avantgardistischen und experimentellen (Buch-) Reihe *Nova Broadcast Series*, die von dem Schriftsteller und Publizisten Jan Herman herausgegeben wurde (Abb. 11).⁷¹ Der erste Abdruck dieses Textes

⁷⁰ Vgl. zu diesen beiden Leporellos auch: Samuel R. Delany: A Paradoxa Interview. *Experimental Writing / Texts & Questions*, in: ders.: *About Writing. Seven Essays, Four Letters, and Five Interviews*. Middletown, Connecticut 2005, S. 209–270, hier S. 238–244.

⁷¹ Vgl. hierzu: Jed Birmingham on William S. Burroughs Collecting, Online-Publikation auf der Website von RealityStudio (7.11.2015): <<http://realitystudio.org/bibliographic>

erfolgte in der dem amerikanischen Gangster Dutch Schultz gewidmeten Ausgabe von Jeff Nuttalls Underground ‚Zine‘ *My Own Mag* – in Form eines ‚ungelenken‘ Typoskripts mit eingeklebten Photographien, das an den Auszug aus einem Scrapbook erinnert.⁷² Für die Ausgabe des Textes als Leporello wurde die dreispaltige Organisation des Textes übernommen, aber professionell eingerichtet, sodass sich hier der Eindruck eines seriösen Tageszeitungslayouts mit den charakteristischen langen vertikalen Spalten einstellt. Auch die Photographien, die zu dem Text allerdings in einem nur schwer nachzuvollziehenden Zusammenhang stehen, wurden übernommen. *The Dead Star* steht in der Tradition von mit dem Cut-up-Verfahren erstellten Werken, wie es vor allem von Brion Gysin in den 1960er Jahren propagiert und von Burroughs intensiv praktiziert wurde.⁷³ Inspiriert war es von Tristan Tzaras ‚Gedicht-Anleitung‘ *Pour faire un poème dadaïste* (1920).⁷⁴ Burroughs entwickelte eine Variante des Cut-ups, die gerade mit Blick auf die Thematik von Falten und Faltungen in der Literatur interessant ist: Sie

bunker/the-top-23-most-interesting-burroughs-collectibles/23-the-dead-star/> (letzter Zugriff am 19.1.2018).

⁷² William Burroughs: *The Dead Star*, in: *My Own Mag*, Issue 13: *The Dutch Schultz Special Issue* (August 1965), S. 7–13. Vgl. das Digitalisat: <http://cdn.realitystudio.org/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.13.pdf> (letzter Zugriff am 19.1.2018). Von Burroughs sind zahlreiche solcher collagierten Scrapbooks erhalten, vgl. u. a. Robert A. Sobieszek (Hg.): *Ports of Entry. William S. Burroughs and The Arts*. New York 1996, S. 38–79. Zum Phänomen des Scrapbooks als persönlichem Sammelalbum vgl. Jessica Helfand: *Scrapbooks. An American History*. New Haven 2008. Zu Nuttalls *My Own Mag* vgl.: <<http://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>> (letzter Zugriff am 19.1.2018). William Burroughs veröffentlichte hier seit 1962 verschiedentlich Texte. Dutch Schultz, der mit bürgerlichem Namen Arthur Flegenheimer hieß, war Bandenchef eines Alkoholschmugglerrings während der Zeit der Prohibition in den USA. 1970 veröffentlichte Burroughs das Drehbuch zu einem Film mit dem Titel *The Last Words of Dutch Schultz*, vgl. hierzu: John F. Keener: *The Last Words of Dutch Schultz. Deathbed Autobiography and Postmodern Gangster Fiction*, in: *Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Vol. 54, Nr. 2 (Summer 1998), S. 135–163.

⁷³ Vgl. hierzu u. a. Sigrid Fahrer: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*. Würzburg 2009.

⁷⁴ Hier heißt es: „Prenez un journal. / Prenez les ciseaux. / Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous / comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun de mots qui forment cet article et / mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque couprière l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité / charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.“ Tristan Tzara: *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, VIII, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1. Paris 1975, S. 382.

beruht nicht auf dem Ausschneiden und Neuarrangieren von Papierausschnitten, sondern auf dem (Ineinander-) Falten von Textvorlagen:

[...] I have used what I call ,the fold in‘ method that is I place a page of one text folded down the middle on a page of another text (my own or someone else’s) – The composite text is read across half from one text and half from the other – The resulting material is edited, re-arranged, and deleted as in any other form of composition⁷⁵

Von der Bezugnahme auf eine eigene Lesung am 22. April 1965 ausgehend, collagiert Burroughs in *The Dead Star* allem Anschein nach Fragmente aus der Presse, aus den *Daily News* und der *New York Post*, die oft mit dem Datum, allerdings ohne Jahresangabe, eingeleitet werden, und die, soweit sich das eben nachvollziehen lässt, von Dutch Schultz und den Suiziden puerto-ricanischer Gefangener in amerikanischen Gefängnissen handeln. Hinzu kommen Passagen, die aus Polizeiberichten und Zeugenaussagen stammen (könnten), und (mögliche) Mitschriften aus Abhörprotokollen, Fragmente eines Berichts über einen Flugzeugabsturz in Chile und eine Zeile aus dem Refrain von Irving Berlins Lied *The Song is ended* (1927). Dergestalt wechseln unvermittelt verschiedene narrative Stränge und Kontexte, Schreibstile, Stimmen und Perspektiven. Zwischendurch taucht ein Ich-Erzähler auf, dessen Bericht wie der eines Kommentators wirkt, sowie Passagen, die an Auszüge aus Kriminalromanen erinnern: „memory hit the old detective like a knife“.⁷⁶ Dabei stellen sich verschiedentlich auch selbstreferenzielle Effekte ein: Zum einen, indem Burroughs auch über die eingangs angesprochene Lesung hinaus auf sein eigenes Schaffen verweist: „Policeman a long time

⁷⁵ William S. Burroughs: *The Cut Up Method / Note on Vaudeville Voices*, in: Leroi Jones (Hg.): *The Moderns. An Anthology of New Writing in America*. New York 1963, S. 345–348. Auch in dem poeteologischen Text *The Future of The Novel* (1964), der auf einem Vortrag basiert, den Burroughs bereits 1962 bei der *International Writers’ Conference* in Edinburgh gehalten hatte und der dann in der Zeitschrift *Transatlantic Review 11* erschien, äußerte sich Burroughs hierzu, vgl. James Grauerholz, Ira Silverberg (Hg.): *Word Virus. The William S. Burroughs Reader*. New York 1998, S. 272f. Burroughs nutzte das Fold-In-Verfahren auch für seine Romane: *The Ticket That Exploded* (1962) und *Nova Express* (1964) beruhen sogar vollständig hierauf, vgl. ebd. Dieses Verfahren griff unter anderen auch Alan Burns auf, vgl.: *A Conversation with Alan Burns* by David W. Madden, in: *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 17.2 (Sommer 1997): <<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-alan-burns-by-david-w-madden/>>.

