



DIPLOMARBEIT

Illusionsstörung in Andreas Okopenkos „Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden“

Tamara Schramek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin / Betreuer: Univ. Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

I) Einleitung	3
II) Theorie literarischer Illusionsbildung	5
1) Der Illusionsbegriff	5
1.1. Der Begriff der ästhetischen Illusion	8
1.2. Erlebnis- vs. Referenz- vs. ästhetische Illusion	9
2) Die Leserperspektive	10
3) Formen der Illusionsbildung	11
4) Die Rolle des Autors	12
4.1. Die Darstellung/Rolle des Erzählers	15
5) Wie entsteht Illusion?	15
5.1. Wie entsteht ästhetische Illusion	16
5.1.1. Textexterne Bedingungen	16
5.1.1.1. Kontextuelle Faktoren	16
5.1.1.2. Leserseitige Faktoren	16
5.1.2. Textinterne Bedingungen	18
6) Ziele der Illusionsbildung	18
6.1. Die sechs Prinzipien literarischer Illusionsbildung	18
6.1.1. Das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit	18
6.1.2. Das Prinzip der Sinnzentriertheit	19
6.1.3. Das Prinzip der Perspektivität	20
6.1.4. Das Prinzip der Mediumsadäquatheit	22
6.1.5. Das Prinzip der Interessantheit der Geschichte	23
6.1.6. Das celare-artem Prinzip	25
7) Die vier Charakteristika illusionistischen Erzählens	26
8) Zusammenfassung	27
III) Die Illusionsstörung	29
1) Techniken der Illusionsdurchbrechung	30
1.1. Metafiktion	31
1.1.1. Paratexte und ihre Metafiktion	32

1.1.2. Metafiktion und Metanarration	33
1.2. Die Entwertung der Geschichte	33
1.3. Die Auffälligkeit der Vermittlung	37
1.4. Komik	41
2) Zusammenfassung	46
 IV) Illusionsstörung in Andreas Okopenkos Lexikon-Roman	 48
1) Aufbau und Struktur des Romans	49
2) Inhalt	51
3) Illusionsstörende Elemente im Lexikon-Roman	52
3.1. Verwendung der Sprache	52
3.2. Erzählposition im Text – Abgrenzung von Autor/Erzähler und Protagonist	53
3.3. Metafiktion und Metanarration im Lexikon-Roman	55
3.3.1. Metanarration	56
3.3.2. Der Autor innerhalb des Lexikon-Romans	58
3.3.3. Metafiktion	60
3.4. Die Entwertung der Geschichte im Lexikon-Roman	62
3.5. Die Auffälligkeit der Vermittlung im Lexikon-Roman	70
3.6. Komik im Lexikon-Roman	90
 V) Schluss	 98
 VI) Bibliographie	 103

I) Einleitung

Schon lange beschäftigen sich zahlreiche Wissenschaftler damit, was die Bildung einer Illusion im Roman ausmacht und welche Methoden angewandt werden, um dem Rezipienten während seines Lektüreprozesses den Eindruck einer realen Welt zu vermitteln. Dass jedoch auch das Gegenteil der Fall sein kann und der Autor bewusst Methoden gebraucht, um eine Illusionsbildung des Lesers zu unterlaufen, wird in den meisten Theorien, die sich dem Thema der Illusion und Illusionsbildung widmen, entweder nur sehr kurz erwähnt oder ganz außer Acht gelassen. Aus diesem Grund wird sich meine Arbeit mit dem erzähltheoretischen Thema der Illusionsstörung beschäftigen und den 1970 erschienen „Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden“, kurz Lexikon-Roman, des österreichischen Schriftstellers Andreas Okopenko behandeln. Anhand dieses Romans werde ich versuchen, die verschiedenen Formen der Illusionsstörung zu erläutern, das Werk mit Hilfe dieser zu analysieren und zu zeigen, ob und inwieweit die Charakteristika der Illusionsstörung auf den Lexikon-Roman anwendbar sind und welche Mittel der Autor in seinem Roman verwendet, die zu einer Störung der Illusion des Lesers führen.

Die Arbeit ist grob in zwei Hauptteile gegliedert. Um mich dem Thema zu nähern ist es im ersten Teil zuerst notwendig, die Definition der Illusion und die Theorie der literarischen Illusionsbildung zu erläutern. Viele wissenschaftliche Texte spezialisieren sich auf die Theorie des ästhetischen Illusionsbegriffs, der auch in den meisten anderen, die literarische Illusion betreffenden Werken, nicht unerwähnt bleibt. Der Fokus meiner Arbeit wird nicht auf der ästhetischen Illusion liegen, trotzdem erachte ich es für wichtig, mich in einem kurzen Kapitel auch dieser zu widmen.

Besonders grundlegend im Hinblick auf den Analyseteil ist jedoch die Frage nach der Rolle des Autors und des Erzählers, da diese für Andreas Okopenkos Lexikon-Roman ein großes Thema ist.

Wenn all diese Begrifflichkeiten geklärt sind, folgt in Kapitel 6.1. eine Zusammenfassung der sechs Prinzipien der Illusionsbildung, die von Werner Wolf in seinem Werk „Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst“ aufgestellt wurden. Diese sechs Prinzipien sind das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit, das Prinzip der Sinnzentriertheit, der Perspektivität, der Mediumsadäquatheit, der Interessantheit der Geschichte und das celare-arte Prinzip. Aus diesen sechs Prinzipien der

Illusionsbildung werden die vier grundlegenden Charakteristika illusionistischen Erzählens abgeleitet, in denen die Prinzipien berücksichtigt und in Balance gehalten werden. Diese vier Charakteristika, Heteroreferentialität, die Zentralität der Geschichtsebene gegenüber der Vermittlungsebene, die Unauffälligkeit der Vermittlung und die ernste Darstellung der Gegenstände tragen dazu bei, dass eine literarische Illusionsbildung beim Leser ermöglicht wird. Wird die Primärillusion auf der diegetischen Ebene jedoch gefährdet, liegt eine Illusionsstörung vor. Verkehrt man die vier Charakteristika der Illusionsbildung in ihr Gegenteil, erhält man die Charakteristika illusionsabbauender Narrativik: Metafiktion, Entwertung der Geschichte, Auffälligkeit der Vermittlung und Komik. Schon einer dieser Punkte ist ausreichend, um die Illusion zu gefährden.

