

## Zur Inszenierung von Literatur in Pop-up-Büchern: Strategien, Beispiele, Poetiken

Monika Schmitz-Emans

### Abstract

In Pop-up-Büchern lässt sich Literarisches einfallsreich inszenieren. Beispiele von Vojtech Kubašta, Robert Sabuda, Sam Ita und Gérard Lo Monaco illustrieren, welch breites Spektrum an bildlichen, textgraphischen, papiermechanischen und bucharchitektonischen Mitteln dabei genutzt werden kann. Dabei zeigt sich, dass sich in Pop-ups spezifische Poetiken manifestieren können und dass sie durch buchgestalterische Mittel entsprechende Interpretationsperspektiven auf die dargebotenen Texte erschliessen: Poetiken der Animation, der Spiegelung, der Partnerschaft von Text und Bild, der kreativen Rezeption.

### Schlüsselwörter

Inszenierung, Poetiken, Bebilderung, Klassiker, Märchen

⇒ Titre, chapeau et mots-clés se trouvent en français à la fin de l'article

⇒ Titolo, riassunto e parole chiave in italiano e in francese alla fine dell'articolo

### Autorin

Monika Schmitz-Emans, Ruhr-Universität Bochum, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, D-44780 Bochum, monika.schmitz-emans@rub.de

# Zur Inszenierung von Literatur in Pop-up-Büchern: Strategien, Beispiele, Poetiken

Monika Schmitz-Emans

Pop-up-Bücher sind Spielobjekte, aber oft auch Gegenstände der Lektüre. Die meisten werden für Kinder produziert, manche aber auch für Erwachsene, nicht selten für Sammler, die an handwerklichem Raffinement und originellen Gestaltungseinfällen interessiert sind. Obwohl Pop-ups manchmal Geschichten erzählen, scheinen sie doch auf den ersten Blick der Literatur und vor allem ästhetisch ambitionierteren Werken fern zu stehen. Bieten sie nicht (allzu) wenig Raum für Texte; lenken sie nicht die Aufmerksamkeit von diesen durch ihre Bilder, ihre interaktiven Papierkonstruktionen und Überraschungseffekte eher ab? Ein genauerer Blick auf die Buchkonstruktionen einflussreicher Pop-up-Designer zeigt aber, dass und wie solche Bücher zu effektvollen Inszenierungsmedien literarischer Werke werden können, sei es, dass diese dabei als Texte komplett ins Pop-up integriert sind, sei es auch, dass sie in gekürzter, komprimierter Form nach erzählt werden.

## 1 Inszenierungen in Bewegungsbüchern des 19. Jahrhunderts

Populäre Geschichten, Märchen und Legenden etwa, werden schon in Bewegungsbüchern des 19. Jahrhunderts gern erzählt. So publiziert das zu den Marktführern gehörende Verlagshaus Dean & Son um 1850 mit "Cinderella" das allererste Buch mit aufklappbaren beweglichen Figuren.

Oft orientieren sich die Buchdesigner dieser grossen Zeit des Bewegungsbuchs mit ihren Bildprogrammen und Papierarchitekturen erkennbar an Theatertypen, -szenen und -performanzen als Gestaltungsmodellen. So ähneln manche interaktiven Spielbücher dem Guckkasten und damit der nach ihm benannten Guckkastenbühne; Tunnelbücher gewähren Einblicke in kulissenähnliche Staffellungen von Papierprospekten; Panoramabücher vermitteln Seherlebnisse, die denen des Panoramas nachgestellt sind. Aber nicht nur auf bucharchitektonischer Ebene ergeben sich Parallelen zum Theater, sondern auch auf konzeptueller und inhaltlicher: Buchkonstruktionen werden zu Schauplätzen der Inszenierung von vorgefundenen Geschichten, Stoffen und Fabeln, zu Orten, an denen Märchen und Kindergeschichten, moralisch-didaktische, sentimentale und komische Geschichten zur Aufführung kommen. Dabei gestatten es die diversen papiermechanischen Konstruktionen, durch die Bewegung von Papierelementen (Laschen, Dreh-, Zug- und Schubvorrichtungen etc.) die auf den Buchseiten abgebildeten Figuren und Kulissentile zu bewegen – die dargestellten Szenen also zu ‚animieren‘ und damit den lebendigen Aktionen auf den grossen Bühnen und Schauplätzen und ihren Inszenierungen zumindest ähnlich werden zu lassen.

Vorbild und Inspiration für viele interaktive Bewegungsbücher sind nicht primär die Bühnen, auf denen längere Spielhandlungen inszeniert werden, also die des auf ausformulierten Skripten (Dramentexten) basierenden Sprechtheaters, sondern vor allem die verschiedenen Typen des populären Theaters, wie sie gerade das 19. Jahrhundert schätzt und in teils neuen Formen hervorbringt: Varieté-Szenen und Shows bieten ein Muster für Bücher mit überraschenden und oft komischen Szenen, bei denen Figuren sich verformen, verbiegen, seltsame Bewegungen machen, Kleider, Aussehen und Körperteile wechseln, aber auch für Bücher, deren optische Irritationseffekte an Zaubershows erinnern, bei denen vor den Augen der Betrachter eine Gestalt, ein Objekt, eine Szene gänzlich in etwas anderes verwandelt wird.

Die Sequenzen von einzelnen Papierkonstruktionen in interaktiven Büchern erinnern nicht selten an die Folgen von Darbietungen im populären Nummertheater, in unterhaltenden Revues, im Zirkus; manche ähneln auch Ausstellungen, die stark auf Schaulust setzen und eine Reihe spektakulärer Objekte zu einem Ensemble gruppieren, das sukzessiv, Szene für Szene, betrachtet werden soll. Zur Orientierung der Buchgestalter an theatralen Schauplätzen, Ausstattungsformen und Performanzen passt es gut, dass in Bewegungsbüchern vielfach bereits bekannte Geschichten, Figuren und Texte dargestellt werden; das Buch wird damit selbst zu einem Inszenierungsort, an dem wie auf einem Theater eine Vorlage Gestalt annimmt und in eine (und sei es auch zunächst nur virtuelle) Aktion versetzt wird.

Ein enger Verwandter des interaktiven Bewegungsbuchs ist das Papiertheater, von dem die Bewegungsbuchkonstrukteure wohl auch manche Anregungen beziehen. Auch Papiertheater sind für den privaten, häuslichen Gebrauch gedacht, dienen der Unterhaltung und in Verbindung damit auch Bildungszwecken.

Hier werden bekannte Stücke auf der Basis von Skripten von Papierfigurinen in Pappkulissen in Szene gesetzt – meist erfolgreiche Theaterproduktionen, die in eigener Regie der Nutzer nachgespielt werden können. Neben Stücken des hochkulturellen Theaters ist auch die populäre, unterhaltende Theaterkultur auf den Papierbühnen vertreten. Oft werden die Skripten zu möglichen Inszenierungen zusammen mit den Theatern angeboten und dienen dem häuslichen Spiel.

Mit den Bewegungsbüchern als buchförmige Verwandte dieser Theater kommen unterschiedliche Arten von Textvorlagen ins Spiel: einerseits die Texte, die als skriptähnliche Verbalisierungen der Papierszenen in den Büchern selbst stehen – die Bildlegenden zu den Figuren und Schauplätzen auf den Bildern, die kleinen Erzählungen und Verse zu diesen Bildern –, zweitens aber auch das kulturelle Vorwissen über Figuren und Geschichten, das die Nutzer selbst mitbringen: Es ist zu weiten Teilen ein Text-Wissen über Märchen, Fabeln, literarische und andere Geschichten.

## 2 Pop-ups und ihre Inszenierungsmittel

Die um 1930 entwickelten und schnell populär werdenden Pop-ups sind technische Weiterentwicklungen des interaktiven Bewegungsbuchs, wobei sich die Übergänge fließend gestalten. Als Spezifikum des Pop-ups erscheint es, dass der Papiermechanismus auf eine minimale und relativ unspezifische Nutzeraktion hin zur Geltung kommt: Räume öffnen sich, Papp- und Papierteile bewegen sich allein durch Aufklappbewegungen.<sup>1</sup> Die Nutzer sind damit eher dem Publikum im Theater ähnlich als dessen Regisseure und Bühnengestalter. Wer ein Pop-up-Buch öffnet und seine Seiten umblättert, wird (zumindest beim ersten Mal) meist überrascht. Solch neue Konstruktionen entstehen seit den späten 1920er Jahren.<sup>2</sup> Einen Prototyp des sich ‚wie von selbst‘ bewegenden Buchs gestaltet 1929 Theodore Brown: Beim Wenden der Seiten ‚poppen‘ hier diverse Bildelemente auf.<sup>3</sup> Als „Bookano Stories“ kommen so konstruierte Bücher ab 1934 auf den Markt, und in den USA und in europäischen Ländern werden seitdem Pop-ups vor allem für Kinder beliebt. Kindliche Nutzer bleiben auch in der Nachkriegszeit die Hauptadressaten von Pop-up-Designern. Entsprechend dienen Pop-ups oft der Inszenierung von Geschichten für Kinder, von unterhaltenden, manchmal auch von lehrhaften.