⁷⁶ William S. Burroughs: *The Dead Star*. New York 1969, unpaginiert.

ago applied for that station (see last pages of Naked Lunch)“,⁷⁷ zum anderen, in dem nicht nur auf der Ebene der Gestaltung und mit Blick auf die (angeblichen) Auszüge aus den angesprochenen Zeitungen hinaus auch inhaltlich wiederholt auf die Zeitschrift als Publikationsformat verwiesen wird: „Has it been in any other papers?“.⁷⁸ Ein interessanter historischer Bezug stellt die Praxis des ‚Cross Readings‘ dar, die in England bereits 1787 von dem Satiriker Caleb Whitefoord nachgewiesen ist und von der es in Georg Christoph Lichtenbergs Notiz *Nachahmung des englischen Cross-readings* heißt:

Man muss sich vorstellen, das Lesen geschehe in einem öffentlichen Blatte, worin sowohl politische, als gelehrte Neuigkeiten, Avertissements von allerlei Art u. s. w. anzutreffen sind: der Druck jeder Seite sei in zwei oder mehrere Columnen geteilt und man lese die Seiten quer durch, aus einer Columnen in die andere.⁷⁹

Das Format des Leporellos ermöglicht die Darstellung des Textes in dem charakteristischen lang- und mehrspaltigen Layout von Tageszeitungen, das hier in gestalterischer Hinsicht zitiert wird – und erinnert dabei auch an dieses Cross-reading als eine historische Referenz für das literarische Verfahren des Cut-ups. Die Heterogenität der Quellen wird, indem die Fragmente transkribiert wurden, auf den ersten Blick unkenntlich gemacht: Die Collage geht in dem Fließtext auf. Lediglich die zahlreichen Punkte, als Indiz für Auslassungen („...“) mögen an Schnitte oder Stellen erinnern, an denen ursprünglich einmal materielle Brüche waren. Auffällig ist, dass die Anmutung einer Zeitung in einem dezidierten Kontrast zu den verwendeten Typographien steht: die Futura für die ‚Headline‘ des Textes („THE DEAD STAR / Dutch Schultz machine gunned in Newark Bar / 3 Aides Die / October 23, 1935“), und eine klassizistische Antiqua, die zu dieser Zeit typischerweise (noch) für den Buchdruck, nicht aber für Zeitungen verwendet wurde.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Georg Christoph Lichtenberg: Vermischte Schriften. Neue Vermehrte, von dessen Söhnen veranstaltete Originalausgabe. Göttingen 1844–1853, Bd. 2, S. 63. Vgl. hierzu auch Karl Riha: Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart 1971, mit Blick auf Caleb Whitefoord: S. 7 und Anm. 8.

Knud Holten und Eric Mourier:
Fra et udbredt liv i mange farver: Myten om Fuglen F (1970)

Ein kuriozes Beispiel ist das Leporello *Fra et udbredt liv i mange farver: Myten om Fuglen F* (Von einem ausschweifenden Leben in vielen Farben: Der Mythos vom Vogel F), das 1970 in Kopenhagen erschien und aus einer Kollaboration des dänischen Schriftstellers Knud Holten und des Typographen Eric Mourier hervorgegangen ist (Abb. S. 328f.).⁸⁰ Der Text ist eine märchenhafte, ins Phantastische gehende Erzählung über ein mit Fabelwesen bevölkertes Land, das gerade aufgrund der typographischen und spatialen Gestaltung von der visuellen Poesie dieser Zeit inspiriert zu sein scheint. Die ungewöhnliche Typographie, die Eric Mourier eigens für diese Publikation entwickelt hat, bedarf einigen kryptographischen Fingerspitzengeföhls, um die Zeichen zu entziffern und den Text lesen zu können. Die einzelnen Lettern basieren zwar auf dem lateinischen Alphabet, sind jedoch durch die kubische oder kantige Linienführung stark abstrahiert und verfremdet. Sie bestehen aus einzelnen Linien oder Linienkonstellationen, die die Buchstaben nicht nur als positive Formen ergeben – mitunter entstehen Anklänge an das lateinische Alphabet auch in den Zwischenräumen der Liniengebilde. In diesem Sinne bestehen die Zeichen also aus einer komplexen Verknüpfung von Positiv und Negativ. Ein deutlicher Unterschied zu den lateinischen Buchstaben besteht darin, dass die Linien keine umschlossenen Räume bilden, sondern ‚offen‘ sind – sodass man sie auch ‚verlustfrei‘ aus dem Papier ausstanzen könnte.

Die Typographie macht die Lektüre zu einer Herausforderung: Der Leser wird gleichsam zu einem Forscher, der sich, wie ein Archäologe oder Paläograph, zunächst einmal damit konfrontiert sieht, ein – wenigstens auf den ersten Blick – fremdes Schriftsystem entschlüsseln zu müssen, bevor er den eigentlichen Text überhaupt lesen kann. Dass man sich dabei nicht nur an Schriftsysteme antiker Hochkulturen erinnert fühlt,⁸¹ an ‚exotische‘ Schriften und (imaginäre) Kulturen, in denen Leporellos eine konventionelle Buchform waren oder gewesen sein könnten, sondern auch an Diskurse über

⁸⁰ Verschiedentlich kursiert das Buch auch unter der ungenauen englischen Übersetzung des Titels in *The Myth of Bird B*. Zu diesem Beispiel vgl. ausführlicher den Beitrag von Thomas Hvid Kromann.

