

Applaus dirigieren...? **Oder: Der Versuch, Laëtitia Devernays Leporello als Partitur zu lesen**

MELANIE UNSELD

Wien, 9. Bezirk: Eine kleine Galerie mit dem Namen Druck & Buch präsentiert eine Leporello-Ausstellung.¹ Bereits auf der Straße wird die Herausforderung dieses Unterfangens unmittelbar erkennbar. Im Schaufenster hängen auf quergespannten Schnüren einige Leporellos. Sie hängen wie Wäschestücke, mit Klammern fixiert, aber doch ein wenig windschief. Man bückt und streckt sich, um Details des Dargestellten zu erkennen, geht ein paar Schritte seitwärts, um dem Verlauf der entfalteten Segmente folgen zu können. Ein ungelenkes Rezeptions-Ballett vor dem Schaufenster. Drinnen hängen Leporellos an den Wänden, stehen skulptural auf Regalbrettern oder in Vitrinen, liegen auf Tischen, geschlossen oder aufgeschlagen. Viele laden zum Blättern und vor allen Dingen zum Entfalten ein. Auch hier wird man mit der Frage konfrontiert, welche ‚Lese-Richtung‘ und ‚Lese-Haltung‘ zum Gegenstand gefunden werden kann, um jedes einzelne Exemplar in seiner visuellen, raumgestaltenden, materialen, textlichen und schriftbildlichen Eigenheit anzuschauen: ein Drumherumgehen, verschiedene Perspektiven einnehmend, ein Blättern, linear dem Text folgend, oder Segmente überspringend den Fokus auf visuelle Ebenen-, Farben-, Linien- oder Formenspiele lenkend, sich von der Haptik dirigieren lassend...

Die Begegnung mit den Leporellos macht deutlich, dass dem Medium kaum, oder weniger ausschließlich, mit gewohnten Lese- beziehungsweise Rezeptionshaltungen begegnet werden kann, sondern dass der Charakter des Leporellos zu verschiedenen Lektürewesen – gleichsam eine schauend-lesend-begreifend-raumerfassende Rezeptionsperformanz – herausfordert, die maßgeblich von der Art und Weise des jeweiligen Leporellos abhängen.

¹ Ausstellung *Leporello!* in der Galerie Druck & Buch von Susanne Padberg, Berggasse 21/2, 1090 Wien (12. Oktober – 4. November 2016).

Dies unterscheidet Leporellos zwar nicht grundsätzlich von anderen Lese-Objekten, wie etwa von gebundenen Büchern. Auch diesen sind, neben dem geschriebenen Wort, verschiedenen Schrifttypen und -formen, die spezifische Buchform selbst, die damit verbundene Haptik und möglicherweise auch visuelle Elemente wie Illustrationen und andere künstlerische Elemente eigen. Es lohnt gleichwohl darüber nachzudenken, was in der Art des Leporellos – in all seiner möglichen Vielfalt der Erscheinungsformen – vorliegt, das unsere Rezeptionsweisen zu verändern auffordert.

Schrift|Bildlichkeit – Raumerfahrung – Prozessualität

Ein kleiner gedanklicher Umweg über die Theorie der Schrift beziehungsweise das Konzept der ‚Schriftbildlichkeit‘ ist möglicherweise hilfreich, diesem Phänomen und seinem eigenen Reiz auf die Spur zu kommen. Folgt man der Philosophin Sybille Krämer, ist Schrift nicht nur sekundäres Symbolsystem, das das gesprochene Wort fixiert („phonographisches Dogma“).² Vielmehr attestiert Krämer diesem phonographischen Schriftverständnis eine „theoretische Blindheit“ in drei Punkten: Zum einen verweist Krämer auf die zahlreichen ‚skripturalen‘ Phänomene, mithin Schriften, die nicht verlautet, gesprochen werden können oder sollen; zum zweiten verweist sie auf Schriften, die nicht der Kommunikation, sondern der Kognition dienen (zum Beispiel schriftliches Rechnen); und schließlich drittens – und für den Umgang mit dem Leporello wohl von besonderer Bedeutung – stellt Krämer dem „Linearitätsdogma“ der Schrifttheorie das Konzept der Zweidimensionalität von Schriftbildlichkeit entgegen:

Mediales Charakteristikum des Sprechens ist die Sukzession der Laute in der Zeit. Im Rahmen des phonographischen Schriftverständnisses wurde diese zeitliche Linearität umstandslos auf das räumliche Nebeneinander der Buchstabenfolgen übertragen. Übersehen ist damit allerdings, dass zu Texten kondensierte Schriften von der Zweidimensionalität der Fläche Gebrauch

² Sybille Krämer hat mehrfach zum Konzept der Schriftbildlichkeit veröffentlicht, darunter: Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik. In: dies., Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin 2011, S. 79–100; dies.: Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie. Berlin 2016.