In den folgenden Jahrzehnten erweitert sich der angesprochene Rezipientenkreis über Kinder und Jugendliche hinaus. So etwa arbeiten Künstler mit Pop-up-Formaten, die damit einem einschlägig interessierten erwachsenen Publikum die Gestaltungsoptionen von Papiermechaniken vor Augen führen; auch führen Experimente mit komplexeren Formaten dazu, dass Pop-ups zunehmend auch als attraktive Sammlerobjekte wahrgenommen werden.

Unbeschadet sich stark ausdifferenzierter Bebilderungs- und Papierkonstruktionsstile bleibt es auch im neueren Pop-up oft bei einer Orientierung an diversen Theatertypen und Bühnenformen: an älteren Theater- und Bühnenmodellen wie insbesondere den Guckkastenbühnen, aber auch an komödiantischen Praktiken des Spiels über die Rampe (etwa durch effektiv ‚herauspoppende‘ Figuren); es bleibt bei Arrangements, die den Nutzer selbst zum Puppenspieler oder Regisseur werden lassen, und dies verbunden mit einer weiterhin prägenden motivlichen Vorliebe für Show-Elemente, Akrobatik, Zirkusnummern und andere Spektakel. Pop-ups erinnern mit ihren Figuren und Szenen ähnlich wie ihre Vorläufer auch vielfach an das Puppentheater, seine Akteure und Szenerien – und in neuerer Zeit auch an Figurentheater mit nicht oder nur teilweise anthropomorphen Akteuren, an Theater der Objekte, am Spiel der animierten Dinge.

Vielfältig sind die Bildersprachen, die graphischen Ausdrucksmittel und die Papiermechaniken der Pop-up-Designer, der oft als Teams arbeitenden Szenaristen, Graphiker, Buchkonstrukteure und Texter.

Besonderes Interesse verdienen neben anderen Gestaltungsebenen auch hier die Textinszenierungsstile. Sie basieren auf einer teils originellen Auswahl von Schriften, Schriftgrößen und -formen, umfassen

---

<sup>1</sup> Vgl. u.a. Jean-Charles Trebbi: *The Art of Pop-up. The Magical World of Three-Dimensional Books*. Barcelona (2012) 2014.

<sup>2</sup> Terminologisch bestehen zwischen den diversen europäischen Sprachen Differenzen: Im Englischen unterscheidet man zwischen ‚movable books‘ und ‚Pop-ups‘ mit Blick auf die Dreidimensionalität der für letztere konstitutiven Falttechniken, während in Frankreich für beide Ausprägungsformen der Begriff ‚livre(s) animé(s)‘ gebräuchlich ist. In Deutschland wird oft generalisierend von Pop-up-Büchern gesprochen, auch wo sich die ‚Beweglichkeit‘ auf die von Laschen und Faltungen beschränkt, ohne dass dreidimensionale Papierskulpturen entstünden.

<sup>3</sup> Als Urheber des Ausdrucks ‚Pop up‘ gilt Harold Lentz (1932), zeitweilig erfolgreicher Verleger von Pop-ups.

typographischen Anteile am Seitenlayout, betreffen die Formen der Textflächen und (gerade im Fall der architektonisch komplexen interaktiven Bewegungsbücher) ganz besonders auch die Wahl der jeweiligen Trägerelemente für Beschriftungen. Aus dem breiten Spektrum der Möglichkeiten, die sich im Ausgang von diesen Parametern ergibt (und es gibt weitere, so etwa die Möglichkeit der Erzeugung von Geräuscheffekten, die der physischen Entnahme von Buchteilen, die des kombinatorisch-arrangierenden Eingriffs ins materielle Buch etc.), resultiert in der jüngeren Geschichte des Pop-ups eine starke Ausdifferenzierung der Buchgestaltungsstile. Das Pop-up zeigt oft die persönliche Handschrift seines jeweiligen Konstrukteurs.

Zwischen eher schlichten und sehr raffinierten Papierkonstruktionen liegt ein weites Spektrum an Spielformen des Pop-ups. Spiel-Pop-ups für Kinder und Sammlerobjekte für Erwachsene sind dabei nicht klar voneinander getrennt, und es ist auch keineswegs so, als seien die Konstruktionen für Kinder stets schlicht und simpel. Schon ihre Bildprogramme und Bebilderungsstile bieten ja vielerlei Gestaltungsoptionen, auch unabhängig von papiermechanischen Konstruktionen. Geht es darum, literarische Texte im Buch zu inszenieren oder nachzuerzählen, so liegt darin allerdings eine Herausforderung, die zum Einsatz origineller buchgestalterischer Mittel besonders motiviert.

### 3 Pop-ups als Textinszenierungen

Märchen gehörten seit den Anfängen des Pop-ups zu den Geschichten, die besonders gern visuell und buchmechanisch inszeniert wurden. Mit der Erweiterung des adressierten Publikums geraten aber auch andere Geschichten, andere Ausgangstexte in den Blick. Vergleichbar dem Comic, der sich im Lauf des 20. Jahrhunderts vom (irreführenden) Ruf des bloss unterhaltenden, trivialen Genres emanzipiert, entdeckt auch das Pop-up die Literatur als einen Fundus, aus dem sich Stoffe, Figuren, Episoden beziehen lassen, um sie mit den eigenen spezifischen Mitteln zu reinszenieren. Gegenüber eher kurzen Märchentexten sind Romane und Dramen hier eine besondere Herausforderung. Erfordern sie doch basale Entscheidungen der Szenaristen: Komprimierungen, Selektionen, Kondensierungen, Reduktionen von Personal und Fabel, Fokussierungen der ausgewählten Elemente. (Mit all dem lässt sich natürlich spielerisch umgehen.)

Literatur Pop-ups interpretieren durch ihre Konstruktionen und Inhalte die literarischen Texte, auf die sie Bezug nehmen, geben deren Inhalten, Figuren, Fabeln, Narrationen und Dialogen eine sichtbare und bewegliche Gestalt, mit der interpretationsrelevante Akzente gesetzt werden. Sie wenden sich dabei teils an ein Publikum, das diese Texte *als literarische Texte* bereits kennt, teils vermitteln sie jüngeren Lesern auch einen ersten Eindruck von Werken der Weltliteratur. Teils setzen sie den kanonischen Rang respektive die breite Popularität der buchgestalterisch inszenierten Texte als Rezeptionsbedingung voraus; teils gehen sie mit eben diesem kanonischen Rang auch spielerisch um, nutzen betont populärkulturelle Bildsprachen, um ‚Klassiker‘ in Szene zu setzen, schaffen Arrangements aus heterogenen Bild- und Formzitatzen, parodieren Bekanntes, verfremden Vertrautes. Teils transferieren sie ‚grosse‘ Texte und ihre Stoffe in eine Bilder- und Szenenfolge, die sich an kindliche Vorstellungswelten anschliessen; teils auch wenden sie sich eher an erwachsene Leser, die sich von komplexen Arrangements zu unkonventionellen Lektüren herausfordern lassen und bildlich inszenierte Anspielungen verstehen, weil ihnen die Textgrundlage vertraut ist.

Wie breit das Spektrum an Pop-up-Inszenierungsoptionen mit Bezug auf literarische „Klassiker“, wie vielfältig die dabei eingesetzten Mittel, die implizit umgesetzten Ästhetiken sind, lässt sich gut durch Vergleiche zwischen verschiedenen Pop-ups zu einem einzigen bestimmten Werk respektive zu einem einzigen bestimmten Autor nachvollziehen.

