

Leporellos als narrative und visuelle Inszenierungen literarischer Texte: Baudelaire, Rilke, Stein, Hofmannsthal

CHRISTIANE DAHMS

Mit ihrer charakteristischen materiellen Struktur ermöglichen Leporellos gestalterische Inszenierungen von literarischen Texten, die künstlerische und wissenschaftliche Annäherungen von Graphikern und Typographen, von Zeichnern und Malern ebenso wie von literarischen Übersetzern und Literaturwissenschaftlern an einen Text sichtbar machen können. Die Verbindung von Text- und Bildelementen sowie die Gestaltung als Leporello (-Beilage) wirken sich zudem auf die Lesart dieser spezifischen Buchform aus: Anders als beim Blättern und Lesen eines konventionell als Kodex gebundenen Werks, bei dem Linearität und Kohärenz des Textes den Rezeptionsvorgang wie auch den Umgang mit dem Buch als Medium steuern, ermöglichen Leporellos zumeist eine simultane Ansicht mehrerer Text- und Bildteile, die nicht nur sequenziell, sondern auch panoramatisch betrachtet werden können. Was bei der Lektüre eines Buchs zumindest in einem geringen Maße selbst erzeugt werden kann – eine individuelle Lesart durch das Vor- und Zurückblättern einzelner Seiten und Passagen –, ist im Leporello basales Strukturelement, das dezidiert zu einer ‚multiperspektivischen‘ Aneignung eines Textes auffordert.

Wie also erzählen Leporellos, die (mehrere) Texte oder Texte und Bilder miteinander kombinieren, und wie lassen sie sich lesen? In welchem Verhältnis stehen Medien und Materialien zueinander? Wo werden Spannungsräume explizit? Welche Verfahrensweisen steuern Wahrnehmung und Rezeptionsverhalten? Im Folgenden stehen zunächst Ausgaben von Charles Baudelaire, Gertrude Stein, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal im Mittelpunkt, die entweder als Leporellos gestaltet sind oder deren Buchausgaben ergänzende Texte beziehungsweise Bilder als entfaltbare Seitenfolge(n) beigefügt sind. Es sind Text-Text- oder Text-Bild-Kombinationen, die als graphisch illustrierte und / oder typographisch gestaltete Fassungen

auf eine multiple ‚Autorschaft‘ verweisen: auf den Autor, den Übersetzer und den Graphiker im Fall Baudelaires, auf den Autor und die Graphikerin bei Rilke, auf die Autorin und die beiden Übersetzer bei Gertrude Stein, und auf den Autor, den Textgestalter und den Interpreten bei Hugo von Hofmannsthal. Anschließend werden Ausgaben in den Blick genommen, die ausschließlich als Leporellos konzipiert sind und den literarischen Text singular oder in Kombination mit Bildelementen präsentieren, also den Graphiker an die Seite des jeweiligen Autors stellen, hier exemplarisch in den Leporello-Ausgaben zu Texten von Franz Kafka, Robert Walser, Christian Morgenstern, Sarah Kirsch, Friedrich Hölderlin und Robert Louis Stevenson.

Text-Bild-Kombinationen: Charles Baudelaire und Rainer Maria Rilke

1966 wurde in Basel bei Weiss-Stauffacher eine Auswahl von Gedichten aus Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857–68) in einer limitierten Auflage von 500 Exemplaren publiziert.¹ Dieses Leporello, das in einen Umschlag eingelegt ist, besteht aus zwanzig Segmenten, auf denen sich die Text- und Bildseiten abwechseln. Da nur die Vorderseite bedruckt ist, lässt sich das Leporello wie ein gebundenes Buch handhaben, denn Text- und Bildseiten können sukzessive umgeblättert werden. In dieser Anordnung werden acht Graphiken von Wolfgang Walther ebenso vielen Gedichten von Baudelaire gegenübergestellt, die von Carlo Schmid ins Deutsche übertragen wurden.²

¹ Charles Baudelaire: Blumen des Bösen. Eine Auswahl. Übertragen von Carlo Schmid, Illustrationen von Wolfgang Walther. Basel 1966. Es handelt sich um einen Privatdruck, der im Offsetverfahren hergestellt und vom Künstler signiert wurde und der, als „Geschenk an Freunde“ (S. 18) verteilt, nicht käuflich zu erwerben war.

² Carlo Schmid hat *Les Fleurs du Mal* später auch für den Insel-Verlag übersetzt, vorliegende Auswahl findet sich dort wieder. Vgl.: Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Vollständige Ausgabe. Übertragen von Carlo Schmid. Frankfurt am Main 1976. Folgende Gedichte sind im Leporello enthalten: *Gebet, Sie ist ganz, Die Blinden, Das Duftglas, Allegorie, Phantastische Radierung, Der Wiedergänger* und *Tagesende*. – Schmid's Übertragungen zeichnen sich durch Wortschöpfungen und rhythmische Verschiebungen aus, was im Vergleich mit der Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff besonders deutlich wird, vgl.: Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Französisch / Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Anmerkungen von Horst Hina. Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke. Stuttgart 1998. Dieser Ausgabe liegt zugrunde: Baudelaire. *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*. Bd. 1. Paris 1975. Fahrenbach-