Applaus dirigieren...?

machen und sich damit dem ‚Linearitätsdogma‘ der Schrifttheorie keineswegs fügen.³

Diesem Linearitätsdogma setzt Krämer das Konzept der Schriftbildlichkeit entgegen, in dem „Schrift nicht länger als die sichtbare und fixierte Existenzform von Sprache [gilt], sondern [...] als eine Hybridbildung zutage [tritt], in der sich Sprache und Bild, diskursive und ikonische Aspekte verbinden.“⁴

Nun scheint die Form des Leporellos auf den ersten Blick das von Krämer vorgeschlagene Konzept, das sich gegen das Linearitätsdogma wendet, just zu konterkarieren: In der Form des gefalteten Papiers und der dadurch greifbaren, schieren Länge ‚beschreibmöglichen‘ Papiers scheint die Linearität von Schrift geradezu bestens aufgehoben zu sein. Ist nicht das räumliche Nebeneinander der Buchstabenfolgen, in das die zeitliche Linearität des phonographischen Schriftverständnisses „umstandslos“ übertragbar zu sein scheint, in der Form des Leporellos besonders anschaulich umsetzbar?⁵ Doch wäre es ein Missverständnis, die im Leporello so konkret über die einzelne Buchseite hinaus mögliche, räumliche Linearität der Schrift als Plädoyer für ein phonographisches Schriftverständnis zu nehmen, denn im Moment der Lektüre entsteht neben der (erwartbaren) Erfahrung einer linearen Prozessualität zudem eine Raumerfahrung: Die Raumerfahrung beim Lesen selbst – etwa das Raumgreifende, wenn das Leporello entfaltet und aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird – und auch die Erfahrung der (Groß-)Flächigkeit des Leporellos. Hier erweist sich, was Krämer als „Hybridizität der Schrift“ beschreibt, dass nämlich die Schrift nicht ohne ihre Gestalt in der Fläche, deren Sichtbarkeit und deren Handhabbarkeit auskomme:

Da nämlich, wo diese Attribute [nämlich Sichtbarkeit, Handhabbarkeit und Flächigkeit] sich verbinden, kann Räumlichkeit zu einer Darstellungsmatrix werden, können Lage-Beziehungen in Gestalt zweidimensionaler Anordnungen zu einem Medium des Darstellens und einer Technik des Operierens avancieren. Es ist also nicht einfach die Visualität, und auch nicht bloß die

³ Krämer: Punkt, Strich, Fläche, S. 80f.

⁴ Ebd., S. 81.

⁵ Vgl. dazu etwa Monika Rohrmus: Friedrich Hölderlin – Mitte des Lebens (Faltbuch 8: Leporello mit 12 farbigen Holzdrucken). Berlin 2012.

Stabilität, welche das Potenzial der Schriftbildlichkeit ausmachen, sondern deren Verwurzelung in der Räumlichkeit als einer Darstellungsmodalität.⁶

Dabei aber wachse „zweidimensionalen Beziehungen der Lage wie oben/unten, rechts/links, zentral/peripher artikulatorische Kraft“ zu.⁷ Und damit werden inskribierte Flächen „Werkstätten des Entwurfs, Laborräume der Komposition, Denkzeuge wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit“.⁸

Ein zweiter gedanklicher Umweg führt noch einmal zurück zur Frage der Prozessualität von Lektüre(n): Lektüre geschieht notwendig in der Zeit. Damit ist Schrift immer auch ein zeitstrukturierendes Element. Doch welche Zeit? Anknüpfend an die Gedanken von Achim Landwehr ‚ist‘ Zeit nicht, sondern wird wahrgenommen, gemessen, gesteuert, als Machtinstrument eingesetzt etc.:

Schon Aristoteles hat festgestellt, dass es keine Existenz der Zeit ohne ein Bewusstsein geben kann, das diese Zeit wahrnimmt – anders formuliert: kein Zeitwissen ohne menschliche Beobachtung. [...] Zeit ist also in all ihren Formen Teil der Kultur. Dies gilt unabhängig davon, ob man Varianten individuellen Zeitempfindens thematisiert oder naturwissenschaftlich orientierte Zeitvorstellungen, die Zeit als quantitativ, homogen, unendlich teilbar und kontinuierlich ansehen. Zeit lässt sich nicht angemessen verstehen, wenn man sie als Container begreift, in die Geschehnisse menschlichen Lebens fügsam eingeordnet werden. Zeit ist vielmehr ein Bestandteil dieser Geschehnisse selbst, denn sie entsteht erst, wenn etwas durch jemanden gemacht wird – weil mit diesem Machen immer auch Zeit erzeugt wird.⁹

Wenn damit nicht nur die Zeit die Schrift, sondern auch die Schrift die Zeit zu strukturieren in der Lage ist, ist dieser Prozess grundsätzlich als performativ zu denken: im Moment des Schreibens wie im Moment des Lesens mit all seinen performativen Möglichkeiten. Darüber hinaus ist, wenn wir Schrift unter der Perspektive von Schriftbildlichkeit denken, dies untrennbar mit der „Zeitschaft“ der Schrift zu denken: Zeitschaft, nach Achim Landwehr, ge-

⁶ Krämer: Punkt, Strich, Fläche, S. 81.

⁷ Ebd.

⁸ Sybille Krämer: Thesenpapier zum Vortrag *Zu einigen Aspekten einer philosophischen Theorie der Schrift*, gehalten im Rahmen der Ringvorlesung *Writing Music: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift* (Leitung: Nikolaus Urbanek) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wintersemester 2016/17, Wien, 20. Oktober 2016.

⁹ Achim Landwehr: *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2014, S. 35f.

dacht als „den Zusammenhang von äußerlichen Voraussetzungen [...], kulturellen Konstruktionen [...], sowie sozialen, politischen und wirtschaftlichen Nutzungen von Zeit, die jeweils wechselseitig aufeinander einwirken.“¹⁰ Schriftbildlichkeit und Zeitschaft eint dabei, dass sie den Raum als Agenten mitdenken, Räumlichkeit als Darstellungsmatrix wahrnehmen und auf den untrennbaren Zusammenhang von Zeit und Raum verweisen. Raum aber wird von Leporellos durch ihre Falt-Form anders zu sehen, zu begreifen gegeben, als dies etwa ein gebundenes Buch tut: Das Prinzip des gefalteten Blatts nimmt einen anderen Raum ein und ermöglicht, ja verlangt bei der Lektüre andere Raumnutzungen und -erfahrungen.

Die Partitur als Aufschreibesystem

Das Nachdenken über Lektüre und darüber, wie Leporellos und ob sie möglicherweise in einer besonderen Art ‚gelesen‘ werden, nimmt von diesen beiden Vorüberlegungen seinen Ausgang, ergänzt um eine weitere: Wenn wir Lektüre in ihrer performativen Qualität wahrnehmen, kann es reizvoll sein, Schrift nicht nur als Wortschrift in den Blick zu nehmen, sondern in einem weiteren Sinne als Aufschreibesystem von Ereignissen in der Zeit.¹¹ Für performative Künste – Tanz, Theater, Musik... – stellen diese Aufschreibesysteme seit jeher eine große Herausforderung dar: in der Notation selbst (Partituren, Tanz-/Bewegungsnotation, Regiebücher u.a.m.), in deren Lektüre wie in der (Re-) Transformation in klingende, getanzte, theatrale oder anders aufgeführte Ereignisse.

Die Partitur nun ist eines der möglichen Aufschreibe-/Schriftsysteme für Musik. Dabei versammelt die Partitur eine Fülle von Zeichen, die das zeitliche Kontinuum des Klangs in räumliche Zeichen(kon)figurationen übersetzt. Der Zeitverlauf wird – beschränkt man sich zunächst auf die herkömmliche Notation und lässt grafische Notation vorläufig beiseite¹² – in eine Raumdi-

¹⁰ Ebd., S. 39f.