Spitzenreiterpositionen in der Gesellschaft der in Pop-ups inszenierten literarischen Klassiker nehmen insbesondere Lewis Carroll als Verfasser der Alice-Bücher sowie William Shakespeare als Schöpfer eines breit bekannten dramatischen Oeuvres ein. Bei letzterem ist es kein bestimmtes Stück, das die Pop-up-Rezeption besonders bestimmt, eher das Oeuvre als Ganzes, und manchmal geht es in Shakespeare-Pop-ups weniger um die Inszenierung von Schauspielen als um die Person des Dichters und um sein Wirken als Theaterschaffender zur Shakespearezeit, um das Globe-Theater oder auch einzelne Aspekte der Elisabethanischen Theaterkultur. In besonderem Masse bietet sich offenbar gerade das Werk dieses Dichters dazu an, das Buch als Inszenierungsobjekt und Inszenierungsort zu behandeln und dabei auch die Spezialeffekte des Pop-ups zu nutzen: das Globe-Theater und seine Architektur wird vielfach zur Pop-up-Skulptur, und die vom Pop-up gebotenen interaktiven Nutzungsmöglichkeiten laden dazu ein, eigene kleine Inszenierungen vorzunehmen – etwa mit Einsteckfiguren und auf der Basis von beigelegten kleinen Textbüchern mit Mini-Skripten,

aber auch im Verbund mit kultur- und theatergeschichtlichen Erläuterungen, die als Paratexte gelesen werden können.

Anders bei Lewis Carroll: Hier werden gezielt die Carrollschen Romanszenen in Pop-ups umgesetzt, vor allem die berühmtesten Episoden der Alice-Bücher, wobei „Alice in Wonderland“ gegenüber dem Nachfolgebuch „Through the Looking-Glass“ deutlich beliebter ist. Manchmal kombinieren die Buchdesigner aber auch Figuren, Szenen und Elemente aus beiden Romanen. Die in den Alice-Romanen geschilderten (und von Anfang an bebilderten!) Episoden kommen einer Umsetzung ins Pop-up besonders entgegen: Sie selbst bieten ja schon allerlei Verwandlungsszenen, Überraschungseffekte, skurrile Gestalten und phantastische Räume von seltsamer Form und Dimensionierung, kuriose Begegnungen und Dialoge.

Beim folgenden Vergleich von Pop-up-Inszenierungen literarischer Texte spielt neben dem jeweils individuellen buchgestalterischen Stil der Konstrukteure vor allem die Frage eine Rolle, welche implizite Interpretation dabei der Text selbst erfährt. Literatur-Pop-Ups provozieren, anders gesagt, nicht zuletzt zur Frage, welches implizite Verständnis von literarischen Texten und Lektüren sich in den Buchkonstruktionen abzeichnet.

## 4 Bücher im Buch

### 4.1 Abgebildete Bücher: Vojtech Kubašta's Textinszenierungen

Vojtech Kubašta ist einer der produktivsten und erfolgreichsten Pop-up-Konstrukteure der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seine zahlreichen Bücher erleben oft mehrere Auflagen, finden von Prag aus ihren Weg in verschiedene Länder und werden dafür dann übersetzt. Thematisch deckt Kubašta, dessen Pop-ups sich im Wesentlichen an kindliche Nutzer wenden, ein breites Spektrum ab. So widmen manche sich der Darstellung zeitgenössischer Lebens- und Arbeitswelten, informieren über allerlei Dinge und Wissensgegenstände. Andere erzählen primär Geschichten, Märchen und Alltagsgeschichten, alte und neue. In vielen Fällen sind kindliche Figuren die Protagonisten, aber auch Tiere, alltägliche Dinge und Maschinen spielen zentrale Rollen. Ein Herzstück des Pop-up-Oeuvres von Kubašta sind seine Märchenbücher, mit denen er auf ein Korpus vertrauter Geschichten zurückgreift, das (wie bei volkstümlichen Märchen üblich) in mehrfachen schriftlichen Überlieferungen vorliegt. Märchen aus der Sammlung der Brüder Grimm und von Hans Christian Andersen bilden einen Schwerpunkt; andere bekannte Märchenstoffe kommen hinzu. So produziert der Tscheche Pop-ups zu „Rotkäppchen“, „Hänsel und Gretel“, „Schneewittchen“, „Dornröschen“, „Der gestiefelte Kater“, „Aschenbrödel“ („Cinderella“), „Die Bremer Stadtmusikanten“, „Tischlein Deck Dich!“, zu „Der Däumling“, zu den „Abenteuern der drei Schweinchen“ und „Goldhaar und die drei Bären“, zu „Der fliegende Koffer“, „Das Feuerzeug“, „Der standhafte Zinnsoldat“, zu „Der Froschkönig“ und „Der Wolf und die sieben Geisslein“, „Die sieben Raben“, „Von dem Fischer und seiner Frau“, „Das tapfere Schneiderlein“, „Die kluge Bauerntochter“; zu nennen wäre noch allerlei weitere Märchenbücher mit interaktiven und Pop-up-Effekten. Was sie verbindet ist, dass sie nicht nur Papierkonstruktionen zeigen, sondern auch Geschichten erzählen; deren Texte machen einen zentralen Teil der Bucharrangements aus.

In Kubašta's Märchen-Pop-ups, aber auch in seinen anderen Pop-up-Konstruktionen, kommt zwecks Textpräsentation ein Inszenierungsmittel zum Einsatz, das für diesen Buchgestalter besonders charakteristisch ist: Die jeweils aufgeklappten Buchseiten zeigen ein Buch im Buch, und in diesem steht der Text der Geschichte, um die es geht. Damit weist die Gesamtkonstruktion deutlich darauf hin, dass sie aus einem Text hervorgegangen ist, diesen in Szene setzt, an diesen gebunden bleibt wie eine Inszenierung an ein Skript. Das Buch im Buch ist bei Kubašta allerdings kein dreidimensionales, bewegliches Objekt, sondern es ist angenommen das Abbild eines Buchs. Markenzeichen der Konstruktionen des Tschechen ist die auf die Buchseite gedruckte und daher flächige visuelle Darstellung eines aufgeklappten Buchs. Dabei suggeriert die flächige Abbildung mit konventionellen Mitteln räumlich-perspektivischer Bildlichkeit, sie zeige ein dreidimensionales Objekt: Die abgebildeten Bücher haben einen Falz, und ihre durchs Aufblättern geteilten Buchblöcke werfen Schatten, ebenso wie der Bucheinband auf seiner jeweiligen Unterlage. Aber umblättern lassen sich diese Bilder von Büchern eben nicht.



Abb 1: Kubasta Cinderella Szene

Der Inszenierungseinfall des flüchtig-bildlich dargestellten Buchs im Buch hat unter anderem den Vorteil, dass sich auf diese Weise hinreichend viel Platz für ganze Textabsätze ergibt, der Text also einen eigenen – und nicht zu kleinen – Raum zugewiesen bekommt. Die Text-Elemente stehen dabei weder verbindungslos neben den Papierskulpturen, noch rivalisieren sie mit den bildhaften Elementen um die Aufmerksamkeit der Nutzer. Vielmehr sind sie auf eine oszillatorische Weise in Bildszenen integriert – einerseits als Darstellungsmedien, andererseits als ein intradiegetisches Stück Wirklichkeit unter anderen. In Kubašta Pop-up-Räumen selbst liegt, anders gesagt, das Buch einerseits stets innerhalb des dargestellten Märchenwelt-Raums, und es präsentiert andererseits auf den jeweils aufgeschlagenen Doppelseiten den Text als autonome Kompositionseinheit – vergleichbar mit einem Textbuch oder Libretto, das man parallel zu einer Bühnenaufführung liest. Nicht allein, dass sich ganze Texte so einerseits distinkt, andererseits harmonisch in die Konstruktion einfügen lassen; ihre Platzierung im Rahmen des abgebildeten Buchs erleichtert auch die Produktion von Übersetzungen. Muss dabei doch nur ein Teil der Gesamtkonstruktion geändert werden (an die Stelle des tschechischen Textes tritt der französische, deutsche, englische etc.), ohne dass die szenische Umgebung der abgebildeten Bücher davon betroffen wäre.