Die Schwarz-Weiß-Zeichnungen des „jungen in der Schweiz lebenden Graphiker[s]“ verstehen sich als „Illustrationen“.³ Sie zeigen phantastisch anmutende Gebilde, deren Detailfülle sich aus den unterschiedlich gestalteten Flächen ergibt. Nur im Einzelfall lassen sich einige Elemente oder Sujets in den Zeichnungen konkretisieren. Dies ist zum Beispiel bei der Zeichnung zu dem Gedicht *Die Blinden* der Fall (S. 6f.), das auf das wohl berühmteste Bild zum Thema anspielt, auf Pieter Bruegels *Blindensturz* (1568). Die Figurengruppe besteht aus nebeneinander angeordneten, hochaufragenden Gestalten, deren Gliedmaßen in Walthers Zeichnung extrem verlängert sind. Menschliche und tierische Physiognomien sind nur angedeutet, sodass die Figuren in ihrer monströsen Überformung letztlich unbestimmbar bleiben. Die unterschiedlichen Schraffierungen der kleinen und großen Flächen lassen vielfach wiederholte und variierte Muster erkennen. Da es sich um figurale Formen handelt, können Bild- und gegenüberliegende Textseite hier nur simultan rezipiert werden. Auf anderen Doppelseiten hingegen animieren die Bildausführungen den Leser zu einer Drehung des Leporellos: Die Zeichnung zum Gedicht *Das Duftglas* macht das Stilprinzip der Metamorphose evident, indem die Verpuppung des Falters als Sujet gewählt ist. Es lässt sich mindestens um 90 Grad drehen, die Zeichnungen zu *Tagesende*, *Allegorie* und *Sie ist ganz* sogar noch weiter. Die arabesken Strukturen geben jeweils nur Details zu erkennen, wie bei *Allegorie*, wo Blüten, Arme und Hände aus einem dichten Gebilde hervorzudrängen scheinen. Jedes Text- und jedes Bildsegment wird durch einen feingesetzten Rahmen begrenzt. Nur die Zeichnung, die dem Gedicht *Der Wiedergänger* gegenübersteht, nutzt die gesamte Fläche des Segments als dunkel gestalteter Hintergrund. Davor ist ein hochaufgestelltes Bett zu sehen, unter dem sich ein übergroßes Tier mit unzähligen Beinen und dem Oberkörper eines Insekts festzuhalten scheint. Mit dieser

Wachendorff hat sich 2014 zu Schmidts Übertragungsverfahren geäußert, das sie zu einer eigenen Auseinandersetzung mit Baudelaire anregte, vgl. dies.: Formale Aspekte der Lyrikübersetzung. *Les Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire: <<http://www.übersetzerwerkstatt-erlangen.de/de/formale-aspekte-der-lyrik%C3%BCbersetzung-les-fleurs-du-mal-von-charles-baudelaire>> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

³ So die knappen Informationen im Paratext der Ausgabe, S. 18. Einen Überblick über die zahlreichen illustrierten Ausgaben, die zu *Les Fleurs du Mal* zwischen 1866 und 2012 entstanden sind, liefert Ivan Bernier: *Les illustreurs de Baudelaire. 125 ans d'illustration baudelairienne. En collaboration avec Albert Legault*, vgl.: <<http://www.baudelaire-illustreurs.ca>> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

Verklammerung von Tier und Objekt, oben und unten, wird die Beweglichkeit des Leporellos für die Bildkonzeption fruchtbar gemacht.

Es ist nicht auszumachen, ob die Bilder, ebenso wie die Übertragung, der französischen Vorlage folgen oder ob sie von der Übersetzung inspiriert sind, beide Künste also kooperativ auf einen Ausgangstext reagieren, oder sich zwischen einer Rezeption erster und zweiter Stufe unterscheiden ließe. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive ist dies allerdings unerheblich, denn die Bilder lassen keine Rückschlüsse auf den Prätext zu, sie sind als „Illustrationen“ (S. 18) den Texten untergeordnet.⁴ Obwohl die Zeichnungen die räumliche Beweglichkeit der Leporello-Form als ästhetisches Konzept aufgreifen, organisiert der übersetzte literarische Text den (linearen) Leseprozess auch dieser unkonventionellen Baudelaire-Ausgabe.

2004 erschien Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) in einer Neuauflage bei der Büchergilde Gutenberg.⁵ Dem Text, der dem sechsten Band der Werkausgabe des Insel Verlags folgt,⁶ sind zwei Leporellos mit Zeichnungen von Christine Perthen beigelegt, die zwischen Titelei und Rilkes Text sowie nach Rilkes Text und vor dem abschließenden Essay von Christine Perthen eingefügt sind. Es sind je vier miteinander verbundene, beidseitig gestaltete und aufklappbare Bildfolgen.

Die Leporellos enthalten Skizzen überwiegend menschlicher Physiognomien, die an (anatomische) Studien Leonardo da Vincis, Albrecht Dürers oder auch Max Klingers erinnern. Aneinandergereiht ergibt sich die Ansicht auf kleine Figurenzeichnungen und auf großflächige, nur als Ausschnitte konzipierte Körper- und Glieder-Bilder, die auf hellem oder auf bräunlichem Hintergrund angeordnet sind. Während die Vorderseite des zweiten Leporellos am Ende des Buches überwiegend Schwarz-Weiß-Radierungen zeigt, sind auf der Rückseite vor allem farbig übermalte Körper zu sehen. Die Figuren oder ihre Hintergründe reichen zum Teil in das nächste Segment hinein. Durch diese Überschreitung der Bildgrenzen, die durch die Faltungen

⁴ Vgl. zu diesem Kontext auch Breon Mitchell: Das illustrierte Buch als Livre d'Artiste. Eine zeitgenössische Perspektive, in: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 102–112, hier S. 105f.

⁵ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Mit Bildern von Christine Perthen. Frankfurt am Main, Wien, Zürich 2004.

⁶ Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Bd. 6: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Prosa 1906–1926. Frankfurt am Main 1966.

markiert sind, werden sie zu Teilen einer Studienreihe, die den *Malprozess* abbildet. Die Blickrichtung wandert, da die Bilder neben- und übereinander positioniert sind, von links nach rechts, wie bei einer Textlektüre, aber auch von oben nach unten.