¹¹ Vgl. dazu auch meinen Aufsatz: Theater ums Vorlesen. Das *MitterNachtsSpiel* von Květa Pacovská als Partitur, in: Lars Oberhaus, Mareile Oetken (Hg.): *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*. Bielefeld 2017, S. 55–67.

¹² Vgl. dazu etwa die Ausstellung *Sound goes Image. Partituren zwischen Musik und Bildender Kunst* (4.2. – 30.4.2017, Horst-Janssen-Museum Oldenburg), die in Kooperation mit dem Forschungsprojekt zur grafischen Notation in der Musik der 1960er/70er Jahre von Gesa Finke (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover) entstand.

mension transferiert – auch wenn das raumgreifende Papierkonzept des Leporellos, also die Faltechnik, für die Praxis des Partiturschreibens nur auffallend selten zur Anwendung kommt. Als seltenes Beispiel können die Leporellos *gehen* und *Fünfgezackt in die Hand* gelten, die Partiturskizzenzeichnungen der Komponistin Juliane Klein aufgreifen: „Die fortlaufenden Notenbilder können im weiten Rahmen des Leporello schwingen. Die äußere Gestalt der Bücher bezieht sich auf ihren Inhalt. Beide Partituren sind auch im Original spielbar.“¹³ Zuallermeist aber finden sich Leporellos in der Aufführungspraxis, wenn sich – der besseren Spielbarkeit halber – die Musikerinnen und Musiker ausfaltbare Notenblätter konstruieren. Selbst die 3. Klavier-sonate von Pierre Boulez ist zwar eine papierne Sonderform (lose, großformatige, gefaltete Blätter, auf denen sich notierte Fragmente befinden), die mit der ästhetischen Idee des Werkes korrespondiert – und es wäre durchaus lohnend, der Frage zwischen Papierform, Performanz, Geste und Klang bei Boulez weiter nachzugehen –,¹⁴ im strengen Sinne handelt es sich hierbei aber nicht um ein Leporello. Und die *Gnom Partitur 1993–2013* ist zwar vom Format her ein solches, aber hier nun wird der Begriff der Partitur als „Erinnerungspartitur“ gefasst:

Weil Erinnern ein aktiver Vorgang ist, haben wir dieses Leporello gemacht: Es ist Partitur und enthält als Speicher Erinnerungsspuren. Alle Erinnerung sei räumlich, und Wahrnehmung sei nur möglich, weil das Gedächtnis immer schon Erinnerungen bereit hielte, das hätten Forschungen der Neurophysiologie ergeben. Das Gedächtnis stelle sich unsere Vergangenheit nicht mehr allein als eine Reihe von Fakten vor, es spiele und agiere sie, Gedächtnis werde zum Agenten, zum Spieler und Dirigenten. Wieder und wieder kann das Leporello in die Hände genommen, in seiner ganzen Länge – mehr als 8 m – ausgelegt und abgesprochen, systematisch durchgelesen oder aufs Geratewohl entfaltet werden. Es ist Einladung, ja sozusagen Aufforderung, seine ‚Daten‘ neu zu lesen und zu interpretieren. Und es erzählt, wie und wo GNOM-Gestalter/innen von 1993 bis 2013 lokale Badener Gegebenheiten inspirierend der Musik zugeführt und mit ihr vertraut gemacht haben.¹⁵

¹³ Siehe: <http://www.twootwo.de/edition/e_geh.html> (letzter Zugriff: 4.10.2017).

¹⁴ Vgl. dazu auch Martin Zenck: Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde. Paderborn 2016.

¹⁵ Hans-Jürg Meier und Dorothea Rust: „Editorial“, in: Publikation als Leporello zum 20jährigen Jubiläum von GNOM gruppe für neue musik baden, Hg. GNOM. Redaktion: Dorothea Rust. Redaktionelle Mitarbeit: Tobias Rothfahl und Hans-Jürg Meier. Gestaltung:

Applaus dirigieren...?