Kubaštas Pop-ups werden nicht durch Umklappen des jeweils oberen Blattes nach rechts umgeblättert, sondern von vorn geöffnet; die Buchseiten werden dann nach hinten geklappt. Dabei wird bei normaler Lese-position von der unterhalb liegenden Papier- und Bild-

konstruktion das abgebildete Buch als erstes sichtbar, weil es an der Vorderkante der aufklappenden Doppelseite platziert ist. Über den sich zusammen mit den Szenen präsentierenden Text hinweg, diesen immer im Blick, werden also die Figuren und Tableaus betrachtet, die Bewegungselemente entdeckt und ausprobiert. Das Buch raubt der restlichen Szene nicht die Aufmerksamkeit, bleibt aber stets Blickfang.

Die bildlich dargestellte ‚Unterlage‘, die um das abgebildete Buch herum jeweils zu sehen ist, wechselt von Pop-up-Seite zu Pop-up-Seite, und zwar auf eine Weise, die ebenfalls zur Interpretation einlädt: Das Buch liegt, bildlogisch gesprochen, im Vordergrund der jeweils mit bildlichen und papierskulpturalen Mitteln dargestellten Szene – also etwa auf einem Weg, der aus dem Pop-up-Bildraum hinaus auf den Betrachter zu führt, oder auch im Vordergrund eines Palastes, einer Landschaft, eines Zimmers. Es fungiert durch diese Position als eine Schwelle zwischen der Welt der dargestellten Märchenhandlung und der Alltagswelt der Betrachter und Leser. Vor allem, wenn ein Weg oder ein zum Durchschreiten einladender Raum dargestellt ist, scheint es den Figuren der buchinternen Szenen zu erlauben, sich auf die Betrachter zuzubewegen, sie zu erwarten, sich ihnen zuzuwenden; umgekehrt können diese Betrachter sich scheinbar über diese flächige Schwelle in den Buchraum hineinversetzen. Der abgedruckte Text im abgedruckten Buch ist ein Medium im konkreten Wortsinn: ein Mittleres – und wird als solches sinnfällig dargestellt. Dezent, aber klar verweist das Bildmotiv ‚Buch‘ auf die Medialität von Texten.

Die Flachheit der Bücher Kubaštas, die ja eben keine dreidimensionalen ‚echten‘ Bücher sind, ist unter diesem Aspekt nicht reduktiv, sondern eine Hommage an die Buchseite selbst als den massgeblichen Träger von Texten und Bildern. Dafür, dass es mit dem Inszenierungselement des gedruckten Buchs im Buch um ‚das Buch‘ als solches geht, spricht im Übrigen noch ein anderes, zunächst eher unauffälliges Indiz: Die im

Vordergrund der Pop-up-Szenen dargestellten Bücher sehen einander innerhalb der Einzel-Pop-ups äusserst ähnlich, sind dabei aber nicht völlig identisch. Das Rot der Einbandfarbe bleibt zwar dasselbe, aber der Schattenwurf modifiziert sich leicht; Kubašta hat für jede Seite das Buch neu gezeichnet. Es oszilliert dadurch zwischen token und type: es ist das ganze Buch hindurch ‚dasselbe‘ rote Buch, und es ist doch jeweils auch nur ein Zeichen für ‚das Buch‘.

Eine Ausnahme unter den Bewegungsbuchkonstruktionen bildet jeweils das vordere Cover: hier ist kein geöffnetes Buch zu sehen, denn das reale Buch ist ja auch noch gar nicht geöffnet, wenn man das Cover betrachtet. Kubašta nutzt aber auch die Coverseiten für Bewegungsbucheffekte – gern für repräsentative Verwandlungen. So lässt sich durch eine Zugvorrichtung auf dem Cover von „Cinderella“ die Protagonistin von einer bescheiden gekleideten Figur in eine Prinzessin verwandeln; der Zauberstab der neben Cinderella stehenden Fee verweist indirekt auf den Verwandlungsauber des Buchs selbst.

#### ( 4.2 ) Eine Bücherserie im Buch: Chuck Fishers und Bruce Fosters Dickens-Inszenierung

Ein Pop-up von Chuck Fischer (Bilder) und Bruce Foster (Papierkonstruktion) bietet auf sechs Doppelseiten die buchförmige Inszenierung von Charles Dickens' Weihnachtsgeschichte „A Christmas Carol“ (1843) (Fischer/Foster 2010). Die Buchgestalter haben eine literarische Vorlage gewählt, in der sich allerlei Phantastisches ereignet, sei es auch vielleicht nur in den Träumen des Protagonisten Ebenezer Scrooge. Diesen, einen alten herzlosen Geizhals, suchen die drei Weihnachts-Geister auf: geträumte Allegorien der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Sie lassen Scrooge durch die Zeit reisen, konfrontieren ihn nach einem Rückblick in seine noch hoffnungsvolle Jugend mit der Erbärmlichkeit seines einsamen gegenwärtigen Lebens, und am Ende der Visionen, die ihm vermittelt werden, steht ein antizipatorischer Blick auf sein künftiges Grab. Scrooge durchläuft daraufhin einen inneren Wandel, wird zum Wohltäter und zum glücklicheren Menschen. Scrooges Treffen mit den Geistern stehen in Fishers und Fosters Pop-up nicht nur inhaltlich, sondern auch buchgestalterisch im Zeichen dramatischer Steigerung. Zunächst wird Scrooges Wohnort dargestellt, dann erscheint Scrooge der Geist seines verstorbenen Kollegen Marley, und diesem folgen dann die drei Weihnachtsgeister, zunächst ein freundlicher, der physisch noch gut in den Buchrahmen passt, dann ein grösserer, der schon raumgreifender auftritt, schliesslich dann als verhüllte Gestalt der schreckliche Geist der Zukunft, der eine Knochenhand aus dem Buch heraus, also auch nach dem Betrachter, ausstreckt. Die letzte Szene zeigt den gewandelten Scrooge vor festlicher Kulisse – ein versöhnliches Schlusstableau.

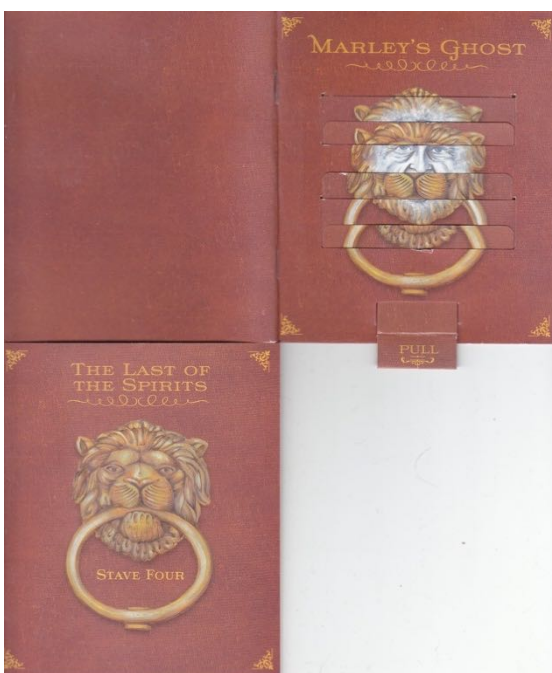
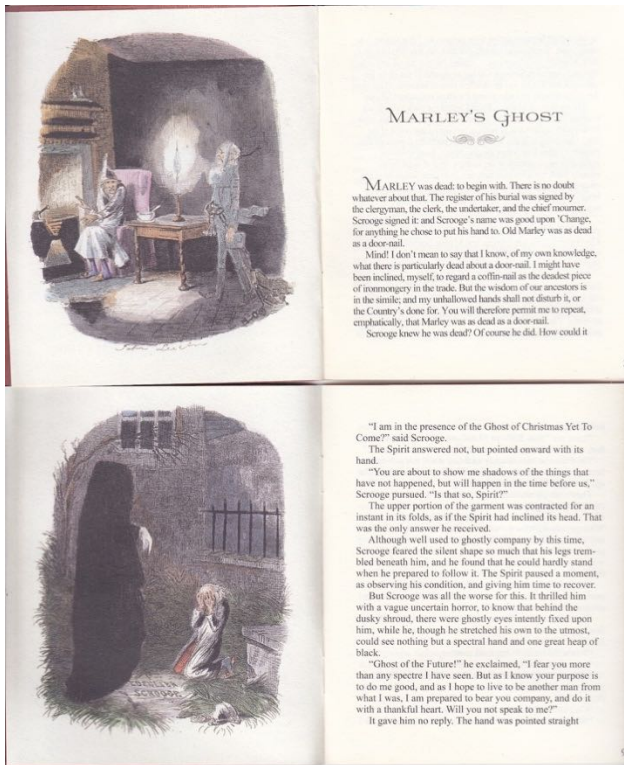