Bei der Fragestellung nach den illusionsstörenden Elementen des Lexikon-Romans werde ich mich hauptsächlich auf die Theorie Werner Wolfs stützen, da er die grundlegende Vorarbeit zum Thema Illusionsdurchbrechung geleistet hat und sein Werk das einzige ist, dass sich explizit dieser Theorie widmet.

Okopenkos Lexikon-Roman erweist sich als ein außergewöhnliches Experiment mit der Romanform, das eine besondere Herausforderung für den Leser darstellt. Der lexikalische Aufbau der Einträge, das Spiel mit der Sprache und die interaktive Teilnahme des Lesers am Roman sind für einen illusionistischen Roman untypische Methoden. Darum ist es auch durchaus gerechtfertigt, den Lexikon-Roman nicht in eine Reihe mit illusionistischen Romanen zu stellen, da er diesen Anspruch gar nicht erhebt. Der Roman erweist sich als ein Spiel, das viele illusionsstörende Elemente einsetzt, um die Intention des Autors, die Darstellung der Welt in all ihren Facetten, zu ermöglichen. Für Okopenko erscheint sein Ziel mit Hilfe illusionsbildender Prinzipien nicht zu erreichen.

Die Analyse des Romans im Hinblick auf die illusionsdurchbrechenden Methoden, die darin zur Anwendung kommen, erfolgt im zweiten Teil der Arbeit, in dem ich versuchen werden, Werner Wolfs aufgestellte Theorie der Illusionsstörung auf den Roman umzulegen und die Frage zu klären, ob es für den Lexikon-Roman ausreichend ist, mit Wolfs vier Charakteristika zu arbeiten.

II) Theorie literarischer Illusionsbildung

1) Der Illusionsbegriff

Eine eindeutige Definition des Begriffs „Illusion“ ist schwer zu erfassen, da die Illusion in vielen verschiedenen Bereichen zum Vorschein kommt. Werner Wolf schlägt den Begriff zuerst im Großen Brockhaus nach und findet zum Punkt „Illusion“ Bedeutungen wie Täuschung, Einbildung oder Hoffnung. Daraus leitet er die zwei Fachtermini der philosophischen und der psychologischen Illusion ab. „Im Bereich der Philosophie bezeichnet ‚Illusion‘ eine Vorstellung, die mit einer wie immer definierten ‚Realität‘ nicht übereinstimmt“¹, während die Psychologie den Illusionsbegriff auf eine andere Art und Weise zu definieren versucht: Sinneseindrücke werden fehlgedeutet, subjektiv umgestaltet und in der Phantasie erweitert. Herausragend bei diesen zwei Definitionen von Illusion ist das Merkmal der Täuschung, das den Illusionsbegriff einer eindeutig negativen Konnotation unterliegen lässt.

Der Ansatz zu einer Theorie der literarischen Illusionsbildung wurde im deutschen Sprachraum erstmals von Eckhard Lobsien versucht, der dieses Problem in seinem Werk „Theorie literarischer Illusionsbildung“² aufzuschlüsseln versucht. Der Illusionsbegriff wird in der Literaturwissenschaft schon lange verwendet und ist vor allem für die Theorie des Dramas und des Romans von großer Wichtigkeit. Der Terminus „Illusion“ entzog sich lange Zeit einer genauen Definition, da diese nicht für notwendig erachtet wurde. Auch ohne eine solche Definition war es ohne Weiteres möglich, den Begriff für die Interpretation eines Werkes, die häufig das eigentliche Ziel der Literaturwissenschaft darstellt, zu gebrauchen. Der Illusionsbegriff wird in den meisten Schriften vorausgesetzt und in Analysen nie genauer hinterfragt, wie auch schon Lobsien erkannt hat: „Diese Ausblendung der Illusion als Gegenstand der Analyse lässt erkennen, wie sehr sie als pure Selbstverständlichkeit in die Vorerwartung der Romanlektüre integriert ist.“³ Das Zustandekommen einer Illusion muss demnach gar nicht erst analysiert und in Frage gestellt werden, da mit keiner anderen Erwartungshaltung an die Lektüre herangegangen

¹ Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993 (Buchreihe der Anglia, 32). S. 21

² Lobsien, Eckhard: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1975

³ Ebd. S. 9

wird, als durch den Roman illusioniert zu werden. Lobsien meint, dass eine Theorie der literarischen Illusionsbildung nur zu erreichen ist, wenn das Ziel der Interpretation von Texten aufgegeben wird.⁴ Um sich jedoch näher mit dieser Thematik zu beschäftigen ist es unumgänglich, unterschiedliche Texte zu kennen, die die Bedingungen der Illusionsbildung aufzeigen, was in weiterer Folge bedeutet, dass schon von einem Illusionsbegriff ausgegangen werden muss.

Unter literarischer Illusion wird das Schaffen einer Realität verstanden, die den realen Gegebenheiten ähnlich ist. Die Personen eines Romans, ihre Welt und ihr Verhalten werden so dargestellt, dass es für den Leser nicht mehr den Anschein hat, als wäre diese eine von einem Autor erfundene und auf das Papier gebrachte Welt. Mit diesem Begriff wird vor allem die im Roman hergestellte Illusion bezeichnet, im Gegenteil zur dramatischen Illusion, die, wie der Name schon ausdrückt, in der Welt des Dramas vorherrscht und anderen Regeln folgt als die literarische Illusion.