Eine Partitur zu lesen, ist eine durchaus komplexe Lektüertechnik – nur wenigen Menschen wird es ähnlich gehen wie Nadia Boulanger, die einmal bekannte, dass ihr das Lesen einer Partitur leichter falle als das Lesen einer Zeitung –, eine Technik, die es ermöglicht, spezifische Klangereignisse in (mehr oder weniger) exakter Zeitdisposition (mehr oder weniger) exakt zu imaginieren oder dann auch in einer momentanen klanglichen Umsetzung zu dirigieren. Gelesen werden können dabei zeitgleiche Klangereignisse (vertikal) wie auch der fortschreitende Klangprozess (horizontal). Diese Zweidimensionalität des Lesevorgangs wird zudem komplexer, weil zeitgleich mehrere Stimmen übereinander in der Fläche des zweidimensionalen Raumes liegen und damit simultan gelesen werden können, die gleiches, ähnliches oder auch unterschiedliches Klangmaterial vorstellen, das sich jeweils auf der horizontalen Achse weiterentwickelt. Krämers Plädoyer gegen das Linearitätsdogma von Schrift könnte kaum ein anschaulicheres Beispiel erfahren als die musikalische Partitur. Und auch wenn die Linearität der Notenlinien die Idee des Zeitstrahls zu untermauern scheint, ist an Achim Landwehrs Argument der Zeitschaft zu erinnern: Die Notenlinien markieren und strukturieren zwar einen Zeitfluss, dieser kann aber entlang der Notenlinien unendlich variiert und gestaltet werden: Tempo-Verlangsamungen und Beschleunigungen, Interruptionen, Wiederholungen, Sprünge und vieles mehr sind trotz der Linearität der Notenlinien darstell- und damit lesbar. Damit bündelt die so gedachte Idee des Partitur-Lesens, was das Konzept der Schriftbildlichkeit und der Verweis auf die Zeitschaft an Denkfiguren zwischen Schrift, Raum und Performanz nahelegen.

Lektüre-Versuch: *Diapason – Applaus* (2010)

Der Versuch einer Lektüre von Laëtitia Devernays Leporello *Diapason* (Genf 2010) geht von diesen Prämissen aus.¹⁶ Nur nebenbei: Der Titel des Leporellos ist mehrdeutig und lädt schon dadurch zu verschiedenen ‚Lesarten‘ ein: Der französische Begriff ‚diapason‘, vom griechischen Begriff für

Elisabeth Sprenger, www.gnombaden.ch (<<http://www.dorothearust.ch/publikationen/gnom-partitur-1993%E2%80%942013.html>>, letzter Zugriff: 4.10.2017).

¹⁶ Das Buch erhielt unter anderem den 3. CJ Bilderbuch Award 2011, eine lobende Erwähnung beim Bologna Ragazzi Award 2011 und den V&A Illustration Award 2012 des Victoria & Albert Museum in London.

die Oktave abgeleitet, kann sowohl (Stimm-) Umfang heißen als auch Mensur, Kammerton und Stimmung bedeuten, letzteres auch im übertragenen Sinne. So changieren die Bedeutungsebenen zwischen konkret-musikalisch bis metaphorisch. Diese begriffliche Vieldeutigkeit wird in der Zusammenschau der verschiedenen Übersetzungen noch potenziert, wobei die gewählten Titel jeder für sich nicht annähernd die Bedeutungsvariabilität des französischen Originals erreichen, sondern jeweils stärker eine „Lesart“ betonen und konkretisieren: So ist etwa die deutsche Ausgabe unter dem Titel *Applaus* (München 2011) erschienen, die englische als *The Conductor* (San Francisco 2011) und die italienische als *Concerto per Alberi* (Konzert für Bäume, Mailand 2011).

Doch zurück zum Versuch, das Leporello als Partitur zu lesen. Dieses ist nicht als akustische Umsetzung dieses (noten-) textlosen Leporellos misszuverstehen, sondern erprobt jene Prämissen als ‚Denkzeuge‘. Dass sich Devernays Leporello dazu in besonderer Weise anbietet, mag inhaltlich nahe liegen, denn Musikbezüge sind allenthalben vorhanden: Bereits den Einband mit seinem aus etwas ungenau gezeichneten, zu Fünflinien-Bündeln gefügten Muster kann man als leeres Partiturblatt verstehen (Abb. 1). Im Innern beginnt dann, ausgehend von den um 90 Grad in die Vertikale gekippten Notenlinien, die nun an Baumstämme erinnern, eine Bilderfolge mit einer kleinen Figur, einem Dirigenten, als Protagonisten, der allerdings nicht Musiker, sondern die Natur ‚dirigiert‘. Musik ist auf visueller Ebene mithin Thema des Leporellos, dennoch geht eine Lektüre als Partitur nicht allein in der Geschichte selbst, ihrem Sujet, und deren Musiknähe auf. Auch bildkompositorische Elemente lassen eine solche Lektüre naheliegend erscheinen, zumindest für eine Leserin, die Partituren zu lesen gewohnt ist. So sind die folgenden Gedanken nicht als musikwissenschaftliche Interpretation zu verstehen, sondern als Beobachtungen einer Lektüre aus musikwissenschaftlicher Perspektive – vor dem Hintergrund der Überlegungen zu inskribierten Flächen im ‚Dazwischen‘ von Schrift, Notation und Grafik.