Der Ausgabe ist ein kurzer Text von Christine Perthen mit dem Titel *Eine Annäherung. Bilder zum Wort* als Anhang beigegeben, in dem die Künstlerin einen Einblick in ihre Arbeitsweise gibt:

Seit ich Zeichner wurde, von Anbeginn, war die einzelne Zeichnung oder Radierung mir nur in seltensten Fällen genügend, um meine Bildideen zu tragen. Mehrblättrigkeit suchte ich, fünf, sieben oder zehn Blätter zu einer Abfolge geordnet [...]. Die Form des Leporellos für den Malte erwächst also aus meinem bisherigen künstlerischen Tun, dem Wunsch nach einem optischen Nebeneinander und nicht der Addition verstreuter Einzelbilder, der Sehnsucht nach dem Über-Blick, nach Gleichzeitigkeit.⁷

Perthens Œuvre umfasst neben Radierungen, Aquatinta und Illustrationen auch zahlreiche Plakate, Kostüme und Bühnenbilder, die sie für das Berliner Theater am Palais entworfen hat.⁸ Zur Vorbereitung habe sie Rilkes Text gelesen, „wie ich es gewohnt bin, ein Theaterstück zu lesen, für das ich Bühnenbild und Kostüme entwerfen soll – am Arbeitstisch sitzend, mit Papieren für die Notiz zum Gelesenen, zu dem, das mir ‚bildträchtig‘ erscheint.“⁹ Allerdings sind die Bilder für die beiden Leporellos keine Neuschöpfungen Perthens, sondern Teil ihres bisherigen Werks, aus dem sie gelöst und in einen neuen Kontext überführt wurden:

Nach dem Lesen, als auch alle genauesten Notizen vom *Sfumato* der Erinnerung verhüllt waren, wußte ich, daß ich, was ich gelesen, alles schon einmal gezeichnet hatte: den Mann, die Frau, den Tod, das Kind, Tier, Blume, Baum, Schöpfung und Geschöpf, Arm, Bein, Schenkel, Leib, Stamm, Haus,

⁷ Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 254. Ihr kurzer Aufsatz bildet den Prozess der Aneignung ab, indem er alternierend Zitate aus dem literarischen Text und Reflexionen der Künstlerin präsentiert, vgl. S. 253–256.

⁸ Vgl. : <<http://www.druckgraphik-atelier.de/?p=1908>> (letzter Zugriff am 2.2.2018). Perthen (1948–2004) war Graphikerin und Autorin und lehrte ab 1992 an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Ihren Nachlass verwaltet die Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, vgl. auch <http://www.atelierlaubach.de/kuenstler_perthen.htm> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

⁹ Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 254.

Nicht-Haus. [...] Meine Personnage also habe ich versammelt, meine Figuren, und die Rollen verteilt. „Du wirst Abelone sein“, bekam die weibliche Figur ‚Tagtraum – sehr früher Traum‘ mitgeteilt, dreimal sollte sie in meiner Bildfolge auftauchen, die gleiche Radierung, wiedererkennbar überzeichnet (daher auch der Rückgriff auf Radierungen) [...]. Meiner Personnage, meinen Figuren, habe ich die Treue gehalten, sie erscheinen, in anderer Form, mit neuem Aussehen¹⁰

Diese Reaktualisierung einzelner Werke, die in anderen Kontexten und zeitlich früher entstanden sind,¹¹ verleiht dem gesamten Textmodell eine neue Dimension: Rilkes Text und Perthens Bilder sind einerseits separat, andererseits simultan zu betrachten und zu lesen. Zugleich deuten die Bilder auf weitere interpikturale und intertextuelle Zusammenhänge, die Rilkes Figuren ihrem (engen) textuellen / literarischen Kontext entheben. Perthens und Rilkes Figuren bleiben aber jeweils autonom:

Der einmal gefaßte Entschluß, nicht Wort und Bild zu vermischen, ist auch geschuldet der sehr großen Liebe zum Wort [...]. Mit meiner Bildwelt nun will ich nicht in die Bildphantasien erzeugende Wortwelt eindringen, Begleitung soll sie sein, meine Welt, vielleicht eine Parallele, Wort bleibt Wort, Bild bleibt Bild — Grenze und Gruß.¹²

Die Vorderansicht des zweiten Leporellos enthält mehrere Schrift-Bilder mit einzelnen Wörtern und Sätzen aus Rilkes Roman. Eine kurze Passage verläuft schräg neben ihrer Referenzfigur, Julie Reventlow, von deren Stigmata der Graf berichtet:

¹⁰ Ebd., S. 254f.

¹¹ Zu Perthens *Œuvre* vgl. auch Jörn Merkert: *Körper, Fels und Baum oder ‚Die Welt besteht nicht aus Linien‘*. Zur Graphik von Christine Perthen, in: Christine Perthen. *Zwischen Schädel und Fels. Handzeichnung, Radierung, Übermalung*. Mit einem Text von Jörn Merkert. Berlin 2001, unpaginiert; und das Gespräch mit Klaus Hammer, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, 41. Jahr (1989), H. 5, S. 999–1008.

¹² Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 254. Perthen, die bereits in den 1970er Jahren zu Kleist und Brecht gearbeitet hat, erläutert hier auch, dass sie sich beiden Autoren „[m]it dem größten Respekt, aber zugleich mit der allergrößten zeichnerischen Freiheit“ angenähert habe: „Meine Radierungen, Radierfolgen, habe ich ihren Texten hinzuge stellt, separat, der Wort-Leib blieb unverseht, als unerlaubte Verwundung hätte ich meine Eingriffe gesehen, meine zeichnerischen Einsprengsel. Zu erklären hatte ich diese Texte ja nicht [...]“ Ebd., S. 253.

„Morgen schreiben wir von Julie Reventlow“, sagte er und kostete seine Worte: „das war eine Heilige.“ Wahrscheinlich sah Abelone ihn ungläubig an. „Ja, ja, das gibt es alles noch“, bestand er in befehlendem Tone, „es gibt alles, Komtesse Abel.“ Er nahm Abelones Hände und schlug sie auf wie ein Buch. „Sie hatte die Stigmata“, sagte er, „hier und hier.“ Und er tippte mit seinem kalten Finger hart und kurz in ihre beiden Handflächen.¹³

In Perthens Essay heißt es hierzu: „[...] die Frau auf meiner Radierung ‚Schädel zwischen Mann und Frau‘ hat ein Wundmal in ihrer Handfläche, nichts leichter als zu sagen: und Du bist jetzt Julie Reventlow.“¹⁴

Dass der Anspruch auf die ‚Unversehrtheit‘ von Wort und Bild eine enge Verbindung zwischen beiden Künsten nicht ausschließt, wird durch die Konzeption der Ausgabe unterstützt: Sie weist zwar eine konventionelle Buchbindung auf, doch die eingebundenen Leporello-Inserts ermöglichen eine ‚Entfaltung‘ der Illustrationen als eigenständige Kunstform, die den Text aufnimmt und in neue Kontexte integriert – und idealerweise zu einer Lektüre weiterer Rilke-Texte und weiterer Perthen-Bilder animiert, die wiederum aus ihren medialen Kontexten gelöst und umgruppiert werden können.