⁸¹ Insbesondere die Schriftsysteme einiger früher südamerikanischer Hochkulturen bestanden aus quadratisch angelegten Bildzeichen.

phantastische Schriften in der Literatur und der bildenden Kunst der Moderne, ist sicher kein Zufall.⁸² Indem die Typographie starke formale Ähnlichkeiten zu labyrinthischen architektonischen Strukturen aufweist, knüpft dieses Leporello auch an labyrinthische Texte an, die als Gattung der visuellen Poesie bekanntlich eine bis in die Antike zurückreichende Tradition aufweisen.⁸³ Diese Referenz zeigt sich in der Mikrostruktur des Textes, im Sinne der aus labyrinthischen Linien bestehenden einzelnen Lettern, spiegelt sich in potenziert Form aber auch auf der Ebene der Makrostruktur des Layouts wider: Angesichts der spatialen Verteilung des Textes könnte man sich an die Ruine eines Labyrinthes aus der Vogelperspektive erinnert fühlen. Im Umkehrschluss gilt, dass sich die Struktur des Textlabyrinths in der Mikrostruktur der Typographie fortsetzt. Die Wahl des Leporellos als Buchformat, das dieses Textlabyrinth nicht durch eine sequenziell parzellierende Seitenstruktur aufsplittet, sondern in vollem Umfang auszubreiten vermag, ist daher konsequent.

Carla Vasio und Enzo Mari: *Romanzo Storico* (1974)

Auch das Leporello *Romanzo Storico* (Mailand 1974, Abb. 12) ist aus einer Zusammenarbeit hervorgegangen – zwischen der Schriftstellerin Carla Vasio

⁸² Mit dem in einer phantastischen – oder wenigstens bisher nicht entschlüsselten – Schrift verfassten, sogenannten *Voynich-Manuskript* (wohl um 1500), das sich heute in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University befindet, der Schrift des Volkes, von dem in Thomas Morus' *Utopia* die Rede ist, der aus Max Ernsts *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie* (Paris 1964) oder Luigi Serafinis *Codex Serafinianus* (Milano 1981) seien an dieser Stelle nur einige der bekanntesten in Erinnerung gerufen.

⁸³ Zu labyrinthischen Texten der visuellen Poesie vgl.: Ulrich Ernst, Jeremy Adler: Das Labyrinthgedicht als Sondertypus visueller Poesie, in: dies.: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, 2. durchgesehene Auflage. Weinheim 1987, S. 168–182; Ulrich Ernst: *Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur*, in: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart 1990, S. 197–215. Zu anderen und narrativen Formen labyrinthischer Texte vgl. Monika Schmitz-Emans: *Labyrinthbücher als Spielanleitungen*, in: Erika Fischer-Lichte, Gertrud Lehnert (Hg.): *[(v)er]SPIEL[en]. Felder – Figuren – Regeln*. Berlin 2002, Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 11, Heft 1 (2002), S. 179–207; sowie dies.: *Texte und Labyrinth, Texte als Labyrinth. Komparatistische Perspektiven*, in: *World Literature Studies* Vol. 5, 22 (2013), S. 3–13; Brigitte Burrichter: *Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*. Wien, Köln 2003.

und dem Gestalter Enzo Mari.⁸⁴ Und auch dieses Leporello ist, wie das zuvor diskutierte Beispiel, narrativ angelegt. Schon auf den ersten Blick fallen das ungewöhnliche horizontale Format von 17 x 49 cm auf, der grellgelbe Umschlag und der Titel, der in einer barock anmutenden postmodernen Typographie aus floralen und zoologischen Elementen sowie aus architektonischen Versatzstücken zusammengesetzt ist. Nach einigen einleitenden Seiten, die je einen Text von Vasio und von Mari mit Erläuterungen zu dem Projekt enthalten („prima parte: il romanzo del romanzo attraverso due lettere“), lässt sich ein 129 x 49 cm großes, 8 Segmente einnehmendes Schaubild mit einer Art Stammbaum, respektive einer Ahnentafel entfalten („seconda parte (il grande foglio): il testo organico del romanzo“).⁸⁵ Für diese vor dem Hintergrund von Stammbäumen und vor allem von Ahnentafeln in einer historischen Perspektive vergleichsweise unkonventionelle horizontale Anlage, mit einer Leserichtung von links nach rechts, gibt es vergleichsweise wenige historische Referenzen.⁸⁶ Graphisch sind sie diesen insofern ähnlich, als sie geschweifte Klammern einsetzen, um die Verbindungen zwischen den Generationen zu visualisieren. Ein deutlicher Unterschied zu den meisten der vergleichbaren historischen Beispiele besteht jedoch darin, dass sich diese von einem ‚Ursprung‘ aus nach rechts ausdifferenzieren und komplexer werden – also nach rechts in die Vergangenheit zurückreichen –, während *Romanzo Storico* von links auf eine Figur am rechten Rand des Diagramms zuläuft und insofern chronologisch in Leserichtung.⁸⁷ Dass manche Stammbäume und Ahnentafeln aufgrund ihres Formats bereits in der frühen Neuzeit

⁸⁴ Von Enzo Maris Leporello *L'altelana*, das 1961 im Verlag Danese erschien, war in dem einleitenden Beitrag „Die Geschichte(n) gefalteter Bücher“ schon die Rede.

⁸⁵ Zum Phänomen des Stammbaums vgl. u. a. die folgenden kulturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen: Christiane Klapisch-Zuber: *L'arbre des familles*. Paris 2003; Roberto Bizzocchi: *Généalogies fabuleuses. Inventer et faire croire dans l'Europe moderne*. Paris 2010; Volker Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken*. Wolfenbüttel 2013; Manuel Lima: *The Book of Trees. Visualizing Branches of Knowledge*. New York 2014.

⁸⁶ Vgl. hierzu Volker Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken*, S. 57–67, S. 80–85 und S. 142–150.