Das Leporello ist umfangreich: 32 hochformatige Doppelsegmente entfalten sich auf etwa neun Meter Länge. Genug Zeit und Raum für eine narrative Struktur, die sich als ‚Geschichte‘ eines Dirigenten beschreiben lässt, der auf die Krone eines Baums klettert, von wo aus er Schwärme von Vögeln aufflattern lässt, die in verschiedenen Formationen Figuren bilden und wieder auseinanderfliegen (Abb. 2). Mitunter stellt sich dabei der Eindruck ein, dass die Vögel nicht nur aus den Baumkronen aufsteigen, sondern auch

Applaus dirigieren...?

aus deren Blättern bestehen: Oft bleiben ihre Silhouetten in den Baumkronen als Leerstellen zurück, wobei das Gefieder der Vögel dem ‚Blattmuster‘ des jeweiligen Baums entspricht. Nachdem alle Bäume ‚entlaubt‘ sind, verbeugt sich der Dirigent, klettert vom Baum herunter und pflanzt seinen Taktstock ein, aus dem auf den letzten Segmenten des Leporellos ein neuer Baum zu wachsen beginnt (Abb. 3). Devernay entwickelt diese ‚Geschichte‘ in drei Abschnitten, wobei rasch deutlich wird, dass die handlungsstärkeren Rahmenteile weitaus knapper gefasst sind als der zentrale Mittelteil: Der erste Abschnitt zeigt den Auftritt des Dirigenten (S. 1–8), der zweite das Dirigat des Musikstücks, wenn auch zumeist ohne die Figur des Dirigenten (S. 9–50), und der dritte das Ende des (Musik-) Stücks, respektive der Komposition, die Verbeugung des Dirigenten, seinen Abstieg aus der Baumkrone und die ‚Renaturierung‘ (S. 51–64).

Keht man einer Perspektive auf den narrativen Aspekt des Leporellos als einer ‚literarischen‘ Bildergeschichte den Rücken, kommen freilich stärker die kompositorischen Gestaltungsmittel, die musikalischen Strukturen, zum Vorschein, wobei ‚kompositorisch‘ hier im Sinne des lateinischen Verbs ‚componere‘ im Sinne von ‚zusammensetzen‘ verstanden werden kann. Dass sich dieser Perspektivwechsel lohnt, zeigt die Rezension von Andreas Platthaus, die an der Idee des Leporellos scheitert, eben weil hier die Erwartung an eine ‚große Geschichte‘ und deren linearer Erzählung im Vordergrund steht, die Devernay nur sehr sporadisch bedient:

Eine hinreißende poetische Idee, und doch ist die vierte Überraschung, die dieses Buch bereitet, eine unerfreuliche. Wenn man nämlich das ausgefaltete Leporello betrachtet, stellt man fest, dass jedes Seitensegment daraus nicht zum nächsten passt. Was soll also das Leporello-Prinzip? Grandios wäre gewesen, wenn sich durchs Ausfalten eine große fortgesetzte und optisch ineinandergreifende Geschichte ergeben hätte. Aber so, wie es ist, steht jeder Abschnitt des neun Meter breiten Faltblattes nur für sich selbst, nicht als Teil des Ganzen. Da hätte man auch klassische Seiten verwenden können, und man hätte zwar einen Aha-Effekt verloren, sich aber auch die Schlussenttäuschung gespart. Schön bleibt das [...] Buch dennoch. Aber wie viel schöner wäre es, wenn Form und Inhalt sich ergänzten.¹⁷

¹⁷ Andreas Platthaus: Das Bilderbuch Applaus. Der Phantasie muss man Flügel machen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.1.2012, online:

Die Erwartung, dass Form und Inhalt sich ergänzen sollten, basiert auf der Annahme, dass das Leporello eine durchgehende Geschichte erzählt, die als ‚Ganzes‘ nur dann darstellbar und vor allen Dingen nachvollziehbar sei, wenn der Linearität des auseinanderzufaltenden Papiers eine Linearität der gestalterischen Darstellung entspricht. Doch ist dies nicht ein Missverständnis im Sinne des „Linearitätsdogmas“? Oder, produktiver gewendet, wäre der Fokus nicht adäquater auf das Ineinandergreifen von Zeit-/Raumstrukturen im Prozess der Lektüre und das innerhalb der gefalteten Struktur dieser spezifischen Buchform artifiziell ‚Komponierte‘ des Devernay’schen Leporellos zu richten, das sich in diesem Sinne eher ‚als Partitur‘ denn als linear erzählte (Bilder-) Geschichte lesen lässt?

Dazu sei der Mittelteil von *Applaus* in den Fokus genommen (S. 9–50). In der Gesamtanlage kann dieser Teil als das zur Aufführung gelangte Stück Musik gesehen werden. Die zur Aufführung gebrachte ‚Komposition‘ exponiert zunächst zwei verschiedene Bildelemente – musikanalytisch könnte man von zwei kontrastierenden Motiven sprechen: das Motiv der dunkel gefiederten Vögel (erstmal S. 11–12) und das Motiv der hell gefiederten Vögel (erstmal S. 17–18). Nachdem beide Motive etabliert sind, und eine Art ‚Exposition‘ im musikalischen Sinne abgeschlossen ist, verschwindet der Dirigent (nach S. 17) für eine lange Passage, die gleichsam als Durchführung der kontrastierenden Motive fungiert. Angelehnt an eine Sonatenhauptsatzform werden hier die Motive durchführungsartig verarbeitet (S. 23–44). Dies scheint jene Passage zu sein, die den Rezensenten besonders irritiert hat, denn neben falzübergreifenden Zeichnungen sind auch solche zu finden, die nur ein Doppelsegment ausfüllen (S. 33–34), die sich aber in einem Wech-

<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/das-bilderbuch-applaus-der-phantasie-muss-man-fluegel-machen-11605143.html>> (letzter Zugriff: 1.11.2016). Dieses Leporello ist bemerkenswert oft rezensiert worden. Vgl. Eva Heppner: Ein Musiker im Pop-Up-Urwald, Deutschlandfunk: <http://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-musiker-im-pop-up-urwald.950.de.html?dram:article_id=140332>. Auffallend ist zudem, dass es auch intensiv in der Musikpresse rezipiert und besprochen wurde: Stefan Schmö: Neun Meter unhörbare Musik, für das Online Music Magazine: <<http://www.omm.de/feuilleton/devernay-applaus.html>>; Sebastian Kaindl: Laëtitia Devernay – *Applaus*, für: Info – Netz – Musik: <<http://info-netz-musik.bplaced.net/?p=2631>>; Frigga Schnelle: Laëtitia Devernay – *Applaus*, für Schott Musikpädagogik: <http://www.schott-musikpaedagogik.de/de_DE/material/grundschule/mig/issues/showarticle,39523.html>; Gabrielly Sinai: Immer wieder neu – wie die Musik oder das Leben, in: Triangel. Zeitschrift der Clara-Schumann-Musikschule. Landeshauptstadt Düsseldorf (Februar 2013) S. 37f: <https://www.duesseldorf.de/fileadmin/Amt40-604/musikschule/pdf/Triangel_Archiv/TRIANGEL_17.pdf>.