Text-Text-Kombinationen: Gertrude Stein und Hugo von Hofmannsthal

Gertrude Steins schmaler Band *A Book concluding with As a Wife has a Cow A Love Story* ist 1987 in Berlin von der Friedenauer Presse herausgegeben worden. Der fadengehefteten Ausgabe, die auf fünfzehn Seiten eine deutsche Übertragung des Textes präsentiert, ist ein Leporello mit einem Umfang von zwölf Segmenten lose beigefügt, das den originalsprachlichen Text enthält.¹⁵ „Es ist fast unmöglich, Gertrude Stein zu ‚übersetzen‘“, heißt es im Umschlagtext, „man kann bestenfalls nach sprachlichen Äquivalenten suchen,

¹³ Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 153f. Vgl. zu den unterschiedlich ausgeführten Versionen der Figur: Christine Perthen. Zwischen Schädel und Fels. Handzeichnung, Radierung, Übermalung, Tafel 45 und 46.

¹⁴ Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit Bildern von Christine Perthen, S. 254.

¹⁵ Gertrude Stein: Ein Buch Mit Da Hat Der Topf Ein Loch Am Ende Eine Liebesgeschichte. In einer Lesart von Oskar Pastior und Sissi Tax. Berlin 1987.

Oskar Pastior und Sissi Tax nennen ihren Umgang mit Gertrude Stein deshalb auch ‚Lesart‘. Die Texte – es handelt sich um eine Sammlung Kleingebilde, Inventionen, und ein längeres Prosastück – wurden in Paris, im fremden Sprachraum, geschrieben und dort 1926 in einer kleinen Auflage zum erstenmal veröffentlicht.¹⁶

A Book concluding with As a Wife has a Cow A Love Story präsentiert Variationen von Textteilen, Phrasen, die „genommen, aneinandergereiht, vertauscht, wiederholt, gegeneinander verschoben“ werden.¹⁷ In der „Lesart“ der Übersetzer Oskar Pastior und Sissi Tax werden die Spezifika der Vorlage aufgegriffen und die Problematik der Übersetzung selbst thematisiert. So wird aus der Titelphrase „As a Wife has a Cow A Love Story“ „Mein Topf hat ein Loch“. Die Übertragung spielt mit Nähe und Distanz zum Original, indem wortgetreue Übersetzungen neben Wortschöpfungen und konstruierte Anglizismen gestellt werden.¹⁸ Tatsächlich ermöglicht es diese Ausgabe, beide Fassungen immer wieder miteinander zu vergleichen, das Leporello vor das Buch zu legen und parallel zu lesen. Es wäre sicher müßig, der Frage nachzugehen, warum der übertragene Text die gebundene Form erhalten hat, der englischsprachige dagegen die Leporello-Form. Verweisen Leporello-Beilagen auf einen primären oder auf einen sekundären Status? Vermutlich orientiert sich die Gestaltung dieser Ausgabe an der (deutschsprachigen) Leserschaft, die den im Buch enthaltenen Text rascher erfassen kann als den

¹⁶ Der Hinweis auf die Erstausgabe ist dahingehend zu ergänzen, dass sie bereits mit Illustrationen von Juan Gris versehen war, vgl. Gertrude Stein: *A Book Concluding with As a Wife Has a Cow: A Love Story*. Orné de lithographies par Juan Gris. Paris: Éditions de la Galerie Simon 1926.

¹⁷ Helmut Heißenbüttel: Reduzierte Sprache. Über einen Text von Gertrude Stein, in: ders.: *Über Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau 1966, S. 11–22, hier S. 18. Der Text erschien zunächst in einer anderen Fassung in der Zeitschrift *Augenblick*, hg. von Max Bense, Jg. 1, H. 4 (1955), S. 1–16.

¹⁸ So heißt es zu Beginn des Textes von *A Book*: „KEY TO CLOSET. There is a key. There is a key to a closet that opens the drawer. And she keeps both so that neither money nor candy will go suddenly.“ In der Übertragung: „SCHLÜSSEL ZUM KASTEN. Da ist ein Schlüssel zum Kasten zum Öffnen der Lade. Und sie hütet beide so, dass weder Bargeld noch Leckwar auf einmal verschwinden.“ Die letzten Verse aus *As a Wife has a Cow A Love Story* lauten: „[...] my wife having a cow as now, my wife having a cow as now and having a cow as now and having a cow and having a cow now, my wife has a cow and now. My wife has a cow“, in der Übersetzung: „[...] und mein Topf hat da ein Loch das da mein Topf hat den mein Loch da hat das doch ein Loch und ein Loch doch und da ein Loch hat, mein Topf hat ein Loch und da. Mein Topf hat ein Loch.“

fremdsprachigen des Leporellos, der, als Panorama entfaltet und aufgestellt, den Hintergrund der Lektüre bildet.