Für eine Theorie ist es also wichtig, nach den Bedingungen zu fragen, die eine Illusionsbildung hervorrufen. Der Unterschied zwischen fiktiven und realen Sachverhalten und Personen verschwimmt vor den Augen des Lesers. Die Illusionswirkung, die ein Roman erzielt ist „eine besondere Form der Anteilnahme des Lesers an dem, was der Text darstellt.“⁵ Der Leser erlebt die Geschehnisse des Romans unmittelbar mit, kann sich in die Figuren und die Ereignisse hineinversetzen und so auch Emotionen wie Lachen oder Weinen entwickeln, da die im Text geschaffene Welt für ihn nicht weniger real erscheint als die „echte“ Welt außerhalb des Romans. Die Begründung dieser Tatsache mag darin liegen, dass der Mensch nur eine begrenzte Zahl von Beobachtungsdaten besitzt, die er sowohl für das Erfahren einer realen als auch einer fiktiven Person einsetzt.

Einen Trugschluss, wenn es um die Theorie von Illusionswirkung geht, bildet die Annahme, dass eine besondere Anschaulichkeit des Textes, also herausragender Detailreichtum um sich Personen oder Geschehen plastischer vorstellen zu können, dem Leser eine Illusion erleichtert. Bei genauerer Betrachtung stellt man jedoch fest, dass gerade die Illusionsromane mit wenig präzisen Beschreibungen arbeiten. Denn die übertriebene Genauigkeit in der Darstellung kann dazu führen, dass das Vorstellungsvermögen des Lesers überfordert und so eine mögliche Illusion verhindert

⁴ Ebd. S. 1

⁵ Ebd. S. 17

wird. Für Werner Wolf, der sich intensiv mit Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung auseinandergesetzt hat, ist die Anschaulichkeit dennoch eines der sechs wichtigen Prinzipien von Illusionsbildung, die in weiterer Folge noch genauerer Betrachtung unterzogen werden.

Zentral für jede mögliche Illusionsbildung ist der Umwandlungsprozess der Informationen, die in den Sätzen des Textes enthalten sind, in Vorstellungen des Lesers. Mit diesem Prozess hat sich Roman Ingarden genauer auseinandergesetzt. Er stellt eine Differenzierung zwischen den Gegenständen in einem literarischen Werk, dies können etwa Personen oder Ereignisse sein, und der Bedeutung eines Satzes an. Das Verhältnis von Bedeutung und Satz kommt mit Hilfe eines Satzkorrelats zustande, das hinsichtlich des Gegenstandes eine Darstellungsfunktion ausübt. Der Satz ist dieser Theorie nach das Darstellende, das das Dargestellte, also den Gegenstand, entwirft. Der Gegenstand kann jedoch nur durch eine begrenzte Anzahl dieser Satzkorrelate dargestellt werden, darum wird ihm auch nur schematischer Charakter zugeteilt. Daraus kann man folgern, dass der Bedeutungsgehalt umso umfangreicher wird, je genauer seine Bestimmungen sind.⁶

Was einen fiktionalen Text von der Alltagserfahrung unterscheidet, ist seine Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Alles steht in einem sinnvollen Zusammenhang mit dem Ganzen und dies macht eine illusionistische Orientierung des Lesers gut möglich. Der kontingente Wortlaut des Textes bildet für den Leser den Rahmen, jedoch muss er „sich nicht erst mit dem besonderen Charakter des Textes auseinandersetzen, sondern sieht sich illusionistisch unmittelbar in eine Orientierung versetzt, die ihm geläufig ist.“⁷ Das bedeutet, dass die Handlung und Personen sowie die dargestellten Gegenstände sofort nachvollzogen werden können. Dabei ist es nicht ausreichend, dass einzelne konsistente Gegenstände entworfen werden. Diese müssen dem Leser auch vertraut sein, sodass sie auf eine bekannte Weise erfahren werden und perspektivisch aufgefasst werden können.

Nach Eckhard Lobsien ist es notwendig, dass die Illusion drei wichtige Dinge für die Leserorientierung erfüllt:

„Die Illusion muß über den tatsächlichen kontingenten Charakter des Textes als einer Folge von Sätzen hinwegtäuschen. [...] Die Illusion muß den Leser in eine Wahrnehmungssituation spielen, in der die Einheitlichkeit des Dargestellten ohne Zwänge, wie ein natürlicher Zusammenhang sinnfällig erfahren werden kann. [...] Die Illusion muß

⁶ Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag ² 1960. S. 94-202

⁷ Lobsien, Eckhard: S. 23

den Leser den Sinn als Produkt seiner wahrnehmenden Aktivität erfahren lassen, diesen aus dem Dargestellten also ohne Diskrepanzen und Willkür entfalten.“⁸

All dies läuft darauf hinaus, dass die Künstlichkeit des Textes durch die Illusion verhüllt werden soll. Der Kontext des Dargestellten muss eine Einheit bilden, darf aber ebenfalls nicht wie ein künstliches Gebilde von Sätzen wirken. Die Illusion soll bewerkstelligen, dass der Leser aktiv wird und den Sinn des Dargestellten selbst aus dem Text herauslesen kann.

1.1. Der Begriff der ästhetischen Illusion

Der Ursprung der Begriffsgeschichte der Illusion ist im nichtästhetischen Raum zu suchen und verläuft semantisch zweigeteilt. Einerseits gibt es eine Tradition negativ bewerteter Illusion, auf der anderen Seite jedoch steht auch eine neutrale oder ansatzweise positive Entwicklungslinie.⁹ Letztere ist für den ästhetischen Illusionsbegriff von wichtiger Bedeutung. Werner Wolf leitet ‚Illusion‘ aus dem Lateinischen her, vom Verb ‚ludere‘, das ein breites Bedeutungsspektrum, sowohl positiv, als auch negativ, aufweist. Die Art der Illusion, die für ihn von Belang ist bezeichnet er „nicht nur als übles, sondern auch als harmloses und amüsantes Spiel; [...] nicht als böswillige oder gefährliche und daher kritikbedürftige Verschleierung der Wahrheit, sondern als spielerisches Abweichen von ihr.“¹⁰ Wenn man die Illusion nun aus diesem Blickwinkel betrachtet, kann sie positiv betrachtet werden, da sie entweder „einem guten Zweck dient“ oder „der Schleier über der Wahrheit durchsichtig wird“.¹¹ Dem Illudierten soll nicht geschadet werden; er ist selbst in Kenntnis über diese Verschleierung und ist somit Teil des Spiels.