selspiel mit anderen Doppelsegmenten befinden (zum Beispiel korrespondieren in diesem Sinne S. 25–26 mit S. 29–30 und S. 27–28 mit S. 31–32) oder die als motivisches ‚Crescendo‘ angelegt sind (S. 35–44). Innerhalb dieser musikalischen Formdisposition sind darüber hinaus motivische Detailarbeiten erkennbar: etwa wenn die Flügel der Vögel auf dem Wechselspiel-Segment S. 25–26 nach oben, auf seinem Pendant (S. 29–30) nach unten zeigen, was besonders dann auffällt, wenn man das Leporello auseinanderfaltet, sodass auch solche, die einzelnen Segmente ‚übergreifenden‘ Bezugnahmen ins Auge fallen, die durch die sequenzielle Struktur und die Trennung der Seiten eines gebundenen Buches viel schwieriger zu beobachten wären – oder wenn man die Faltmöglichkeiten des Leporellos sogar dazu nutzt, solche zusammengehörigen Wechselspielsegmente, unter Auslassung der anderen, interpolierten Segmente, zusammenzufügen und nebeneinanderzuhalten. Eine solche motivische Arbeit hat kaum narrative Anteile, umso mehr aber musikalische. Sie transferiert musikalische Kompositionsprinzipien ins (Bild-) Graphische und imitiert Notenschrift als operationales Medium, indem sie figural-graphische Elemente wie Noten als Kompositionselemente verschiebt, aneinanderreihert oder umstellt. Die Notenschrift erscheint als graphisches Analogon für die Bildkomposition insbesondere jener Segmente, deren Zusammenhang gerade nicht „durchs Ausfalten eine große fortgesetzte und optisch ineinandergreifende Geschichte“ entstehen lässt,¹⁸ sondern durch die Idee einer (quasi Noten-) Schrift, die zwar zeit- und raumstrukturierend vorgeht, allerdings nach kompositorischen und nicht nach narrativen Gesichtspunkten. Dies beinhaltet auch eine schriftbildliche Annäherung an eine Partitur, in der Motive gegenübergestellt, verarbeitet, abgewechselt werden und die mit vertikalen Schnitten (Taktstrichen) arbeitet, die nicht einen narrativen Fluss zerschneiden, sondern als eine artifizielle Flächengestaltung zwischen Bildlichkeit und Klangimagination zu verstehen sind, und die sich dann erschließt, wenn man das Wagnis unternimmt, Laëtitia Devernays Leporello *Applaus* als Partitur zu lesen: In diesem Sinne könnte man die Faltungen in dieser Leporello-Komposition auch als Taktstriche verstehen.

¹⁸ Vgl. noch einmal die Rezension von Andreas Platthaus.

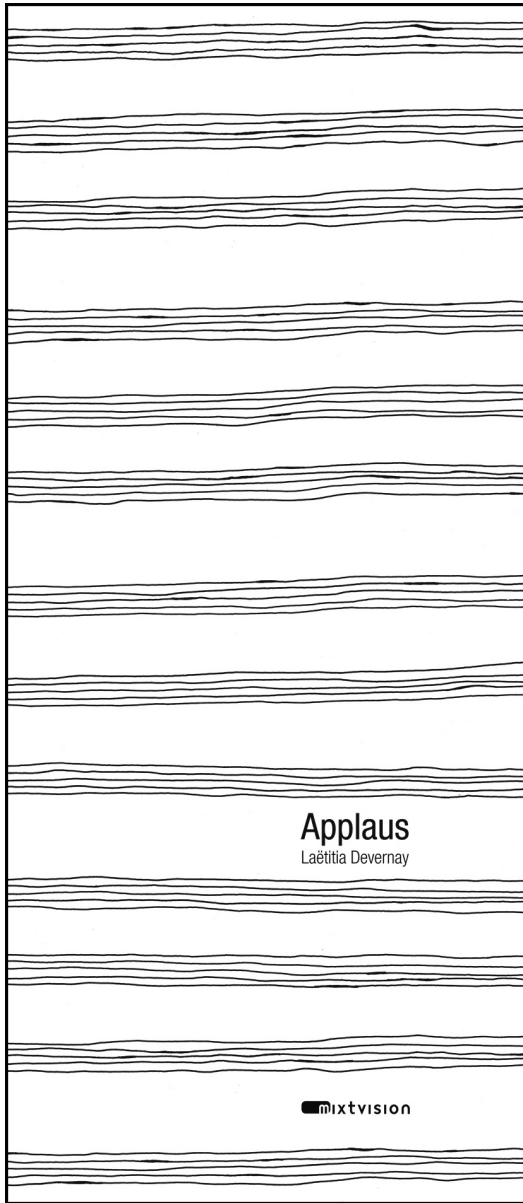


Abb. 1: Laëtitia Devernay: *Diapason* (2010),
Cover der deutschen Ausgabe mit dem Titel *Applaus*.

Applaus dirigieren...?



Abb. 2: Der Beginn von Laëtitia Devernays *Diapason*
in entfaltetem Zustand.



Abb. 3: Das Ende von *Diapason* in entfaltetem Zustand.