Hugo von Hofmannsthals prominenter *Brief des Lord Chandos* (1902) erschien 2014 in der von Klaus Detjen herausgegebenen Reihe ‚Typographische Bibliothek‘ bei Wallstein und der Büchergilde Gutenberg, zusammen mit einer kleinformatigen Leporello-Beilage. Die Vorderseite dieses Faltblatts enthält wie der Textband eine Fassung des *Briefs*, die Rückseite einen Interpretationsansatz zu Hofmannsthals Text von Christoph König sowie Klaus Detjens Ausführungen zur Gestaltung des *Briefs* im Buch.¹⁹

Die gebundene Fassung splittert den vollständigen Text in Teile auf, die in Umfang und Schriftgestaltung variieren: Separat gesetzt werden ganze Passagen oder nur einzelne Zeilen, jeweils in verschiedenen Abständen und Schrifttypen und zum Teil durch Anstreichungen unterschiedlicher Stärke markiert (S. 14–15).²⁰ Manche Seiten lösen das Textgefüge durch umher wirbelnde Einzelbuchstaben auf (S. 30, S. 45) oder enthalten Skizzen, zum Beispiel eines Gebäudegrundrisses (S. 10). Eine Doppelseite zeigt nur Linien, die immer wieder unterbrochen werden (S. 18–19), oder durch zahlreiche Punkte im Hintergrund ergänzte Textzeilen (S. 20–21). Die Gestaltung einer anderen Seite besteht dagegen aus zwei übereinander angeordneten Rechtecken, die vollständig mit Buchstaben übersät sind und den Hintergrund für eine fettgesetzte Textzeile bilden (S. 23). Sie wird von mehreren kleinen grauen Rechtecken gerahmt, die zugleich die palimpsestähnlichen Strukturen des Hintergrundes verdecken. „Alles in allem mutet dieses Buch an, als sei der Text als Kristallkörper gedacht, der vor allem in immer kleinere Kristalle auseinanderbricht, auch in Splitter, ja in Staub, wo nicht gar ins Nichts einer leer gelassenen Seite.“²¹

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. Mit einem eingelegten vierzehneitigen Leporello. Mit einem Text von Christoph König. Hg., gestaltet und mit einem Nachwort versehen von Klaus Detjen. Göttingen, Frankfurt am Main 2014. Die Ausgabe folgt der Fassung aus: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main 1991. Detjen gestaltete auch Ausgaben bei Suhrkamp und bei Hanser. Eine knappe Besprechung der Leporello-Ausgabe liefert Hans-Albrecht Koch: Hugo von Hofmannsthal und seine Orte. Wien, Salesianergasse 12, zum Beispiel, in: Neue Zürcher Zeitung, 16. Januar 2015, vgl.: <<http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/wien-salesianergasse-12-zum-beispiel-1.18462582>> (zuletzt eingesehen am 2.2.2018).

²⁰ Die typographischen Angaben sind der Ausgabe beigelegt, vgl.: ebd., S. 94.

²¹ Hans-Albrecht Koch: Hugo von Hofmannsthal und seine Orte.

Mit dieser Gestaltung werden Wort-Bilder entworfen, die mit der Textvorlage konkurrieren. Die visuelle Komponente des Textes, die durch Schriftgröße, Satzspiegel, Typographie etc. immer auch Einfluss auf den Vorgang der Rezeption nimmt, wird bei Detjen zum Gestaltungsprinzip. Das Herauslösen einzelner Wörter oder Sätze aus dem Gesamttext orientiert sich dabei an den dynamischen Verfahren der Konkreten Poesie.²² Raumübergreifend schaffen die Buchstaben- und Textgebilde einen visuell konzipierten Text, der den Rezipienten dazu auffordert, mitzuspielen, das heißt den Bewegungen der Elemente und ihrer (typo-) graphischen Dynamik nachzuspüren und eben nicht einer linearen Lektüre zu gehorchen. Die räumliche Dimension der Schrift sowie ihre Positionierung innerhalb der Seite treten vor die Bedeutung von Wort und Text. Der Pointe des Textes von Hofmannsthal, die in der wortreichen Beschreibung eines eigentlich ja nicht mit Worten zu fassenden Zustands liegt, eine Sprachkrise dokumentiert und diese zugleich zu überwinden scheint, begegnet diese Ausgabe auf zweifache Weise: Symbolisieren die fragmentarisch gestalteten Wort- und Text-Bilder Lord Chandos' Ringen um (die richtigen) Worte und werden dadurch Korrespondenzen zwischen Form und Inhalt erzeugt, so setzen sie sich zugleich über den spezifischen Gestaltungsraum der Literatur hinweg, indem sie Sprache und Dichtung in Bewegung versetzen, wengleich es in diesem Beispiel nicht zu einem kinetischen Effekt kommt.²³ Eine konventionelle Lektüre des *Briefs* ist durch den Abdruck in der Leporello-Beilage gegeben, die neben Christoph Königs Erläuterungen einen kurzen Text Klaus Detjens zum *Prinzip der Doppelseite* enthält (S. XII–XIV). Detjen verweist hier auf Stéphane Mallarmés *Coup de dés* (1897), dessen Publikation nach den gestalterischen Vorgaben des Autors erst posthum bei Gallimard realisiert werden konnte.²⁴ Sie inspirierte Detjen für seine Hofmannsthal-Ausgabe:

²² Zu den verschiedenen Spielarten vgl. die umfangreiche Studie von Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin 2011, hier insbesondere S. 116–124.

²³ Zur kinetischen Poesie vgl. ebd., S. 104–310, hier insbesondere S. 121–124.

²⁴ Und zwar in einem Doppelseiten-Format, auf dem die wie hingewürfelt angeordneten Wörter horizontal und vertikal zu lesen sind, verschiedene Schrifttypen aufweisen und Weißräume die Textzeilen unterbrechen, vgl. hierzu auch Klaus Detjen: *Prinzip der Doppelseite*, in: Hofmannsthal: *Ein Brief*, S. XII; sowie: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris 1914. Detjen hat 1995 selbst eine Ausgabe für den Steidl Verlag gestaltet: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall.

Im gebundenen ‚graphischen‘ Teil der Edition wird der Text mit wechselndem Satzspiegel über alle Seiten ausgestreut, dabei eine vom Autor angesprochene ‚Leere‘ einkalkuliert und so der Eindruck vermittelt, daß die zusammenhängenden Partien nicht mehr ein Ganzes zu bilden vermögen; das Denken und die Sprache sind ‚in Teile zerfallen‘. Dazu kommen auf den durchgestalteten Doppelseiten Muster und Figuren, die den Eindruck dieser Lesart unterstreichen sollen und dabei versuchen, Gedankengängen und Phantasien des Lord Chandos zu entsprechen; darin werden besonders dem Anliegen des Sprachlichen und des Sprachverlusts, des Schreibens und des Editorischen – des Medialen überhaupt – unterschiedliche visuelle Formen hinzugefügt. [...] der eingelegte lose Bogen mit seinen sechs Falzungen [...] will in seiner physischen Präsenz an die Beschaffenheit von brieflichen Mitteilungen erinnern.²⁵

Mit dem Hinweis auf die Vorlage, die zudem auf der letzten Seite des Leporellos abgebildet ist (S. XIV), wird, wie im Beispiel Rilke, auf eine Reihe von Vorgänger-Texten und -Bildern verwiesen, in die sich auch Detjens Interpretation eingliedert als Aktualisierung des Textes, des ihm zugrunde liegenden künstlerischen Produktionsverfahrens und seiner Rezeption.