Nach Werner Wolf wirkt die ästhetische Illusion immer „als Schein des Erlebens von Wirklichkeit“.¹² Eine eigene kleine Welt wird von Kunstwerken, die mit dieser Illusion arbeiten, entworfen, in die der Rezipient hineinversetzt wird und die Welt miterlebt. Jedoch weiß sich dieser ebenso in eine reale Umwelt eingefügt und kann so die Distanz zum Erfundenen wahren. Dieses Moment der Distanz ist charakteristisch für die ästhetische Illusion, da sie sich dadurch von der Trugwahrnehmung und Halluzination

⁸ Ebd. S. 24

⁹ Wolf, Werner: S. 23

¹⁰ Ebd. S. 25

¹¹ Ebd. S. 25

¹² Ebd. S. 31

unterscheidet. Die Antwort auf die Frage nach den Auslösern dieser Distanz findet sich vor allem in der Beschaffenheit des Werkes, bei dem der Unterschied zwischen Realität und Fiktion deutlich hervortritt. Auch Werner Wolf spricht die Wichtigkeit dieser Distanz für die ästhetische Illusion an:

„Tatsächlich ist die Distanzauslösung durch werkinterne und mit der Rezeptionssituation gegebene Fiktionsmarkierungen ein nicht zu vernachlässigender Steuerungsmechanismus ästhetischer Illusion.“¹³

Werner Wolf trifft die Unterscheidung zwischen natürlichen und künstlichen Fiktionsindizien. Eine erzählte Welt bleibt immer zwischen den Buchdeckeln gefangen, egal, wie illusionistisch sie auch sein mag. Zu den künstlichen Fiktionsindizien zählt beispielsweise die Gattungsangabe am Beginn eines Romans. Trotzdem wirken diese nicht illusionsdurchbrechend, da sie sich außerhalb der fiktiven Welt befinden und während des Lesens meist vergessen werden. Hinzu zu diesen Funktionsindizien kommt eine von selbst kommende innerlich distanzierende Einstellung: die ästhetische Einstellung. Sie hilft dabei, die Funktionsindizien zu entschlüsseln und wird kulturell erworben.

Im Gegensatz zur Illusion, die sich nur auf Inhaltliches bezieht, bezieht sich die Distanz auf Formales. Ihr Objekt ist die Vermittlung, während es für die Illusion nur die vermittelte Welt ist.

1.2. Erlebnisillusion vs. Referenzillusion vs. Ästhetische Illusion

Für Werner Wolf trägt die Unterscheidung zwischen Erlebnisillusion und Referenzillusion wesentlich zur Bildung und Beschreibung der ästhetischen Illusion bei. Um eine Erlebnisillusion handelt es sich hauptsächlich in Werken, die keinen Authentizitätsanspruch fordern. Der Leser wird in die vom Text konstruierte Welt hineinversetzt, die für ihn als *eine* Wirklichkeit erlebt wird. Das Werk appelliert sowohl an die Vorstellungsfähigkeit als auch an die Gefühle des Lesers. Werner Wolf bezeichnet die Erlebnisillusion als „sinnliches Eintreten in die Textrealität“¹⁴ durch die der Leser am Text teilnehmen kann.

Die Referenzillusion kann eine zweite Komponente der ästhetischen Illusion sein, vor allem, wenn es sich um ein Werk mit Authentizitätsanspruch handelt. Sie ist der „Schein

¹³ Ebd. S. 35

¹⁴ Ebd. S. 57

einer Beziehbarkeit auf konkrete und spezifische Elemente der Lebenswelt“.¹⁵ Bei dieser Illusion einer Realreferenz ist es jedoch unerheblich, ob es sich bei den Referenten um tatsächlich existierende handelt oder nicht. Wichtiger hierbei ist, dass der Eindruck der potentiellen Erfundenheit des Werkes für den Leser überbrückt und so die Differenz zwischen der Welt im Werk und der realen Welt des Rezipienten aufgehoben wird.

Betrachtet man nun das Verhältnis von Erlebnis- und Referenzillusion ist festzustellen, dass die Erlebnisillusion gegenüber der Referenzillusion dominiert. Die Illusionsbildung findet unabhängig davon statt, ob eine tatsächliche Referentialisierbarkeit vorhanden ist oder nicht. Das bedeutet, dass der Authentizitätsfaktor eines Werkes für die Illusionsbildung nicht ausschlaggebend ist. Die Frage nach der Wahrheit rückt in den Hintergrund, da diese im Zustand der Illusion nebensächlich und das Erleben, das Anwesend-Sein im Fokus steht. Für Werner Wolf ist „Erlebnisillusion das eigentliche Wesen ästhetischer Illusion“.¹⁶ Es ist wichtiger, die Ereignisse für den Leser präsent zu machen, als ihn von der Tatsächlichkeit dieser zu überzeugen. Die Referenzillusion kann jedoch eine Begünstigung der Erlebnisillusion bewirken, in dem sie das Fiktive vor dem Hintergrund von etwas Referentialisierbaren erscheinen lässt.