⁸⁷ Hierfür ist die *Ahnentafel des Albertus* von Heinrich Zell (1563) aus dessen *Genealogia Insignium Europae Imperatorum, Regum, Principum* [...] (Königsberg 1563) ein Vorläufer, vgl. die Abb. ebd., S. 61. Bemerkenswert ist nicht zuletzt, dass bereits im 17. Jahrhundert Schemata zu solchen Ahnentafeln publiziert wurden, wie in Philipp Jacob Speners *Tabulae Progonologicae* [...] (Stuttgart 1660), die jedem, der an der (eigenen) Ahnenforschung interessiert war, als Muster dienen konnten. Vgl. Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone*, S. 146f.

in Form ausfaltbarer Seiten oder als Leporellos bekannt sind, dafür ist ein 570 cm langer Stammbaum der Sachsenherzöge (Norddeutschland, 16. Jahrhundert) aus der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel ein Beleg (Cod. Guelf. Blankenburg 8).⁸⁸

Die Ahnenreihe von *Romanzo Storico*, die links mit 256 Einträgen, das entspricht 128 Ehepaaren, beginnt und bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts zurückreicht, führt über sieben folgende Generationen bis zu einem Angelo Fantin, der im Oktober 1974 in Mailand geboren wurde. Gleichzeitig lässt sich der Stammbaum auch in die entgegengesetzte Richtung, also von rechts nach links, über Fantins Eltern, den 1942 in Mailand geborenen Bibliothekar und seine Frau, die 1939 in Genf geborene Raquel Visconti, in die Geschichte zurückverfolgen. Darüber hinaus können die einzelnen Generationslinien natürlich auch vertikal verfolgt werden. Die schematisch skizzierte Familiengeschichte erinnert in ihrem Umfang an die einer veritablen Herrscherdynastie, doch lassen die angegebenen Personen und ihre Berufe keinen Schluss auf eine adlige Linie zu und deuten vielmehr auf einen bürgerlichen Kontext.⁸⁹ Die Anlage erinnert an die großen Generationenromane und Familiensagen der Literaturgeschichte: an Émile Zolas Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* (1871–93), Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901), Samuel Butlers *The Way of All Flesh* (1903), Maxim Gorkis *Das Werk der Artamonovs* (1925) oder John Galsworthys Romantrilogie *The Forsyte Saga* (1906–25). *Romanzo Storico* ist im Vergleich zu derart umfangreichen Werken auf ein Minimum reduziert: Die für das Genre typischen komplexen Handlungsstränge werden auf die Nennung von Personen respektive Namen, Lebensdaten, Berufen und Orten von Geburt und Tod beschränkt und als graphisches Schema präsentiert. Dass es sich dabei um ein höchst artifiziel-

⁸⁸ Vgl. hierzu Hans Butzmann: *Die Blankenburger Handschriften*. Frankfurt am Main 1966, S. 19; und Herbert Breger, Friedrich Niewöhner (Hg.): *Leibniz und Niedersachsen: Tagung anlässlich des 350. Geburtstages von G. W. Leibnitz*, Wolfenbüttel 1996. Stuttgart 1999, S. 103

⁸⁹ Zu Diagrammatik und Literatur vgl. u. a. Sabine Mainberger: *Ordnungen des Gehens. Überlegungen zu Diagrammen und moderner Literatur. Mit Beispielen von Claude Simon, Robert Musil u. a.*, in: *Poetica* 39, H. 1–2 (2007), 211–241, zum Diagramm im Allgemeinen vgl. unter anderen: Tilmann Köppe (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin u. a. 2011; Susanne Leeb: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*. Berlin 2012; Astrit Schmidt-Burkhard: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld 2012; Eckart Conrad Lutz, Vera Jerjen, Christine Putzo (Hg.): *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung*. Wiesbaden 2014.

les Konstrukt handelt und ein in künstlerischer Hinsicht konzeptuelles Unterfangen, gibt sich auch darin zu erkennen, dass pro Elternpaar nur ein Kind angegeben ist und jedes Paar dabei tatsächlich einen Nachkommen hervorgebracht hat – was die Lebensrealität schwerlich in realistischer Weise widerspiegelt. Gleichwohl verfügt die Reduktion über Suggestivkraft und literarisches ‚Potenzial‘: Die Nachnamen deuten die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Familiengeschlecht an, die Vornamen dienen der Definition einer individuellen Person, der Geburtsort suggeriert einen soziogeographischen Kontext, Geburts- und Sterbedatum eine historische Epoche und der Beruf einen ökonomischen und damit auch sozialen Kontext. Ortswechsel sind Indikatoren für wichtige Entscheidungen, die im Verlauf eines Lebens getroffen wurden, genauso wie Eheschließungen und Informationen über die gewählten Partner. Dabei wird deutlich, dass es sich bei der Familiengeschichte auch um eine europäische Geschichte handelt. Das Schema wird ergänzt von 77 Fußnoten, die verstreut bei einzelnen der aufgeführten Personen eingefügt sind. Diese Erläuterungen beziehen sich vor allem auf historische Ereignisse und schaffen damit einen Kontext, der als (Hintergrund-)Kommentar zu den Figuren und deren Lebenswegen verstanden werden kann – ohne dass dieser jedoch über knappe Anspielungen hinausgeht. Vielmehr sollen sie Orientierungshilfen und Anhaltspunkte liefern, die die assoziativen Verknüpfungen der Leser begleiten. Im Unterschied zu den historische(re)n Familienromanen geht es also nicht darum, einer Handlung zu folgen, sondern diese selber auszugestalten. In diesem Sinne unterscheidet sich die Lektüre dieses Werks von der eines konventionellen Textes und wird zu einem Integrieren und Interpretieren von Ereignissen, einem Durchdringen von angedeuteten Bezügen, einem Vergleichen und Folgern, an dessen Ende die Leser einen ‚eigenen‘ Roman verfasst haben (sollen). *Ramonzio storico* ist insofern ein ‚endloser Roman‘, als er sehr unterschiedliche und hinsichtlich der Verknüpfung der biographischen Elemente unendliche und unabschließbare Lektüren zulässt. Das mag grundsätzlich zwar auch für konventionell(er) ausgearbeitete Texte der Fall sein, doch führt die als Leporello angelegte Ahnentafel dies in einer beeindruckenden Weise vor Augen: Sie visualisiert die Quintessenz der Familiengeschichte – und mag in dieser Form an Skizzen erinnern, die man sich bei der Lektüre eines entsprechenden Romans selbst anlegen möchte, um sich einen Überblick über verwandtschaftliche Bezüge zu verschaffen.