Intramediale Konzepte:

Kafka, Walser, Morgenstern, Kirsch, Hölderlin und Stevenson

Eine weitere Facette der Inszenierung literarischer Vorlagen als Leporello sind Text-Bild- oder Text-Text-Kombinationen, die – im Unterschied zu solchen Ausgaben, in denen Leporello und Kodex kombiniert werden – ausschließlich als gefaltete Bücher konzipiert sind. Im Gegensatz zur Baudelaire-Ausgabe, in der die Text- und Bildsequenzen gleichberechtigt nebeneinander stehen, wird in den folgenden Beispielen explizit das Verhältnis zwischen Text und Bild thematisiert. In der graphischen und drucktechnischen Umsetzung eines literarischen Textes lassen sich über den gefalteten Verlauf der Segmente nicht nur primäre und sekundäre Zuordnungen treffen, sondern auch Synthesen erzeugen, indem zum Beispiel diverse Schrift-Bilder miteinander verbunden und Textpassagen Illustrationen zur Seite

Deutsche Übersetzung von Wilhelm Richard Berger, Gestaltung von Klaus Detjen, Göttingen 1995.

²⁵ Klaus Detjen: Prinzip der Doppelseite, in: Hofmannsthal: Ein Brief, S. XIII.

gestellt werden oder der Text als Schrift-Bild in das gemalte Panorama eingefügt wird.

Kafkas *Ein Traum* (1920) wurde von Wolfgang Buchta als Leporello gestaltet, in einer Auflage von dreizehn signierten Exemplaren.²⁶ Die Ausgabe ist in verschiedenen Blautönen gehalten, wobei auf den Segmenten mehrere Bildsequenzen über- und nebeneinander angeordnet sind, zusammen mit einzelnen Textpassagen aus Kafkas *Traum*.²⁷ In welchem Verhältnis stehen hier Text- und Bildsequenzen? Angesichts der dominanten Bildgestaltung und der einheitlichen Farbtönung des gesamten Leporellos erscheinen die Textteile als bloße Referenzobjekte. K.s (Alb-) Traum *entfaltet* sich von Bild zu Bild, von Segment zu Segment, die Text-Bilder fungieren dabei lediglich als (lesbare) Orientierungspunkte.²⁸

Kafkas kurzer Text *Poseidon* (1920) wurde von Christa Schwarztrauber als Leporello gestaltet.²⁹ Auf der unteren Bildhälfte wirbeln Zahlen durcheinander, die von einem ein- oder mehrzeiligen Textverlauf begrenzt werden. Die verschiedenen Blautöne wurden unter anderem durch Drucküberschneidungen und -variationen erzielt. Während sich die Zahlen dem Hintergrund

²⁶ Franz Kafka: Ein Traum. In Leporello-Gestaltung von Wolfgang Buchta. Wien 1997. Buchta hat darüber hinaus auch andere literarische Texte wie Kafkas *Urteil* (1912) und Edgar Allan Poes *The tell-tale heart* (1843) illustriert, allerdings nicht als Leporellos, vgl. <<http://www.kuenstlerbuecher.de/exhibitions/exframeset/bframeset.htm>> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

²⁷ In ihrem Aufsatz *Bücher besonderer Art. Zur artistischen Wandlung des Buchs und zu den Schätzen der Universitätsbibliothek* widmet sich Carola Hilmes den Sonderbeständen der Universitätsbibliothek Frankfurt, zu denen auch das zehnte Exemplar von Buchtas buchgestalterischer Kafka-Interpretation gehört. Dem Artikel sind zwei Abbildungen der Ausgabe beigelegt. Er erschien in: *Zeitschrift Forschung Frankfurt. Das Wissenschaftsmagazin der Goethe-Universität*, H. 1 (2011), S. 57–61, hier S. 58, vgl.: <<http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/36050759/10Hilmes.pdf>> (letzter Zugriff am 2.2.2018).

²⁸ Kafkas Texte sind vielfach als Künstlerbücher gestaltet worden, vgl. hierzu auch die Hinweise bei Hilmes: *Bücher besonderer Art*, S. 57f. Eine Ausstellung zum Thema, mit dem Titel *Kafka im Künstlerbuch*, hat das Deutsche Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek 2015 in Leipzig gezeigt, vgl.: <<http://www.dnb.de/DE/Aktuell/Presse/aeKafkaimKuenstlerbuch.htm>> (letzter Zugriff am 2.2.2018). Als Leporello hat beispielsweise auch Kathrin Brömse *Kafkas Traum* inszeniert (1998): Hier sind die insgesamt vierzehn Segmente jeweils als Doppelsegmente konzipiert und gehen Bildbereich und farbiger Hintergrund partiell auf die Textsegmente über. Das Leporello bildet handschriftlich den gesamten Text ab. Vgl. <http://www.kathrin-broemse.de/arbeiten_objekte.html> (letzter Zugriff am 2.2.2018). Für die ergänzenden Hinweise danke ich Kathrin Brömse.