Abb. 2 FisherFoster Dickens BooletsCover

Auch Fishers und Fosters Pop-up arbeiten mit dem Konstruktionselement des Buchs im Buch, Anders als bei Kubašta handelt es sich aber nicht um abgebildete Bücher, sondern um reale, dreidimensionale, objekthafte Bücher, die man aus dem Pop-up herausnehmen kann. Sie sind alle gleich gross, haben einen dunkelroten Einband in Textoptik und auf dem Frontcover einen Löwenkopf als Türklopfer, zeigen also ein Objekt, das das kleine Buch zur Schwelle macht, die zum Passieren einlädt. Die Uniformität der Büchlein lässt sie als Serie erscheinen, als Mini-Bibliothek. Sie sind in Papiertaschen eingesteckt, die auf den einzelnen Pop-up-Seiten aufgebracht wurden, und können diesen leicht entnommen, durchblättert und gelesen werden. Durch die Bücher im Buch wird der komplette Text der literarischen Vorlage auf praktikable Weise ins Bucharrangement integriert, obwohl seine Länge nicht unbeträchtlich ist. Erwartungsgemäss stecken sie im Pop-up an der jeweils zur Bildkonstruktion passenden Stelle, und es hat fast den Anschein, als seien die dargestellten Szenen um Scrooge und die Geister aus ihnen hervorgegangen, als seien Bücher also szenische Ereignisse in Latenz. Dass sie aus demselben Material bestehen wie die

dargestellte Welt, macht den Übergang zwischen Buch und Geschichte fließend, und das papierne Buch erscheint wie prädestiniert als Schwelle zur Scrooge-Welt.

Fishers und Forsters Konstruktion ist eine Hommage an die literarische Vorlage und ihren Autor, aber auch an das Buch als Medium wie als Inspirationsquelle des Pop-ups und Ausgangsort visueller Szenen. Der Text von Dickens erscheint als der gute Geist des Buchs, der den Geistern der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft einen Aufenthaltsort bietet und sie beim Lesen auferstehen lässt. Das erste Büchlein, das dem Erscheinen von Marleys Geist gewidmet ist, hat vor den anderen noch eine Besonderheit voraus: Es weist auf seinem Cover eine Jalousiekonstruktion auf. Zieht man an einer markierten Lasche, so wird das Bild des löwenköpfigen Türklopfers durch das geisterhafte Gesicht Marleys ersetzt.



Alle Büchlein sind sorgfältig gesetzt wie eine „grosse“ Romanausgabe, und sie bieten neben dem Text der Dickens-Erzählung auch historische Buchillustrationen des „Christmas Carol“: Reproduktionen der kolorierten Illustrationen von John Leech. Im neuen Buch steckt gleichsam verborgen das alte Buch, auch als Objekt ein Stück Erinnerung an alte gute Zeiten. Wenn zu Beginn des ersten Heftes die „Preface“ von Dickens selbst zur Publikation von 1843 zitiert wird, so lässt sich das, was hier von Dickens über sein Buch gesagt wird, auch auf den des Revenant beziehen, als der Fishers und Fosters Pop-up sich präsentiert: Es ist ein guter Geist. Dickens spricht von einem „Ghostly little book“, geschaffen „to raise the Ghost of an Idea“, aber nicht dazu gedacht, die Leser zu erschrecken. „May it haunt their houses pleasantly, and no one wish to lay it.“

### 3.3 Variierte Buchformate im Buch: Robert Sabuda

Robert Sabuda ist als Pop-up-Konstrukteur für die Raffinesse und Opulenz seiner Bilder und Papierarchitekturen bekannt. Zu seinen zahlreichen, teils in Kooperation mit anderen geschaffenen Pop-ups (die dabei nur einen Teil seines Bucheuvres ausmachen) gehören diverse Literatur-Pop-ups, darunter „The Wonderful Wizard of Oz“, „Alice’s Adventures in Wonderland“, „Beauty & the Beast“ und „The Chronicles of Narnia“.

Sabudas Pop-up-Buch „The little Mermaid“ (New York/London/Toronto/Sydney/New Delhi 2013) setzt ausgewählte Momente aus Hans Christian Andersens Erzählung über die „Kleine Meerjungfrau“ in Szene. Seine insgesamt fünf Pop-up-Konstruktionen sind komplex konstruiert; Bühnenräume mit verschiedenen Objekten und Unterteilungen öffnen sich. Sie sind zentralperspektivisch arrangiert, vor allem die letzte, die einen theaterähnlichen Palast als Schauplatz der Hochzeit zwischen Meerjungfrau und Prinz zeigt. Die Figuren erscheinen stark konturiert durch schwarze gliedernde und profilierende Striche: ‚holzschnittartig‘, fast wie geschnittene Marionetten, und natürlich stumm wie diese, unterlegt mit einem Text, mit einer begleitenden Erzählerstimme.

Der Nutzer wird ins Spiel der Figuren einbezogen, vor allem durch die komplexen Architekturen: Die Papierkonstruktionen bewegen sich beim Öffnen und Schliessen, bedingt durch die komplizierten Formen ihrer Einzelteile und deren Verzahnung miteinander. Beim Umblättern rauscht das Papier, und man bekommt von dem Material unter seinen Händen signalisiert, dass man vorsichtig verfahren muss, wenn sich die Konstruktionsdetails nicht ineinander verhaken sollen. In einzelne Konstruktionen sind Fäden integriert, die zum einen der Aufrichtung der jeweiligen Papierplastiken dienen, indem sie beim Umblättern Objekte zur



Abb. 4 Sabuda Mermaid 1

Entfaltung bringen, die zum anderen aber auch als Bestandteile der intradiegetischen Welt interpretiert werden können – als Takelage eines Schiffs oder als Spannvorrichtungen eines Baldachins.

Neben den komplizierten Pop-ups bieten die Doppelseiten noch andere interaktive Bewegungselemente – vor allem in Gestalt von aufmontierten kleinen Büchern, die separat geöffnet werden müssen. Diese Büchlein wiederum enthalten zum einen den Textanteil des Pop-ups, die sprachlich dargestellte Geschichte, zum anderen weitere kleinere Pop-up-Elemente. Der Text ist Andersens Mermaid-Erzählung in englischer Übersetzung

(respektive bei Übersetzungen des im Original englischen Pop-ups: in anderen Sprachen).

Sabuda liegt viel daran, in seinem Pop-up auch Bücher *als* Bücher zu inszenieren, dass er teils sogar zweistufige Buch-im-Buch-Konstruktionen schafft. Öffnet man das erste Pop-up, so erhebt sich als Pop-up-Konstruktion ein kompliziertes Gebilde aus pflanzlichen Elementen und zahlreichen Nixenwesen, das die Unterwasserwelt darstellt. Auf die rechte Doppelseitenhälfte ist ein kleines Buch montiert. Durchblättern dieses, so wird der Text der Erzählung sichtbar – aber auch weitere kleine Pop-ups, die in dieses Buch integriert sind (also Bücher-im-Buch-im-Buch). Auf den Minibuchseiten finden sich dann erneut weitere bucharartige Klappkonstruktionen mit Mini-Pop-ups im Inneren (also Pop-ups im Buch im Buch im Pop-up). Und so verschachteln sie die Räume des Buchs und der Märchenwelt ineinander, das eine jeweils der Behälter des anderen.



Abb 5 Sabuda Alice 2

„Alice’s Adventures in Wonderland“, wie die „Little Mermaid“ eines der bekanntesten Pop-ups Sabudas, ist ganz ostentativ ein Buch über Verwandlungen. Zum wichtigen Objekt der Verwandlung wird das Buch selbst; innerhalb der Pop-up-Konstruktion tritt es in in verschiedenen Erscheinungsformen auf. Auf allen Pop-up-Doppelseiten finden sich schmale Hefte aufmontiert, teils vertikal, teils horizontal ins Buch eingefügt und mit seiner der jeweiligen Unterlage verbunden. Lesen kann man diese Büchlein nur, wenn man sich über

das Buch beugt; herauslösbar sind sie nicht. Auf diese Hefte verteilt findet sich der komplette Carroll-Text über Alices Wonderland-Abenteuer. Wiederum sind die Bücher aber nicht nur Text-Bücher, sondern zugleich Pop-ups im Buch im Pop-up: Weitere Geschöpfe und Szenen nach Carroll verbergen sich in ihnen. Man muss, so signalisiert das Ganze, die Bücher öffnen, um ins Wonderland zu geraten – wo neue Bücher warten, die beim Durchblättern sukzessiv neue Teile des Wunderlands enthüllen.