Ein gutes Beispiel dafür, dass Leporellos auch beim Verfassen von (Generationen-) Romanen als Grundlage dienlich sein können, ist das Leporello mit einer Chronologie und Entwicklung der Ereignisse (*Plan fait au Verger en mai 1920*), das Roger Martin du Gard während der Vorbereitungen zu seinem achtbändigen Familienroman *Les Thibault* (1922–40) anlegte, für den er 1937 den Literaturnobelpreis erhielt. In seinem Tagebuch notierte er, wie hilfreich ihm die so vorliegende Übersicht war:

[...] ça a été le moment unique où tout mon livre, déjà vivant, s'est trouvé tout entier à la fois sous mes yeux: les quarante années déployées devant moi en éventail, une vision d'ensemble magnifique. Pas une ligne n'est encore écrite, mais je puis maintenant, avec une impression de sécurité totale, me donner successivement de toutes mes forces libres à chaque période séparée.⁹⁰

Wie Volker Bauer herausgestellt hat, wurden abstrakte Formen von ‚Dendrogrammen‘ nicht nur zur Visualisierung von Verwandtschaftsverhältnissen genutzt, sondern bereits in der Frühen Neuzeit auch zur hierarchisierenden Gliederung von im übertragenen Sinne zu ‚entfaltenden‘ Inhalten oder Stoffen.⁹¹ Er verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf Hieronymus Henniges Baumdiagramm für das Überblicksinhaltsverzeichnis seines 3000 Seiten und vier Bände umfassenden *Theatrum Genealogicum Catholicum* (1592).⁹²

Wenn Enzo Mari und Carla Vasio nun die Ahnentafel und das Format des Leporellos für ihren (Familien-) Roman nutzen, nicht als Vorarbeit, sondern als ‚Ergebnis‘, erscheint dies zwar in poetologischer Hinsicht und mit Blick auf Erwartungshaltungen an das literarische Genre radikal, gleichwohl vor dem Hintergrund der angeführten historischen Referenzen jedoch als eine plausible Zuspitzung. In einem Interview berichtet Carla Vasio von der Reaktion Italo Calvinos auf die Lektüre von *Romanzo Storico*:

⁹⁰ Zitiert nach: <<http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/84.htm>> (letzter Zugriff am 19.1.2018). Das Leporello liegt in der Bibliothèque Nationale de France: BNF, Manuscrits, fonds R. Martin du Gard, 13, f. 4 à 7, vgl. auch: *La grande aventure du livre. De la tablette d'argile à la tablette numérique*. Paris 2013, und die Abbildung ebd., S. 86f.

⁹¹ Volker Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone*, S. 57.

⁹² Ebd. Manuel Lima verweist in diesem Kontext auf ein Diagramm, das den Inhalt von Ephraim Chambers *Cyclopaedia, or, An universal dictionary of arts and science* visualisiert (1728), vgl. ders.: *Trees of Knowledge*, S. 36f. Auch das *Système figuré des connaissances humaines* aus der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert ist horizontal im Stil einer Ahnentafel angelegt, vgl. die Abb. ebd., S. 38f.

Er fing an zu fluchen. Er schien wütend zu sein. Auf einmal schlug er einen anderen Ton an: Ich muss mit Dir reden. Heute Abend sehen wir uns zum Essen, sagte er. Wir waren Freunde. Wir aßen oft zusammen in der Trattoria und scherzten über alles. Ihn so zornig zu sehen, beunruhigte mich. Als wir uns sahen, schien er sehr kühl: Wie konntest Du Dir erlauben, das Buch zu schreiben, das ich schreiben wollte? Ich war fassungslos. Dann verstand ich, dass es seine Art war, Zustimmung auszudrücken. Ein paar Monate später erschien eine Rezension von ihm, in der er *Romanzo storico* als eines der ungewöhnlichsten Bücher der letzten Jahre bezeichnete.⁹³

Friederike Mayröcker: *Ich, der Rabe und der Mond* (1982)

In Friederike Mayröckers Leporello *Ich, der Rabe und der Mond* (Graz 1982, Abb. 13a–b) trifft die literarische Avantgarde auf das Kinderbuch.⁹⁴ Die un gelenk wirkenden Zeichnungen Mayröckers und die kindliche Schreibschrift, mit der der Text geschrieben ist, erwecken den Eindruck, dass es sich nicht nur um ein Buch für Kinder handelt, sondern auch um ein von einem Kind gemachten Buch. Doch handelt es sich nicht um ein Jugendwerk Mayröckers. Die Handschrift stammt von einem der Kinder des Verlegers Alexander Droschl. Im Verlauf der Segmente dieses beidseitig bedruckten Leporellos berichtet ein Kind davon, wie es in einem Park einen riesigen Raben trifft und mit ihm ins Gespräch kommt. Nach anfänglichen sprachlichen Verständigungsschwierigkeiten stellt sich heraus, dass der Rabe durch einen Bandscheibenschaden stark eingeschränkt ist. Als das Kind einwilligt, mit ihm in die Krone eines Kastanienbaums zu fliegen, von wo aus sie sich zusammen den winterlichen Novembermond anschauen wollen,

⁹³ Carla Vasio im Interview mit Antonio Gnoli: „Cominciò a imprecare. Sembrava arrabbiato. Poi di punto in bianco cambiò tono: ti devo parlare. Stasera vediamo a cena, disse. Eravamo amici. Spesso si mangiava insieme in trattoria e si scherzava su tutto. Sentirlo così rancoroso mi preoccupò. Quando ci vedemmo mi sembrò freddo: come ti sei permessa di scrivere il libro che volevo fare io? Restai sconcertata. Poi capii che era il suo modo di esprimere consenso. Qualche mese dopo uscì una sua recensione in cui definì *Romanzo storico* uno dei più straordinari libri degli ultimi anni.“ In: Carla Vasio: „Ho fatto la guerra del Gruppo '63, ora vivo per dimenticare tutto“, in: La Repubblica (1. Juni 2014): <http://www.repubblica.it/cultura/2014/06/01/news/carla_vasio_ho_fatto_la_guerra_del_gruppo_63_ora_vivo_per_dimenticare_tutto-87790937/>.

⁹⁴ Zu den Kinderbüchern Mayröckers gehören u. a. auch *Sinclair Sofokles der Baby-Saurier* (Wien, München 1971) oder das mit eigenen Zeichnungen illustrierte Buch *Zittergaul* (Ravensburg 1989).

nimmt der Vogel das Kind vorsichtig in seinen Schnabel und hebt sich in die Lüfte.