²⁹ Franz Kafka: Poseidon. Handsatz und Handabzug von Christa Schwarztrauber, Leporello in Kassette. München 2008.

farblich anpassen, setzt sich der Text mit seinem rötlichen Blauton deutlich davon ab. Kafkas Text ist auf den achtzehn Segmenten dieses Leporellos vollständig wiedergegeben, dabei variiert die Anzahl der Sätze, die dem Wellenkamm folgen, auf den Segmenten. Die letzte Seite präsentiert *Poseidon* nochmal als Fließtext. „Poseidon zählt die Gewässer, für die er verantwortlich ist. Der handgesetzte Text zieht sich wellenförmig durch das Buch – illustriert mit einem Zahlen-Meer aus übereinander gedruckten Holzlettern.“³⁰ In der unteren Bildhälfte ist auf jeder Seite eine Zahl zwischen 1 und 7 sehr groß gesetzt, eine Anspielung auf die in der Antike bekannten sieben Weltmeere.³¹

Beide Kafka-Leporellos erzeugen Schrift-Bilder, indem sie die Textpassagen nachzeichnen und als Objekte innerhalb des Bildes platzieren, wodurch sie die mediale Transformation selbst sichtbar machen. Dagegen übersetzen die Illustrationen, die in den als Leporello gestalteten Kinderbüchern von Robert Walsers *Das Ende der Welt*³² und von Christian Morgensterns *Ausflug mit der Eisenbahn*³³ zu sehen sind, das Erzählte dezidiert in Bilder: *Das Ende der Welt* zeigt auf achtzehn Segmenten die gesamte Handlung in Text und Bild, wobei sich die Zeichnung über die Faltungen erstreckt; ebenso bei dem Leporello mit dem Text von Morgenstern, wo zunächst Schienen, dann einzelne Hintergrundelemente die neun Segmente miteinander verbinden. In beiden Beispielen wird der Lektürevorgang durch die von Segment zu Segment weiterlaufende Bildansicht gleichsam vorangetrieben. Die Dominanz der Bildflächen in beiden Ausgaben ermöglicht es den kindlichen Betrachtern, die Geschichten zuvörderst als panoramatische Ansichten zu rezipieren und die schmalen Textpassagen zu ignorieren.³⁴

Die Hölderlin-Ausgabe von *Der Rhein* (1801) mit einer Linolschnittfolge von Julije Kiefer ordnet den Text über einer geometrisch-abstrakten Dar-

³⁰ Informationstext zur Ausgabe, vgl.: <<http://www.fliegenkopf-muenchen.de/Buchkunst.html>> (letzter Zugriff am 2.2.2018), die hier auch zu sehen ist.

³¹ Ich danke Christa Schwarztrauber für ihre Auskünfte zur Gestaltung des Leporellos.

³² Robert Walser: *Das Ende der Welt*. Gemalt von Walter Schmögner. Ein Insel-Bilderbuch. Frankfurt am Main 1980.

³³ Christian Morgenstern: *Ausflug mit der Eisenbahn*. Illustrationen von Albrecht von Bodecker. Leipzig 1982.

³⁴ Die Informationen auf der Rückseite des Schubers zu Walser *Das Ende der Welt* erläutern die Handhabung: „Ein Buch zum Lesen. Ein Bild zum Anschauen. Ein Buch, das neben anderen steht. Ein Bild für die Wand. Oder ein Bild, das sich im Kreis aufstellen läßt, so daß sich Anfang und Ende der Geschichte berühren und Himmel und Wolken ineinander übergehen.“

stellung des Rheinlaufs an.³⁵ Die Bewegung des Flusses, die durch rechtwinklig aneinandergefügte Flächen imitiert wird, verknüpft die Seiten miteinander, während der Text auf jedem Blatt zentriert und zum Teil über den hellgrün gehaltenen Flusslauf positioniert ist. Dem freien Rhythmus des Textes steht die geometrisch angelegte Bewegung des Flusses entgegen. Die insgesamt reduzierte und schematische Gestaltung hält Texte und Bilder zusammen.

Was der Hölderlin-Band durch den graphischen Flusslauf provoziert – die fortlaufende, ununterbrochene Lektüre –, führt ein von Walter Schiller als Leporello konzipierter Gedichtband mit Texten von Sarah Kirsch weiter.³⁶ Jedes der vierzehn Gedichte weist einen anderen Satzspiegel und eine andere Schrifttype auf, nur in Einzelfällen sind die Überschriften analog konzipiert. Manche Texte sind über zwei Seiten angeordnet, das Gedicht *Engel* ist außerdem mittig über eine Faltung platziert. Die gestalterisch heterogene Anordnung und Ausführung wird zwar durch die Leporello-Form kompensiert, die ja eine lineare Lektüre gleichsam simuliert. Zugleich aber werden ‚Störungen‘ erzeugt, die zu einer intensiven Betrachtung der einzelnen Gedichte auffordern.

Die Leporello-Ausgabe von Robert Louis Stevensons *The strange case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde* (1886), die Didier Mutel künstlerisch umgesetzt hat, erzeugt durch die Kombination von zwei verschiedenen Textbeziehungswise Schrifttypen Unruhe und Unübersichtlichkeit.³⁷ Mutel, der sich auch Texten von Stefan Zweig, Franz Kafka, Lewis Carroll, Guy de Maupassant und Stéphane Mallarmé buchünstlerisch genähert hat, übersetzt die Ambivalenz der Figur(en) typographisch, indem er unterschiedliche

³⁵ Friedrich Hölderlin: Der Rhein. Mit einer Linolschnittfolge von Julije Knifer. Neuenburg: Edition Tiessen, 1984.

³⁶ Sarah Kirsch: Gedichte. Leipzig: Institut für Buchgestaltung 1969. Walter Schiller hat diesen Band für den Aufbau-Verlag konzipiert. Der Band enthält: *Die Vögel singen im Regen am schönsten, Bei den weißen Stiefmütterchen, Das grüne Meer mit den Muschelkämmen, Schneelied, Breughel-Bild, Bevor die Sonne aufgeht, Augenblick, Legende über Lilja, Petzow Kreis Werder, Drei Gedichte für Johannes Bobrowski, Ich habe ein Pferd gestohlen, Engel, Zwischenlandung und Widerrede.*

³⁷ Robert Louis Stevenson: *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de M. Hyde*. Gestaltet von Didier Mutel, Paris 1994. Es gibt auch eine englische Fassung. Abbildungen beider Ausgaben finden sich auf den folgenden Websites (letzter Zugriff am 2.2.2018): <<http://www.grandsateliersdefrance.com/fr/didier-mutel-38.html>>; und: <<http://atelierdidiermutel.com/artist-books-livres-dartiste-2/dr-jekyll-and-mr-hyde/>> .