2) Die Leserperspektive

Lobsien stellt die Frage, inwieweit der Text selbst schon die Basis für eine Illusion perspektivisch strukturiert, da sich die literarische Illusion dadurch von der realen Wahrnehmungssituation unterscheidet, dass die Sachverhalte durch Sätze hergestellt werden. Die Bewusstseinsakte und Reaktionen des Lesers sind demnach schon vorher durch bestimmte Anweisungen und Signalen, die der Text bereits vorgibt, determiniert. „Der Text begegnet ihm als Katalog von Appellen an seine intellektuellen und imaginativen Vermögen, denen er sich zu fügen hat.“¹⁷ Es kommt somit die Frage auf, wie groß der eigene Interpretations- und Wahrnehmungsspielraum des Lesers wirklich ist und ob der illusionistische Text deshalb nicht schon alle Elemente der Perspektivität enthalten muss. Kennzeichnend für eine nicht-literarische Wahrnehmungssituation ist die freie Wahl des Blickpunktes des Wahrnehmenden, der seine eigene perspektivische

¹⁵ Ebd. S. 57

¹⁶ Ebd. S. 58

¹⁷ Lobsien, Eckhard: S. 63

Orientierung entstehen lässt. Lobsien meint, dass „Wahrnehmung [...] als Interaktion von objektiver Gegebenheit und subjektiven Dispositionen zu bestimmen ist.“¹⁸ Der Akt der Wahrnehmung ist nicht nur ein bloßes passives Registrieren des Gegebenen, sondern besteht auch aus einer sinnstrukturierenden Aktivität, die es mir erlaubt, ein Bezugssystem zu dem fixierten Gegenstand zu erstellen und diesen in seinen Kontext einzugliedern, der mir wiederum weitere Blickpunkte offenbart.

Im absoluten Gegensatz dazu steht die Wahrnehmung in einem illusionsbildenden Roman. Das im Roman Dargestellte wurde bereits durch einen implizierten Autor nach bestimmten Kriterien ausgewählt, demnach ist es dem Leser nicht mehr möglich, seinen Blickpunkt in freier Entscheidung einzurichten, da ihm dieser schon vorgegeben ist. Es ist nicht mehr nötig, in die dargestellten Gegenstände eine Ordnung zu bringen, denn auch diese wurde bereits vom implizierten Autor festgelegt.

Wenn dies der Fall ist, ist es für den Text wichtig, die Tatsache zu verschleiern, dass er dem Leser einen bereits fixierten Zusammenhang und Gegenstände bietet, die schon auf einen Sinnhorizont hin interpretiert erscheinen, und „es muss die Illusion einer echten Auffassung erzeugt werden.“¹⁹ Die Perspektivität des Illusionsromans wird dem Leser jedoch nicht aufgezwungen, sondern entwickelt sich im Idealfall so, dass sich der Blickpunkt bis zu jener Stelle verschiebt, von der aus eine Adaption der Wahrnehmungsgewohnheiten an die fremde Perspektive stattfinden kann. Wenn dies eintritt, kommt es zu einer Illusionserfahrung des Lesers. Ansonsten kann der Leser nicht in die Illusion eintreten und erfasst das Textgefüge als „Vehikel der Illusion“²⁰.

3) Formen der Illusionsbildung

In Eckhard Lobsiens „Theorie literarischer Illusionsbildung“ misst der Autor den drei Perspektivträgern Handlung und Charakter, Autor sowie Stil die größte Bedeutung bei, wenn es um die besondere Form der Illusion im Roman geht, da diese die Vermittlungsfunktion zwischen den realen Wahrnehmungsweisen des Lesers und seiner „sinnperspektivischen Erfassung“²¹ der im Text dargestellten Gegenstände einnehmen. Je

¹⁸ Ebd. S. 63

¹⁹ Ebd. S. 64

²⁰ Ebd. S. 65

²¹ Ebd. S. 75

nachdem, welcher Perspektivträger gerade zentral hervortritt, können verschiedene Kriterien sinnhaft erfahren werden. Sind dies Handlung und Charakter, so können diese Kriterien Verhalten, Handeln oder Konflikt sein. Ist jedoch der Autor Perspektivträger, so werden diese Kriterien von Werten und Wertsetzungen überlagert. Beim Stil als Perspektivträger sind die Wahrnehmung und die Wahrnehmungsmöglichkeit von großer Bedeutung. Wenn man es genau nimmt, sind nur Handlung und Charakter zur Bildung einer Illusion geeignet, da sie alleine ein Geschehen vermitteln. Die inhaltliche Qualifizierung der Illusion bestimmt sich dabei vor allem durch den Leser und weniger durch den Text selbst. Autor und Stil dagegen sind literarische Perspektivträger, die für sich genommen gar keine Illusion bilden können, da es ihnen nicht möglich ist, Gegenstände erfahrbar zu machen. Diesen Gegensatz könnte man so formulieren,

„daß Handlung und Charakter eine Illusion ermöglichen, die ganz von den individuellen Gewohnheiten des Lesers geprägt ist, während Autor und Stil textspezifisch determinierte Sinnabschattungen möglicher Gegenstände ausformulieren und damit eine tatsächliche Illusionsbildung verhindern.“²²

Die eigentliche Illusionsbildung ist demnach vor allem von den Perspektivträgern Handlung und Charakter abhängig, da Autor und Stil für die Vermittlung eines Geschehens von geringerer Bedeutung sind.

4) Die Rolle des Autors

Von Anfang an kristallisiert sich eine Frage der Illusionsbildung heraus, die immer mehr in den Mittelpunkt der Theorie gerückt wird: Die Frage nach der An- oder Abwesenheit des Autors, nach Subjektivität oder Objektivität des Erzählens, nach referierendem oder szenischem Erzählen.²³ Zugunsten der Objektivität soll der traditionelle Autor zurücktreten und den Leser selbst, ohne subjektive Beeinflussung durch den Autor, an das Dargestellte herangehen lassen. Es wird demnach den Kommentaren des Erzählers eine Beeinflussung der Lesereinstellung unterstellt, obwohl der Leser daneben auch von impliziten Mitteln gelenkt wird. Somit hängt die Illusionsbildung nicht nur von der An- oder Abwesenheit eines Erzählers ab und man kann nicht ohne weiteres davon ausgehen, dass sich durch einen unpersönlichen Erzähler eine ungestörte Illusionsbildung entwickelt

²² Ebd. S. 76

²³ Ebd. S. 11

oder dass umgekehrt die Illusion durch das Auftreten eines persönlichen Erzählers gestört wird.