Motive, die den Carroll-Lesern vertraut sind, begegnen gelegentlich in signifikanter Verfremdung. So trinkt die Roman-Alice zu Beginn der „Wonderland“-Abenteuer aus einem Fläschchen, woraufhin sie ihre Körpergröße ändert, was ihr unter anderem neue Raumerfahrungen vermittelt; am Fläschchen hängt ein Zettel mit der Aufschrift „Drink me“; später geht es mit einem Gebäckstück analog zu („Eat me!“). Die Objekte selbst sprechen die Heldin also an. Bei Sabuda findet sich in der ersten Papierszene eine Variation über diese Episode: Ein aufmontiertes Peep-hole-Buch steckt unter einer Lasche mit der Aufschrift „Open me.“ Wenn man die Lasche öffnet und das freigelegte Büchlein auseinanderzieht, schaut man in einen tiefen Schacht, ähnlich dem, über den Alice ins Wonderland gelangt. Bei Sabuda ist das Buch also unter anderem ein Äquivalent des Tunnels, der ins Wonderland führt, und diese Äquivalenz wird in einem Tunnelbuch sinnfälliger.

Ähnliche Konstruktionselemente rund um Bücher im Buch finden sich in Sabudas „Beauty and the Beast“. Neben heftartigen länglichen Büchern als mobilen Elementen begegnet auch hier das Format des Peephole-Books – und zwar auf der ersten Doppelseite in gleich drei Variationen. Wiederum wird ein Blick ‚in die Tiefe des Buchs‘ möglich; wiederum enthalten alle Bücher im Buch auch Pop-up-Konstruktionen. Auf der letzten Doppelseite inszeniert Sabuda innerhalb eines Büchleins die finale Verwandlung des „Beasts“ zu einem hübschen jungen Mann und das Erblühen eines symbolischen Gartens. Was für alle Pop-ups im Pop-up gilt, wird hier, in dieser erlösenden Szene, nochmals besonders deutlich unterstrichen: Zwar beruhen die Konstruktionen von Sabuda auf Effekten, die sich beim Umblättern ‚wie von selbst‘ ergeben. Aber Entscheidendes tut sich in den Büchern im Buch – und dies eben nicht von selbst, sondern wenn der Nutzer zum Leser wird. Mit dem vielfältig variierbaren Konzept des Buchs im Buch, genauer: des Pop-ups im Pop-up, entsteht letztlich eine Variante auf das Modell des Spiels im Spiel, des Theaters im Theater, das in der Geschichte dramatischer Texte und theatraler Performanzen eine signifikante Rolle spielt, wenn es um die Selbstreflexion von Dramen und damit von ästhetischer Darstellung geht.

### 3.4 Inszenierungen eines Romans als dialogisches Schauspiel: Sam Ita

Auch Sam Ita, der in der Geschichte des jüngeren Pop-ups eine ähnlich prominente Rolle spielt wie Sabuda, konstruiert aufwendige Pop-ups mit vielfältigen architektonischen, graphischen und skulpturalen Mitteln.<sup>4</sup> Gern inszeniert er parallele papiermechanische Effekte auf verschiedenen Konstruktionsebenen. Nach dem Aufklappen der jeweiligen Hauptseite lassen sich dann entsprechend mehrfach Teilelemente der Konstruktion entfalten, wobei weitere Pop-ups sichtbar werden; auch Drehvorrichtung werden als interaktive Elemente genutzt. Die Details der Papierkonstruktion, der Bilder und Textanteile sind oft kaum auf einmal zu erfassen; man muss die Pop-ups gründlich und aus verschiedenen Richtungen betrachten und bewegen. Es gilt auch hier immer wieder, in die ‚Tiefe‘ des Buchs vorzudringen. Pop-up-Konstruktionen werden zu U-Booten, die zu solchen Reisen einladen.

Die Geschichte einer Reise in die Tiefsee scheint diesem Gedanken besonders zu entsprechen. Itas Jules-Verne-Adaptation „20.000 Leagues Under The Sea. A Pop-up Book“ (New York 2008, dt.: „20.000 Meilen unter dem Meer. ein Pop-up-Buch“, München 2010) inszeniert den berühmten Roman, und zwar in Form von acht aufpoppenden Räumen. Ita hat Kernepisoden des Romans für seine Inszenierung ausgewählt, wobei bei den Nutzern wohl eine grobe Kenntnis des Romans vorausgesetzt werden kann, allerdings nicht unabdingbar ist. Zwei Szenen erscheinen besonders spektakulär: die Erkundung der Ruinen von Atlantis am Meeresboden und die Begegnung mit dem aggressiven Riesenpolypen, der (stummen) Hauptfigur des Stücks, die sich in der vorletzten Pop-up-Konstruktion aus dem Buch heraus hoch in den Raum erhebt und ihre Fangarme auch nach dem Betrachter des Buchs ausstreckt. Im Übrigen sind auch aussermenschliche Akteure handlungstragend, so insbesondere das U-Boot und der Krake. Die Pop-up-Konstruktionen wirken

---

<sup>4</sup> Vgl. Wagener, Hannah: Pop-up-Comics – Sam Itas Bilder mit Effekt. In: Bachmann, Christian A./Emans, Laura/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Bewegungsbücher: Spielformen, Poetiken, Konstellationen. Berlin 2016, S. 177-192.

kulissenhaft, sind dabei aber nicht nach dem Modell einer Guckkastenbühne organisiert, sondern aus Teilräumen zusammengesetzt, die jeweils aus wechselnden Perspektiven betrachtet werden müssen, aus Architekturen mit allerlei Segmenten, Nischen und Falten.

Auch Sam Itas Buchkonstrukt ist durch ein individuelles Stilmerkmal dieses Designers geprägt, wie es auch in seinem Pop-up zu Herman Melvilles „Moby Dick“ zum Einsatz kommt: Die (insgesamt stark komprimierte) Geschichte der Reisenden wird vor der Kulisse der Pop-up-Konstruktionen vor allem in Comics dargestellt, deren Panels sich als Sequenzen über die Doppelseiten verteilen – in verschiedenen Leserichtungen. So kommen Verläufe von Handlung in die Pop-up-Konstruktionen hinein, durchziehen Handlungsfäden den Raum der Bilder und Papierskulpturen. Hier, in den Comicpanels und ihren Umgebungen (die Sprechblasen überschreiten manchmal die Panelgrenzlinien) wird auch, ja sogar hauptsächlich gesprochen. Man könnte zugespitzt sagen: Die dargestellte Handlung besteht hauptsächlich darin, dass gesprochen wird.

Der Textanteil des Buchs besteht ausschliesslich aus diesen in Sprechblasen gesetzten Äusserungen der Comic-Figuren; auf narrative Passagen, Bildlegenden oder Anleitungen für die Nutzer verzichtet Ita konsequent. Ein wenig erinnert das Pop-up-Buch an Dramatisierungen von Romanen, wie sie im 19. Jahrhundert beliebt waren, auch anlässlich von Jules Vernes Romanen. Die Sprechblasen in ihrer Biagsamkeit und Omnipräsenz erscheinen als die wichtigste Manifestationsform der menschlichen Akteure und als die eigentlichen Antagonisten der fremdartigen Meereswelt: des (stummen) Kraken, der wuchernden Korallen, der dunkelgrünen Tiefen der See. Ein Netz von Redebeiträgen, von Dialogen und Monologen, überzieht die Welt der Reisenden und Tiefseeforscher. Selbst ein auf der ersten Doppelseite sichtbarer Brief, der die Ausgangssituation des Abenteurers umreisst, wird von Professor Ardonnax laut verlesen und so gleichfalls in Figurenrede übersetzt.