Drucktechniken miteinander konfrontiert.³⁸ So sind kleine und große Textteile und Wortsegmente entstanden, die mitunter darunterliegende Passagen überblenden, was zu permanenten Unterbrechungen im Lektürevorgang führt. Ob die laute, fragmentierte Stimme durch den Redefluss der kleinen Stimme gestört wird oder umgekehrt, ist dabei unerheblich. Die Visualisierung der Doppelgänger-Thematik konzentriert sich auf den Zweikampf, den sie als miteinander um Aufmerksamkeit ringende Schrifttypen darstellt.

Zusammenfassung

Literarische Leporellos sind entweder als ergänzende, eingebundene oder eingelegte Buchbeilagen oder als eigenständige Ausgaben konzipiert. Im ersten Fall lassen sich unterschiedliche Kombinationen von Kodex und Leporello (-Beilagen) feststellen, in denen Texte und Bilder auf den beiden Trägermedien angeordnet sind. Dies gibt Aufschluss über das Verhältnis von Buch und Leporello, schafft damit aber nicht zwangsläufig auch Hierarchisierungen zwischen den beiden Präsentationsformen und zwischen den beteiligten Künsten. Leporellos, die nicht in einen Kodex eingebunden oder eingelegt sind, nutzen die Flexibilität der Form, um die Möglichkeiten der Kombination beider Künste, von Textkunst und Bildkunst, auszuloten, und sich innerhalb des expansiven Buchraums zu entfalten. Beide Varianten sind originelle, ästhetisch und handwerklich anspruchsvolle und aufwendig hergestellte Präsentationsformen literarischer Texte. Das durch die materielle Form und die Kombination von Text und Text oder Text und Bild erzeugte Spannungspotenzial überträgt sich auch auf die Rezeption:

Da in der Baudelaire-Ausgabe Text und Bild nebeneinander angeordnet sind, können beide Adaptionen gemeinsam und auf die gleiche Weise, das heißt linear, simultan und sequenziell betrachtet werden. Allerdings emanzipieren sich hier die Graphiken Wolfgang Walthers von den Gedichten, indem sie in ihrer arabischen Qualität auf die Beweglichkeit der Leporello-Form eingehen. Als Illustrationen bleiben die Bilder jedoch auf die literarische Kontextualisierung angewiesen. Christine Perthens Bildsequenzen zu

³⁸ Zur technischen Gestaltung der Ausgabe vgl. Peter Hall: French Resistance, in: Upper and lower case. The International Journal of Graphic Design and Digital Media, Vol. 23, No 1, (1996), S. 13–19, hier S. 14f.

Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind zwar in die Buchbindung eingefasst, erscheinen aber als selbstständige künstlerische Arbeiten, die sich großflächig an die Textseiten angliedern. Indem die Zeichnungen anderen Kontexten entstammen, demonstrieren sie ihre Unabhängigkeit gegenüber dem Text, zugleich öffnen sie den Blick auf weitere mediale Referenzen, die auf den Text zurückwirken. Gertrude Steins Text setzen Sissi Tax und Oskar Pastior ihre eigene „Lesart“ entgegen, die das Original nicht übertönt, sondern dessen sprachliche und syntaktische Besonderheiten transformiert und dadurch umso vehementer zu einer Auseinandersetzung mit dem Primärtext anregt. Die simultane Sicht auf Text und Übertragung ist nur durch die Leporello-Beilage möglich. Auch Hofmannsthals *Brief* ist in der vorgestellten Ausgabe zweimal vorhanden. Die typographische Umsetzung zeigt einerseits eine dezidierte Annäherung an den Inhalt des Textes als eine formale Übersetzung, andererseits gerade dadurch eine ironische Distanzierung gegenüber ästhetischen Paradigmen zur Gestaltung, Rezeption und Bewertung literarischer Texte. Das lose beigefügte Leporello mit Hofmannsthals Text, Königs Interpretation und Detjens Ausführungen zur Gestaltung der Ausgabe fungiert hier als Vorlage, Gebrauchsanweisung und Denkanstoß, die im Einband konzipierte Fassung zu reflektieren.

Bei Leporellos ohne ein gebundenes Buch als (ergänzendes) ‚Bezugsmedium‘, wie die Beispiele mit den Texten von Kafka, Walser, Morgenstern, Kirsch, Hölderlin und Stevenson zeigen, steht die Auseinandersetzung mit der ästhetischen Form im Vordergrund: Die Beweglichkeit des Leporellos wird durch die Anordnung der Texte und Bilder aufgegriffen, wobei das sukzessive Aufblättern bis hin zur panoramatischen Ansicht den im Laufe des Lesens und Betrachtens gewonnenen Überblick über Zusammenhänge imitiert. Dabei ermöglicht eine gemeinsame Präsentation beider Künste auf engstem Raum sowohl hierarchische Markierungen als auch synthetisierende Verfahren. Das Auf- und Weiterblättern des Leporellos animiert zu einer fortgesetzten Lektüre der Texte und Betrachtung der Bilder. Die typographische Gestaltung hingegen blockiert eine lineare oder eine nur oberflächliche Rezeption, indem sie immer wieder auf die räumliche Dimension aufmerksam macht.

Als Medien für narrative und visuelle Inszenierungen literarischer Texte erzeugen und demonstrieren Leporellos mediale Transformationsprozesse. Indem sie Literatur in Textbausteine oder Imaginationen in Bildsequenzen zerlegen und – bei aufgeklappten Leporellos – wieder zusammensetzen,

Leporellos als Inszenierungen literarischer Texte

machen sie nicht nur auf Schrift und Graphik als Erzählformen aufmerksam, sondern stellen außerdem konventionelle Präsentationsarten, Lektüregewohnheiten und Maßgaben zur Einordnung und Bewertung von Literatur zur Disposition.