In F. K. Stanzels Werk „Die typischen Erzählsituationen im Roman“²⁴ entwirft der Autor ein Grundmodell des Erzählers im Roman, in dem immer ein vermittelnder Erzähler zwischen dem Leser und dem Geschehen steht. Dies kann auf zweierlei verschiedene Arten geschehen. Entweder gibt es den Erzähler, dessen Erzählen neben das Erzählte tritt, es handelt sich hierbei also um einen auktorialen Roman. Oder aber der Leser fasst das Geschehen durch die Augen einer Person oder völlig unvermittelt auf und wird so mit dem Dargestellten konfrontiert. Der Erzähler bildet laut Stanzel das Bindeglied, das den Leser zur Illusion hinführt.

Neben der Vermittlungsfunktion des Erzählers wird aber auch die Künstlichkeit des Romans als etwas von einem Autor Erschaffenes reflektiert. Die Struktur des Vermittelnden ist für einen Illusionsanspruch des Lesers von primärer Bedeutung.

Einen anderen Ansatz zu dieser Problematik findet W.C. Booth, der vor allem den Autorbegriff neu definiert. Die zentrale Funktion, um den Leser und seine Einstellung in eine bestimmte Richtung zu lenken, kommt dem implizierten Autor zu. Dieser „unterscheidet sich immer [...] von dem „realen Menschen“, der, während er sein Werk schafft, eine höhere Version von sich selbst, ein „zweites Selbst“ schafft.“²⁵ Von Wolf Schmid auch als „abstrakter Autor“ bezeichnet, ist er „real, aber nicht konkret“.²⁶ Der Autor wird eigens für einen Text kreiert und ist nur für diesen einen Text von Bedeutung. Dieser Text ist so gemacht, dass sich daraus der implizite Autor, der quasi das Maß aller Dinge im Text ist, konstituieren kann. Wolf Schmid charakterisiert den abstrakten Autor als „keine dargestellte Instanz, keine intendierte Schöpfung des konkreten Autors.“²⁷

Es gibt keinen Text ohne solch einen impliziten Autor, der an das Werk gebunden ist, und man könnte sagen, dass sogar jeder Leseakt seinen eigenen impliziten Autor beinhaltet. Jeder Roman nimmt gezielt Einfluss auf den Leser, indem er eine Anfangseinstellung bereitstellt, die den abstrakten Autor erkennen lässt. Im Text wird durch alle Sachverhalte an den Leser, der auf seine eigene Art und Weise darauf reagiert, appelliert. Ein

²⁴ Stanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a. Wien: Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H. 1955 (Wiener Beiträge zur englischen Philologie LXII. Band)

²⁵ Booth, Wayne C.: Die Rhetorik der Erzählkunst 1. Heidelberg: UTB Quelle & Meyer 1974. S. 155

²⁶ Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: Walter de Gruyter ² 2008. S. 60

²⁷ Schmid, Wolf. S. 60

verlässlicher implizierter Autor ist notwendig, da es sonst passieren kann, dass der Leser Fehleinstellungen entwickelt und den Text falsch interpretiert.

4.1. Die Rolle/Darstellung des Erzählers

Jedes literarische Werk impliziert eine Stimme, die dem Leser die Geschichte vermittelt. Diese Stimme ist der Erzähler, der auf unterschiedliche Weise auftreten und auch verschiedene Funktionen übernehmen kann. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass „für alle Erzählkunst gilt, daß der Erzählende nicht der Autor ist, sondern eine geschaffene Rolle, die der poetischen Welt zugeordnet ist“²⁸, wie Wolfgang Kayser schon in seiner Abhandlung „Das Problem des Erzählers im Roman“ festgestellt hat.

Grundlegend wird zwischen einem expliziten und einem impliziten Erzähler differenziert. Während der explizite Erzähler „seinen Namen nennen“ oder „seine Weltsicht darlegen“²⁹ kann und sein Auftreten nicht obligatorisch ist, ist es das Auftauchen eines impliziten Erzählers sehr wohl. Das Bild des impliziten Erzählers konstituiert sich aus verschiedenen, im Erzähltext vorhandenen, Faktoren, wie beispielsweise der Auswahl oder der Konkretisation. In Bezug auf den Autor wirft sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen abstraktem Autor und Erzähler auf und wie man in unklaren Fällen die Unterscheidung treffen kann. Wolf Schmid versucht, mit dieser Unklarheit aufzuräumen: „Das Fingieren einer Geschichte und eines sie präsentierenden Erzählers ist Sache des Autors.“³⁰ Der abstrakte Autor ist demnach derjenige, der hauptsächlich für die Diskursebene verantwortlich ist, während „die Auswahl der erzählten Geschehensmomente, ihre Verknüpfung zu einer Geschichte“³¹ in den Aufgabenbereich des Erzählers fallen. Ein weiterer Punkt in der Differenzierung zwischen dem abstrakten Autor und dem Erzähler ist in der Intention der Zeichen zu sehen, die entweder auf den einen oder den anderen hinweisen. Zeichen, die auf den Erzähler verweisen, sind meist intendiert, da damit die Figur des Erzählers geschaffen wird, während dies beim Autor nicht der Fall ist.

²⁸ Kayser, Wolfgang: Das Problem des Erzählers im Roman. In: Hillebrand, Bruno (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 (Wege der Forschung Band CDLXXXVIII). S. 193

²⁹ Schmid S. 72

³⁰ Ebd. S. 82

³¹ Ebd. S. 82

Neben einigen anderen Unterscheidungen die Figur des Erzählers betreffend differenziert Wolf Schmid zwischen einem diegetischen und einem nichtdiegetischen Erzähler.³² Die Ebene der erzählten Welt wird in der Narratologie Diegese genannt. Befindet sich der Erzähler auf dieser Ebene, berichtet er über sich selbst als eine Figur innerhalb der Geschichte. Er ist damit gleichzeitig erzähltes und erzählendes Ich. Der Autor auf der Ebene des Erzählens, der Exegese, hingegen erzählt nur von anderen Personen. Das Ich bezieht sich demnach nur auf den Erzählakt und nicht auf die erzählte Welt.