Abb 6 Ita 20000 Leagues 1

Bei aller Opulenz und Grösse der farbigen Papierkonstruktionen sind die eher kleinformatigen Sprechblasen nicht minder auffällig. Sie erstrecken sich mehrfach quer über die Seiten, hell vom meist in dunkleren Tönen gehaltenen Szenario abstechend. Überall ist Figurenrede, auch in den Nischen, Klappen, verdeckten Teilen des Buchs, die man zunächst nicht sieht, überall sind Stimmen, überall ist Sprache. Die Eroberung fremder Räume und Welten durch den wissensdurstigen Menschen kommt in der Besetzung und Durchdringung dieser Räume mit Sprachelementen – mit Sprechblasen – zur sinnfälligen Darstellung. Die letzte Szene des Pop-ups zeigt, wie der zuvor verletzte Ardonnax an der Schwelle zum Schlaf in Gedanken bei Kapitän Nemo und der Nautilus ist; Dabei kreisen seine Gedanken um etwas Unergründliches und Fernes, über das, wie es heisst, allenfalls Kapitän Nemo und er selbst etwas zu sagen wüssten. Seine Denkblasen, die hier an die Stelle von Sprechblasen treten, begleiten ihn, bis er einschläft und sein innerer Halbschlaf-

Redefluss verstummt. Die folgende, letzte Doppelseitenhälfte zeigt dann nur noch das Meer, eine wortlose Oberfläche, einen Raum ohne Sprechblasen.

Als die eigentlichen dramatischen Antagonisten, um die es in der Geschichte um Ardonnax, Nemo, die Nautilus und den Kraken geht, erscheinen im Spiegel des Arrangements von Ita die Rede und das Andere der Rede, hier repräsentiert durch die Tiefe des Meeres und seine stummen Ungeheuer. Dass gerade Jules Vernes Tiefseereiseroman und Melvilles „Moby Dick“ zu Vorlagen von Pop-up-Inszenierungen werden, erscheint nicht als Zufall, sondern entspricht der in den Romanvorlagen angelegten Thematik. Die Sprechblasen der menschlichen Figuren reichen bei Ita (und dies ganz im Sinne Jules Vernes) weit ins Reich jenseits der Wörter hinein – inhaltlich wie gestalterisch –, auch wenn der Tiefseeraum letztlich unergründlich bleibt.

## 5 Modellierung des Lesens im Pop-up: Daniel Pennac und Gérard Lo Monaco: Les dix droits du lecteur (2012)

Daniel Pennac hat in einem Text für ein Pop-up die Rechte des Lesers formuliert – also nicht etwa ‚Regeln‘ des Lesens, sondern ‚Rechte‘ im Sinn von legitimen Verhaltens- und Handlungsoptionen. Inszeniert wird die Rechte-Proklamation in einem Pop-up von Lo Monaco (Les dix droits du lecteur, 2012), das damit im doppelten Sinn als ‚performativ‘ erscheint: als Proklamation sprachlich-performativ – und als kleines Schau-Buch. Wenn hier vom „Lesen“ die Rede ist, so geht es um literarisches Lesen, um die Vertiefung in literarische Werke. Daher ist auch dieses Buch ein Literatur-Pop-up, aber eines, das nicht einen literarischen Text inszeniert, sondern sich dem Lesevorgang selbst widmet. Indem dieser thematisiert wird, fällt allerdings auch ein Licht auf seine Gegenstände: auf Literatur und ihre Wirkungen.

Lesen, so die bei Pennac leitende Idee, sollte eine freie Tätigkeit sein, unabhängig von Leistungs- und Erfolgswängen, offen für Interessen aller Art, praktizierbar in beliebigen Situationen, jederzeit, von jedem und aus jeweils individuellem Antrieb heraus. Die zehn Leser-Rechte sind insgesamt Proklamationen eines individuellen Umgangs mit Büchern und Texten, der dem Leser neue Spielräume des Handelns, Denkens und Imaginierens eröffnet; ein Schwerpunkt liegt auf persönlichen Vorlieben, Neigungen, Entscheidungen und Lesepraktiken – begonnen bei dem Recht, lieber überhaupt nicht zu lesen, und endend mit dem Recht, über Gelesenes zu schweigen, statt mit anderen darüber zu kommunizieren.

Im Buch Lo Monacos inszeniert werden die zehn Leser-Rechte, d.h. Pennacs vorgegebener Text, durch ein Zusammenspiel aus Textseiten und Papier-Konstruktionen. Das gesamte Buch basiert auf einer Leporello-Architektur, wobei das Leporello an einer Seite durch Fäden zusammengeheftet wurde und darum nun wie ein Kodex aussieht, allerdings wie ein ostentativ locker gebundener. Die vordere, dem Nutzer zugewandte



Seite lädt zum Umblättern ein, woraufhin sich – jeweils anschließend an eine Seite mit dem jeweiligen „Rechts“-Text – pop-up-artige Konstruktionen präsentieren. Die „droits“ stehen jeweils auf einer linken Doppelseitenhälfte. Sie sind typographisch auffällig gestaltet: Unter der Ordnungsnummer des jeweiligen „droits“ (1 bis 10) findet sich zunächst das jeweilige Recht benannt; es ist in grossen Fettdruckbuchstaben gesetzt, die

Abb 7 Pennac LoMonaco Les Droits 1

öffentliche Proklamationen assoziieren lassen. Darunter steht in kleinere Schrift jeweils eine Explikation, manchmal in Form eines einzigen erläuternden Satzes, manchmal ausführlicher.

Werden die Rechte samt ihren Erläuterungen auf Verso-Seiten platziert, so sind die danebenliegenden Recto-Seiten textfrei; in sie wurden jeweils grössere Fenster eingeschnitten. Durch diese Fenster aus Papprahmen erblickt man jeweils Elemente einer zunächst noch zusammengefalteten Papierkonstruktion, die dem Text des „droit“ nun folgt. Blättert man um, so poppt eine Szene auf, bei der sich diverse zusammenmontierte Papierelemente zu räumlichen Gebilden entfalten. Die meisten dieser mehrteiligen Papierskulpturen sind bunt; bewegt man das Buch in der Hand, so bewegen sich die locker aneinander montierten Papierteile; Flächen verschieben sich, neue Perspektiven eröffnen sich. Metonymisch repräsentieren die Szenen, was Leser in Büchern finden können, was sie von und an ihnen haben; gemeint sind Bücher literarischen Inhalts – es geht um den Umgang mit Literatur. Und hier gilt es zunächst und vor allem, die Leserschaft zu Phantasie und Erkundungsfreude zu ermutigen.



Das erste proklamierte Recht ist, wie erwähnt, das „1. Le droit de ne pas lire“; der Kommentar erklärt dazu: „Si tu veux qu’ils lisent un jour, ne te moque jamais de ceux qui ne lisent pas“ („Das Recht, nicht zu lesen“ – „Wenn du willst, dass sie eines Tages lesen, macht dich nicht lustig über die, die nicht lesen.“ Übers.: MSE). Die sich anschließende Papierkonstruktion zeigt Kinder mit diversen Spielzeugen, darunter ein Kind mit Buch – also

Abb 8 Pennac LoMonaco Les Droits 2

‘Leser’ und ‘Nichtleser’. - Recht Nummer Zwei („2. Le droit de sauter les pages“) verweist auf die Möglichkeit, Seiten zu überspringen, also selektiv zu lesen, und ermutigt implizit zur Lektüre auch solcher Werke, die uns bei der ersten Begegnung mit ihnen noch überfordern. Der Kommentar kritisiert verkürzende Romanbearbeitungen, die es den Lesern auf falschen Wegen ‘leichter’ machen wollen. Es gelte vielmehr, die Herausforderungen der Texte anzunehmen: „Voici un gros roman que tu aimes mais que tu troves trop long. Apprends à sauter les pages toi-même. Sinon des malins couperont ces pages à ta place. Pire, ils réécriront ce roman pour qu’il soit ‘à ton niveau’, ce qui donnera un petit livre mal écrit qui ferait honte à son auteur.“ („Da wäre also ein dicker Roman, den du magst, den du aber zu lang findest. Lerne, selbst Seiten zu überspringen. Andernfalls kommen böse Leute und beschneiden die Seiten an deiner Stelle. Und sie schreiben den Roman noch einmal neu, damit er ‘auf deinem Niveau’ ist. Das ergibt dann ein schlecht geschriebenes kleines Buch, das seinem Autor Schande macht.“) Die Papierskulptur der Folgeseite jenseits des Fensters zeigt einen Reiter und erinnert an einen Pferdedresseur (geweckt werden soll wohl die Assoziation zu überspringender Hindernisse), aber auch eine Hexe und einen Holzhacker (also eine ‘böse’ Figur und eine, die etwas zerstückelt). – Als drittes wird das Recht proklamiert, ein Buch nicht zu Ende zu lesen: „3. Le droit de ne pas finir un livre“. Fürs Nicht-zu-Ende-Lesen kann es, wie der Kommentar betont, mehrere Gründe geben: Das Buch kann zu schlecht sein – oder aber zu gut, so dass man sich noch Zeit nehmen muss, bis man ihm gewachsen ist.