Der Untertitel „Ein Kinderbuch zum Lesen und Weiterschreiben“ verortet dieses Leporello in der Tradition des Leporellos als Kinderbuch, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert beobachten lässt: Auch wenn dieses Leporello lediglich zum „Weiterzeichnen“ auffordert, ist dabei an solche interaktiven Kinderbuch-Leporellos zu denken, bei denen mobile Papierfiguren in die mit Schlitz versehenen Segmente ein- und umgesteckt werden können, oder die darüber hinaus zu anderen Formen der spielerischen Aneignung einladen, wie Florence Sampsons *The Circus Parade*, „a twenty-four foot panorama poster to cut-out, paste and color [...]“ (Buffalo, NY, 1920).⁹⁵ Gleichzeitig steht es in einer Tradition von Kinderbüchern von Autoren, deren künstlerisches Schaffen eher avantgardistischen Strömungen zugerechnet wird: Hier ist vor allem an die zahlreichen Kinderbücher der russischen Avantgarde zu denken, sowie an Kurt Schwitters und Hannah Höch, an Andy Warhol und Keith Haring.⁹⁶

Ich, der Rabe und der Mond erschien parallel als Vorzugsausgabe in einer auf 20 Exemplare limitierten Edition mit handgeschriebenem Text und Originalzeichnungen in einer Kasette. Bei der regulären, gedruckten Ausgabe fällt hingegen die äußerst einfache Machart auf, wie man sie auch von einigen Büchern futuristischer Künstler kennt und die jeder bibliophilen Leidenschaft für aufwendig produzierte Bücher widerspricht: Die fünf Bögen des Leporellos, aus einer dünnen Pappe, sind schlicht mit einem Textilklebeband verbunden, wobei diese Bänder an jeder Klebestelle eine andere Grundfarbe aufweisen.

Ob sich Mayröckers Leporello tatsächlich an eine kindliche Leserschaft wendet, mag angesichts des kindlich anmutenden, fast kruden Charmes der Illustrationen fraglich erscheinen und man möchte meinen, dass Erwachsene mehr Gefallen daran finden könnten.⁹⁷ Virginia Woolf sagte einmal über

⁹⁵ Vgl. hierzu den Absatz zum Leporello als Kinderbuch in dem einleitenden Beitrag „Die Geschichte(n) gefalteter Bücher“.

⁹⁶ Vgl. hierzu Evgeny Steiner: *Stories for Little Comrades. Revolutionary Artists and the Making of Early Soviet Children's Books*. Seattle 1999; Albert Lemmens, Serge Stommels (Hg.): *Russian Artists and the Children's Book 1890–1992*. Nijmegen 2009; Marilyn Olson: *Children's Culture and the Avant-Garde*. London 2012; Elina Druker, Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): *Children's Literature and the Avant-Garde*. Amsterdam, Philadelphia 2015.

⁹⁷ Zum zeichnerischen Werk Mayröckers vgl.: *Schriftungen oder gerüchte aus dem jenseits, Texte und Zeichnungen*. Pfaffenweiler 1975; *Jardin pour Friederike Mayröcker. Texte,*

Lewis Carrolls Alice-Bücher „the two *Alices* are not books for children; they are only books in which we become children.“⁹⁸ In diesem Sinne mag auch dieses Leporello zu den Büchern gehören, die zwei oft von einander getrennte Leserschaften in ihrem Publikum vereinen.

Fazit

Dass die Visualisierung der des Kodex als Buchform eigenen, sequenziellen Struktur in der experimentellen Literatur der 1960er und 70er Jahre immer wieder eine zentrale Rolle spielt, ist eine aus der Faszination für die Materialität literarischer Kunstwerke resultierende Konsequenz. Mehr noch als um die typographische Gestaltung und die dekorative ‚Ausschmückung‘ literarischer Werke ging es darum, die materielle Struktur des Buches konzeptuell in ein literarisches Werk miteinzubeziehen. Oft verlangten solche neuen Textkonzeptionen dabei auch nach neuen Lesemodellen: Es sind Texte, die ihren Reiz erst bei offeneren Modellen des Lesens entfalten – während sie sich einem konventionellen Lesen geradezu verweigern.⁹⁹

Zeichnungen, Fotografien, Widmungen. Linz 1978; Georg Jappe: Zeichnungen avant la lettre, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.): Friederike Mayröcker. Frankfurt am Main 1984, S. 323–325; sowie zahlreiche Bücher Mayröckers, die mit eigenen Zeichnungen illustriert sind, wie unter anderem *cahier* (Frankfurt am Main 2014) und *fleurs* (Frankfurt am Main 2016). 1990 erschien das Mappenwerk *Empfindliche Träume. Zeichnungen*. in der Edition Herbstpresse. 2002 richtete das Kunsthistorische Museum in Wien die Ausstellung *I NERVENSSOMMER. Texte von Friederike Mayröcker und Bilder von Andreas Grunert* aus, in der auch ein Überblick über die Zeichnungen Mayröckers gezeigt wurde.

⁹⁸ Virginia Woolf: Lewis Carroll, in: dies.: *The Moment, and other Essays*. London 1947, S. 70–71, hier S. 71.

⁹⁹ Dargestellt wurde beispielsweise auch willkürliches oder eigenmächtiges Blättern der Leser als selbstbestimmter Akt der Aneignung und des Umgangs mit Texten aufgewertet. Raymond Federman schreibt diesbezüglich in dem eingangs angesprochenen programmatischen Text: „The very act of reading a book, starting at the top of the first page, and moving from left to right, top to bottom, page after page, to the end in a consecutive prearranged manner has become *boring and restrictive*. Indeed, any intelligent reader should feel frustrated and restricted within that preordained system of reading. Therefore, the whole traditional, conventional, fixed and boring method of reading a book must be questioned, challenged, demolished. And it is the writer (and not modern printing technology) who must, through innovations in the writing itself – in the typography and topology of his writing – renew our system of reading.“ Ders.: *Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction*, S. 5–15, hier S. 9 (die Kursivierung ist aus der zitierten Vorlage übernommen). Zu Lek-

Bisher wenig Beachtung haben in diesem Zusammenhang Faltungen, gefaltete Buchformen, ausfaltbare Seiten und Prozesse des (Ent-)Faltens und Klappens erfahren, die in sehr unterschiedlichen Ausprägungen der experimentellen Literatur(en) im Verlauf des 20. Jahrhunderts bis heute zu beobachten sind.¹⁰⁰ Wie das Aufgreifen historischer Vorläufer des Kodex in der experimentellen Literatur der 1960er und 70er Jahre ist die Auseinandersetzung mit (ent-)faltbaren Texten und mit Text- und Buchobjekten als eine Infragestellung des Buches als konventionalisiertem Speicher- und Distributionsmedium zu verstehen sowie von etablierten Lektürekonventionen.