5) Wie entsteht Illusion?

Wichtig für ein Illusionserlebnis ist ein Transparentwerden des sprachlichen Mediums. Das Dargestellte im Text wird mittels Sprache konstruiert, jedoch wird dies verhüllt und für den Leser an den Rand gedrängt, sodass die Vermittlung durch Sprache nicht mehr sichtbar wird. Grundlegend ist dabei auch, dass dem Leser dabei mehr ermöglicht wird als bloßer Beobachter zu sein. Die dargestellten Gegenstände dürfen nicht nur als individuelle Vorstellungsobjekte nacheinander realisiert werden, sondern müssen auch als abgeschattete Objekte, von denen immer nur einige Seiten und Aspekte wahrnehmbar sind, die wiederum auf nicht wahrnehmbare Seiten verweisen, vor einem Horizont erscheinen. Den Horizont kann man als eine Art wesentliche Grenzlinie bezeichnen, die auf das nicht mehr Wahrnehmbare verweist. Die Aufgabe des illusionistischen Textes ist es, dem Leser den Blickpunkt nicht bewusst zu machen und so die Grundbedingung jeder Wahrnehmung zu erfüllen. Der Leser muss das im Text Dargestellte so auffassen, als wäre er in einer nichtliterarischen Wahrnehmungssituation.

Die Aufmerksamkeit des Lesers ist primär an einer Handlung orientiert. Diese Handlung setzt sich aus den dargestellten Personen und Ereignissen zusammen. Für die Illusionsbildung nimmt die Handlung einen zentralen Stellenwert ein und die Erzählkonventionen sind ein essenzielles Mittel um den Leser darüber hinwegzutäuschen, dass der Gegenstand im Text nicht real existiert, sondern im Zuge des Erzählens erst hergestellt werden muss. Der Leser wird in die Ereignisse verstrickt und so verschwindet die Distanz zwischen den dargestellten Gegenständen und der realen Welt.

³² Ebd. S. 86

5.1. Wie entsteht ästhetische Illusion?

Die Entstehung und Störung von ästhetischer Illusion hängen nach Werner Wolf wesentlich von drei Faktoren ab: vom Text, vom Leser und vom kulturhistorischen Kontext, in dem sich der Leser befindet. Die Bedingungen narrativer Illusionsbildung lassen sich folglich in textinterne und textexterne, die sich weiter in leser- und kontextabhängige Faktoren aufspalten, unterteilen.³³ Es sind vor allem die kontextabhängigen Faktoren, die das Aufstellen einer zeitlosen Illusionstheorie erschweren, da es historisch sehr variabel ist, was als illusionsbildend oder illusionsstörend empfunden wird.

5.1.1. Textexterne Bedingungen

5.1.1.1. Kontextuelle Faktoren

Wenn man den textexternen Faktor ‚Kontext‘ betrachtet, erscheint eine Annahme sofort logisch: nicht alle Gegenstände, die in Erzähltexten mit dem Kontext ästhetischer Illusion behandelt werden, sind auch unter veränderten Kontextbedingungen genauso wahrscheinlich und illusionskompatibel wie sie es zu ihrer bestimmten Zeit waren. „Das Wahrscheinliche erweist sich als höchst wandelbar,“³⁴ meint Werner Wolf und führt weiter aus, dass Texte mit ähnlichem Inhalt aufgrund des unterschiedlichen Kontexts auch eine andere Auffassung der Wahrheit erzeugen. Die Wahrscheinlichkeit bildet die Verbindung von textinternen Gegenständen und ihrer Darstellung auf der einen Seite und dem außertextuellen Kontext auf der anderen Seite.

5.1.1.2. Leserseitige Faktoren

Die bedeutendste Rolle im Prozess der Illusionsbildung kommt dem Leser zu, denn die ästhetische Illusion manifestiert sich als eine bestimmte Art von Vorstellung im Bewusstsein des Lesers. Sie ist also vom Medium Leser abhängig und muss dies auch berücksichtigen, da der Leser der „eigentliche Ort illusionistischer

³³ Wolf, Werner: S. 115

³⁴ Ebd. S. 118

Vorstellungsbildung“³⁵ ist. Dies bringt jedoch auch seine Probleme mit sich, da weder der reale historische Leser noch der implizite Leser, der mehr oder weniger nur ein Konstrukt darstellt, das von den Forschern projiziert wird, repräsentativ dafür sind, was nun im Text illusionsbildend oder illusionsstörend ist. Diese Faktoren untergliedern sich wiederum in überindividuelle und individuelle. Überindividuelle Faktoren sind diejenigen, die jedem Leser, gleich, welchen Erfahrungshorizont er mitbringt, zugrunde liegen. Darunter fallen zuallererst die Fähigkeit der Vorstellungsbildung, die Partizipation am Text und ein „allgemeines Fiktionsbedürfnis“³⁶, das den Leser dazu bringt, sich illusionistisch auf den Text einzulassen.

Individuelle leserseitige Faktoren wären beispielsweise die Erfahrungsgeschichte des Lesers oder sein Grad der Teilnahme am Code des Textes. Wenn sich aufgrund der historischen Distanz der Code des Textes vom Leser nicht dechiffrieren lässt, so wird das Einstellen einer Illusion unmöglich gemacht. Auch die Normen und Werte des Rezipienten spielen eine wichtige Rolle im Prozess der Illusionsbildung. Denn wenn diese allzu weit von den Werten des Werkes entfernt sind, kann dies ebenfalls dazu führen, dass sich beim Rezipienten keine Illusion einzustellen vermag. Durch seine anderen Ansichten empfindet der Leser das im Werk Dargestellte als „Zerrbild der Wirklichkeit“³⁷ und distanziert sich von der Illusion.