Es folgen mit jeweils eigenen Szenen, arrangiert zum Nummerntheater, zum ‚Variété in mehr als einem Sinn, „4. Le droit de relire“, „5. Le droit de lire n’importe quoi“, „6. Le droit au Bovarysme, „7. Le droit de

lire n'importe où", "8 . Le droit de grappiller", "9 . Le droit de lire à haute voix" und "10 . Le droit de se taire". Zu letzterem, dem Recht, über Lektüren nicht mit anderen sprechen zu müssen, gibt es im Buch kein Bild: über diese Art der Lektüre soll auch visuell nichts mitgeteilt werden.

Schon der Umstand, dass man Teile der Papierkonstruktionen zunächst durch ein Fenster sieht, das in einen anderen Raum führt, lässt die dargestellten Buch-Szenen selbst als Heterotopien erscheinen: Man begegnet anderen Räumen, die zugleich hier, im Buch, sind. Die Sujets der Szenen stehen metonymisch für die Räume der Phantasie, die sich beim Lesen von Büchern eröffnen können. Ihre Figuren und Motive haben dabei – was die Affinität zum Konzept eines Buch-Theaters zusätzlich betont – vielfach eine Beziehung zur Sphäre des Spiels, der Attraktionen und Spektakel sowie der theatralen Darbietungen. So zeigt die aufpoppende Papierskulptur zum ersten „Recht“ Motive aus der Welt der Kinderspielzeuge, darunter Puppen und ein Puppentheater. Eine Bühnenkonstruktion mit Rampe, Vorhang, Bühnenraum und Akteuren auf der Bühne, aber auch mit den kleinen Gestalten eines Lesers und einer Leserin, zeigt das Pop-up zu Droit No. 5. Spektakuläres bieten auch ein Zoo (zu Droit No. 6), eine Kirmes mit diversen Attraktionen (zu Droit No. 7) sowie ein Zirkus mit Akrobaten und Tieren (zu Droit No. 8).

Lesern, so signalisiert das Buchkonstrukt, eröffnet neue Perspektiven –buchstäblich: neue Durchblicke, hier konkretisiert als Blicke durch die ausgeschnittenen Papierfenster jeweils neben den gedruckten Rechten der Leser. Passiert man die Schwelle der Buchseiten, so begegnet man anderen, exotischen, abenteuerlichen, phantastischen Welten und ihren Geschöpfen, Welten des Märchens wie der futuristischen technischen Innovationen. Die Begegnung mit Büchern ist die mit neuen Welten, auf die alle Leser ihre persönlichen Rechte haben.

## 6 Poetiken des Pop-ups – ein kleiner Rückblick

Bücher und Texte im Buch stehen, wie die Beispiele der Pop-ups von Kubašta, Sabuda und Ita zeigen, in latentem Bezug zu Konzepten des Textes und Modellen der Lektüre, Kubašta rückt mit seinen Bildern von Büchern als Bestandteilen der bedruckten Fläche die *Text-Fläche* buchstäblich und in übertragenem Sinn in den Fokus: als Trägerin der Geschichte, aus der das jeweilige Buch hervorgegangen ist. Fisher und Foster lassen in ihrem Pop-up das Buch zu einem *Raum* (einem Raum der Geister) werden. Bei Sam Ita spannt sich ein *Netzwerk* aus Sprechblasensequenzen wie eine helle Textur über die Bilder der See und ihrer fremdartigen Bewohner. In all diesen Fällen wird der Text selbst zum Akteur. Bei Pennac und Lo Monaco wird das Lesen zum Thema des Buchs, modelliert als eine Grenzüberschreitung, die jeder Leser auf eigene Weise vollzieht.

In allen Fällen wird innerhalb der Pop-ups die Sprache selbst inszeniert – als geschriebene Sprache, die an der Beweglichkeit des interaktiven Buchs partizipiert, als eine Sprache, die man jeweils selbst in Bewegung setzt und von der wir uns angesprochen fühlen sollen („Read me.“) fühlen sollen – im Bewusstsein unserer „droits du lecteur“.

## Literaturverzeichnis

### Pop-ups

- Fischer, Chuck/ Foster, Bruce: A Christmas Carol: A Pop-Up Book. New York (Little Brown) 2010.
- Ita, Sam: 20,000 Leagues Under the Sea. New York (Sterling Publishing) 2008 (dt.: Ita, Sam: 20000 Meilen unter dem Meer. München (Knesebeck) 2010).
- Ita, Sam: Moby Dick. New York (Sterling Publishing) 2007 (dt.: Ita, Sam: Moby Dick. München (Knesebeck) 2009).
- Pennac, Daniel/ Lo Monaco, Gérard: Les dix droits du lecteur. Paris (Gallimard Jeunesse) 2012.
- Sabuda, Robert: The Chronicles of Narnia. Based on the Books by C.S. Lewis. Text adapted from the original Chronicles of Narnia; paper engineering by Robert Sabuda, full-color art by Matthew Armstrong. New York (HarperCollins) 2007.
- Sabuda, Robert: Beauty & the Beast. A Pop-up Book of the Classic Fairy Tale. New York (Simon&Schuster) 2010.
- Sabuda, Robert: The little Mermaid. New York/London/Toronto/Sydney/New Delhi 2013

### Forschungsliteratur

- Gubig, Thomas / Köpcke, Sebastian: Pop up. Die dreidimensionalen Bücher des Voitech Kubašta. Berlin 2003.
- Pelachaud, Gaëlle: Livres animés. Du papier au numérique. Paris 2010.
- Trebbi, Jean-Charles: The Art of Pop-up. The Magical World of Three-Dimensional Books. Übers. von Tom Corkett. Barcelona 2012 (Orig.: L'Art du Pop-up et du Livre animé. Paris 2012).
- Wagener, Hannah: Pop-up-Comics – Sam Itas Bilder mit Effekt. In: Bachmann, Christian A./ Emans, Laura/ Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Bewegungsbücher: Spielformen, Poetiken, Konstellationen. Berlin 2016, S. 177-192.

### Autorin

**Monika Schmitz-Emans** ist seit 1995 Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Ihre Arbeitsgebiete sind die Literaturen der westlichen Sprachräume in vergleichender Perspektive, Fragen der Poetik, Studien zu Literatur und Bildmedien sowie zur Buchmaterialität.

Dieser Beitrag wurde in der Nummer 2/2021 von leseforum.ch veröffentlicht.

# Mise en scène des œuvres littéraires dans les livres pop-up : stratégies, exemples, poésie

Monika Schmitz-Emans

## Chapeau

Les livres pop-up permettent de mettre en scène les œuvres littéraires de manière créative. Les ouvrages de Vojtech Kubašta, Robert Sabuda, Sam Ita et Gérard Lo Monaco illustrent le large éventail de moyens picturaux, textuels, mécaniques et architecturaux propres aux livres qu'ils utilisent. Les livres pop-up dévoilent des poétiques spécifiques et ouvrent des perspectives pour interpréter de façon concordante les textes présentés sous cette forme : poétiques de l'animation, du reflet, de l'accord entre le texte et l'image, réception créative.

## Mots-clés

mise en scène, poésie, illustration, classique, contes de fées

Cet article a été publié dans le numéro 2/2021 de [forumlecture.ch](http://forumlecture.ch)

# Cenni alla messa in scena della letteratura nei libri pop-up: strategie, esempi, poetiche

Monika Schmitz-Emans

## Riassunto

I libri pop-up sono un modo fantasioso per mettere in scena le opere letterarie. Gli esempi di Vojtech Kubašta, Robert Sabuda, Sam Ita e Gérard Lo Monaco illustrano l'ampio spettro di mezzi pittorici, grafico-testuali, cartomeccanici e di architettura libraria che possono essere utilizzati a questo scopo. Emerge così che nei pop-up possono manifestarsi poetiche specifiche e aprire prospettive interpretative sui testi presentati attraverso i mezzi di configurazione dei libri: poetiche dell'animazione, del rispecchiamento, dell'alleanza tra testo e immagine, della ricezione creativa.

## Parole chiave

messa in scena, poetiche, immaginario, classici, fiabe

Questo articolo è stato pubblicato nel numero 2/2021 di [forumlettura.ch](http://forumlettura.ch)