Mit der gefalteten Struktur des Leporellos gab es zwar kein genuin neues Buch zu entdecken – wie Döhl im Vorwort zu Mayers *Typoaktionen* schrieb, wenigstens aber doch eine unkonventionelle Form des Buches, die ganz andere Möglichkeiten der Darstellung von und des Umgangs mit Texten ermöglicht. Weil sie keine konventionellen Bücher sind – oder positiv formuliert: Gerade weil sie unkonventionelle Bücher sind, kann man sie mit Gomringers Terminologie als Gedichtbücher verstehen, bei denen die Gestaltung keinen Konventionen folgt, keinem ‚Automatismus‘ eines Layouts, wie man es aus ‚normalen‘ Büchern kennt, sondern einer bewussten künstlerischen Konzeption bedarf. Im Kontext der literarischen Avantgarde und der experimentellen Poesie dieser Zeit wurden sie sowohl für sich prozessual verändernde Texte und optische Veränderungen von Texten eingesetzt, für Permutationen, Progressionen, Akkumulationen und andere Verfahren, bei denen das Verfassen von Texten kaum mehr von der Textgestaltung zu trennen ist, als auch für narrative Experimente, bei denen die materielle Form neue Möglichkeiten der Darstellung und Inszenierung von Texten – und damit ungewohnte Lektüren ermöglicht.

türemodellen, bei denen das Blättern eine Rolle spielt, vgl. noch einmal Schulz: Poetiken des Blätterns.

¹⁰⁰ Zu den Beispielen aus der rezenten literarischen Praxis gehören die entfaltbaren Seitenfolgen in Adam Thirlwells *Kapow!* (London 2012) und in Zenon Fajfers *Widok z głębokiej wieży* (Szczecin 2015, engl.: *A View from the Deep Tower*, Abb. S. 508), oder Leporellobücher wie Anne Carsons *Nox* (New York 2010, Abb. S. 126), *Corresponcences – A Poem and Portraits* von Bernice Eisenstein und Anne Michaels (London u. a. 2013, Abb. S. 127) und Sam Winstons *A Dictionary Story* (London 2005, Abb. S. 128). Vgl. hierzu ausführlicher das Kapitel „Das Leporello als literarisches Dispositiv“ in dem einleitenden Beitrag. Mit *Modern Gods Scrolls* (London 2014) entwickelte Winston auch Texte für Buchrollen. Zu Zenon Fajfer vgl. den Beitrag von Katarzyna Bazarzik.

Abbildungen



Abb. 1: Carlos Oquendo de Amat: *5 metros de poemas* (1927, Faksimile).



Abb. 2: Augusto de Campos, Julio Plaza: *Caixa Preta* (1975).



Abb. 3: Faltpublikationen der Openings Press.

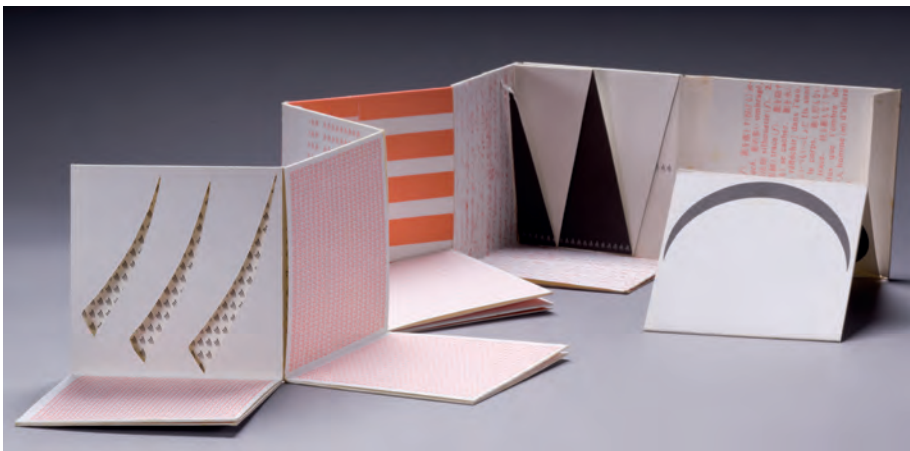


Abb. 4: Takahashi Shohachiro: *Kage* (1968).

Gefaltete Texte und Leporellos



Abb. 5: Emmett Williams:
13 Variations on 6 words by Gertrude Stein (1965).

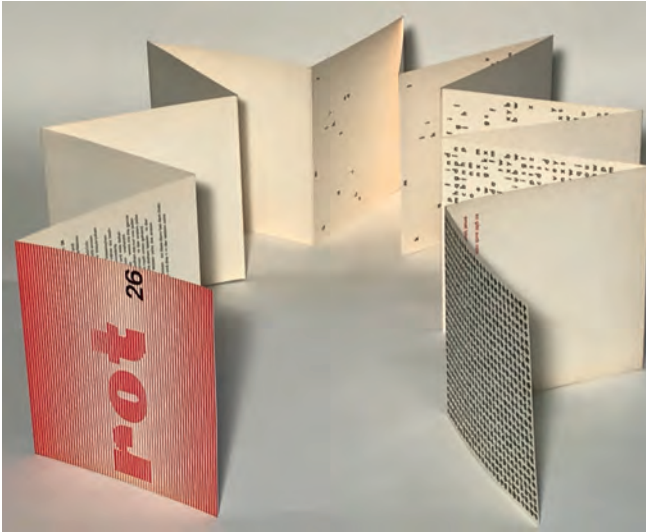


Abb. 6: Hansjörg Mayer: *Alphabetenquadrate* (1966).

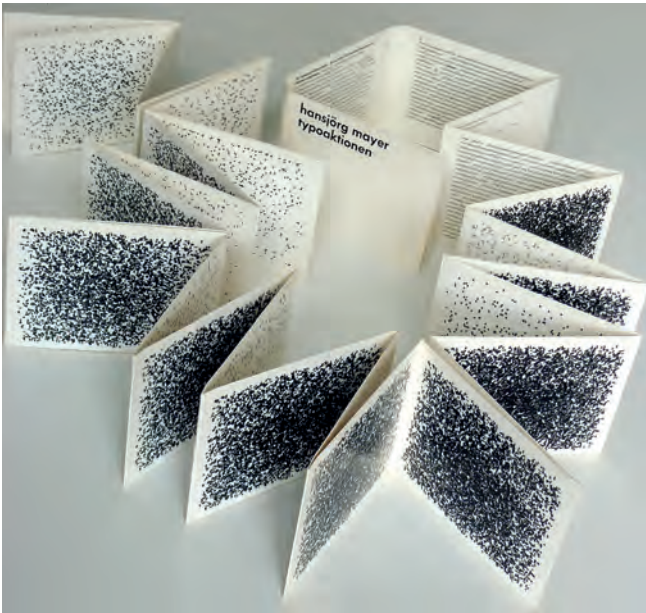


Abb. 7: Hansjörg Mayer: *Typokationen* (1967).



Abb. 8: Arrigo Lora-Totino: *movimento* (1967).

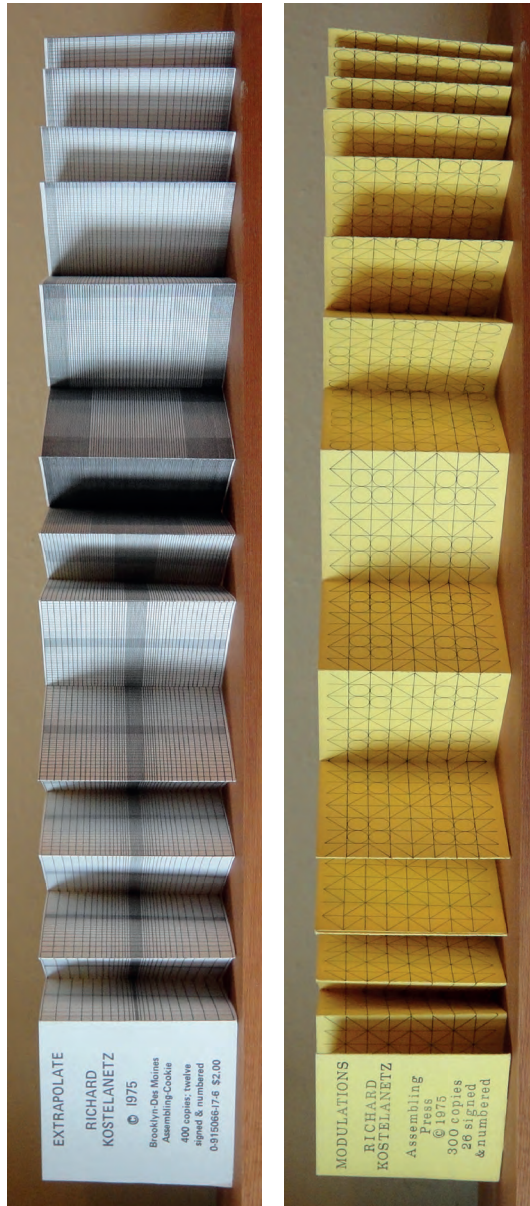


Abb. 9: Richard Kostelanetz: *Extrapolate* (1975).
Abb. 10: Richard Kostelanetz: *Modulations* (1975).



Abb. 11: William S. Burroughs: *The Dead Star* (1969).

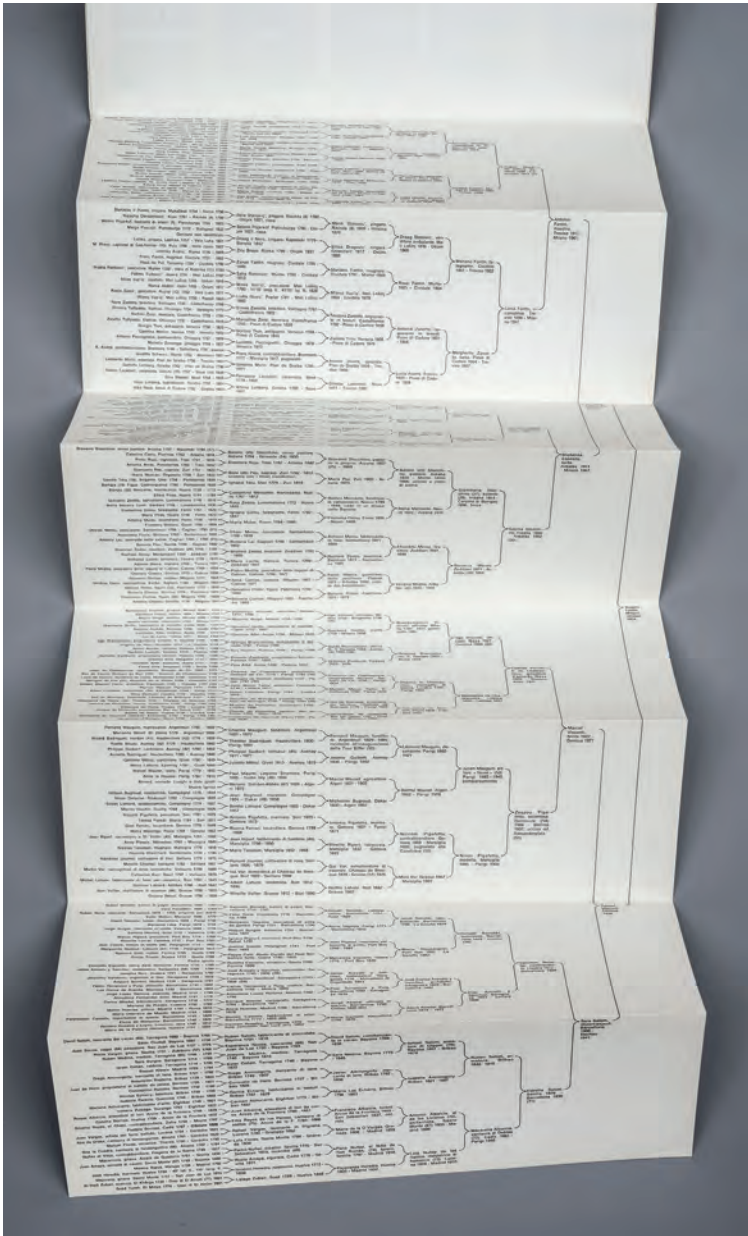


Abb. 12: Carla Vasio, Enzo Mari: *Romanzo Storico* (1974).

Gefaltete Texte und Leporellos



Abb. 13a–b: Friederike Mayröcker: *Ich, der Rabe und der Mond* (1982).