Um nun mit dem Konzept „Leser“ als einem Faktor der Illusionsbildung arbeiten zu können, entwirft Werner Wolf das Bild des Ideallesers, des „mittleren Lesers“. Sein Erfahrungshorizont ist weder „so beschränkt, daß der Text in ihm keine Vorstellung aufrufen kann, noch so detailliert, daß er z.B. Elemente womöglich ‚fehlerhafter‘ textueller Referenzillusion auf Schritt und Tritt als solche zu entlarven vermag.“³⁸ Des Weiteren geht Wolf davon aus, dass dieser Idealleser zwar „kultiviert“ und „informiert“³⁹, jedoch kein Literaturwissenschaftler ist, da dieser durch seine Professionalität die Konzentration zu sehr auf die Seite der Strukturierung und Vermittlung des Textes richtet und dabei den Inhalt, der für ein Illusionserleben wesentlich ist, aus den Augen verliert. Aber auch das Gegenteil, dass der Leser zu wenig Anteil am Verstehen des Textes nimmt, führt zu einer Beeinträchtigung der Illusionsbildung.

³⁵ Ebd. S. 124

³⁶ Ebd. S. 130

³⁷ Ebd. S. 128

³⁸ Ebd. S. 128

³⁹ Ebd. S. 129

5.1.2. Textinterne Prinzipien der Illusionsbildung

Die textinternen Faktoren wirken hauptsächlich illusionsfördernd und sind in ihrer Bedeutsamkeit nicht zu ordnen, da sie in unterschiedlichen Werken auch einen unterschiedlichen Stellenwert und Wirkung haben.

6) Ziele der Illusionsbildung

Nach Werner Wolf ist das oberste Ziel der Illusionsbildung „die Imitation lebensweltlicher Wahrnehmung und Erfahrung durch das Werk.“⁴⁰ Die Distanz zwischen der fiktiven Welt und der Welt des Rezipienten soll durch Ähnlichkeit der beiden minimiert werden. Um dies zu erreichen, sind zunächst drei Bedingungen zu erfüllen: der illusionistisch wirken sollende Gegenstand muss von Seiten des Inhalts und der Vermittlung wahrscheinlich sein, es muss darauf geachtet werden, dass seine Künstlichkeit verhüllt und das Interesse des Rezipienten geweckt wird. Um dies zu gewährleisten, hat Werner Wolf sechs Prinzipien der Illusionsbildung aufgestellt.

6.1. Die sechs Prinzipien der Illusionsbildung

Werner Wolf konstruiert ein Modell von sechs Prinzipien der Illusionsbildung, die helfen sollen, die oben genannten drei Bedingungen zu erfüllen. Sie dienen als Vermittler zwischen diesen allgemeinen Zielen und den konkreten Techniken der Illusionsbildung im Erzählwerk. Diese sechs Prinzipien sind nicht nur für eine Theorie der Illusionsbildung von Bedeutung, sondern auch für die der Illusionsstörung, da jedes Nichteinhalten eines dieser Prinzipien zur Verfehlung des Illusionsziels führt.

6.1.1. Das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit

Dem Illusionstext kommt eine wesentliche Aufgabe zuteil: er muss Objekte und ‚Kulissen‘ für seine fiktive Welt schaffen. Diese bilden die Basis für jede Seinsillusion und durch die Hinzunahme einer zeitlichen Komponente kann auch die Veränderung von Objekten und Zuständen, die wiederum erforderlich für das Schaffen einer

⁴⁰ Ebd. S. 132

Erfahrungssillusion ist, dargestellt werden, um so eine plastisch vorstellbare Außenwelt zu konstruieren und zu simulieren. Raum, Zeit und Personen schaffen so den Grundstein für die Illusion.

Für die Bildung narrativer Illusion spielt die Anschaulichkeit eine wichtige Rolle. Der Text muss darauf achten, konkrete Sachverhalte und Äußerlichkeiten so genau darzustellen, dass dem Leser der Eindruck einer autonomen Welt vermittelt wird. Dieser Detailreichtum wird oft bis zum Äußersten geführt. Durch relativ überflüssige Details wird dem Leser genau das geboten, was er auch in der Realität findet. Er bekommt die Möglichkeit, selbst aus diesem Pool an Beschreibung auszuwählen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dieses Prinzip „dem Ziel der Wahrnehmungsimitation [dient]“⁴¹ und die Existenz einer vorstellbaren Außenwelt simuliert, deren Gegenstände nicht nur als Funktionsträger, sondern auch als Konkreta erscheinen.

6.1.2. Das Prinzip der Sinnzentriertheit

Die Existenz von Äußerlichkeiten in der Fiktionswelt ist nicht der alleinige Garant für eine Illusionsbildung beim Rezipienten. Ebenso muss die Natur und Präsentation dieser „den Erwartungen und Strukturen lebensweltlicher Wahrnehmung entsprechen.“⁴² Für den Text ist es demnach von großer Wichtigkeit, seine Welt auch möglichst sinnvoll zu konstruieren. Dabei wird er vor allem Gegenstände wählen, die sich ohne Probleme in den Erwartungshorizont des Lesers und die kontextuelle Wahrscheinlichkeit einfügen lassen, um eine Illusionsbildung zu gewährleisten.

Unter dieses Prinzip fällt auch die „logische Regulierung der Kontinuität von Raum und Zeit sowie die Identität der in sie hineingestellten Subjekte.“⁴³ Das zentrale Element dabei ist das „Ambiguitäts- und Widerspruchsverbot“⁴⁴, das zur Klarstellung der Verhältnisse, Vermeidung von Mehrdeutigkeiten der diegetischen Sachverhalte und Widersprüchen dient. Die Geschehnisse im Text werden kausal miteinander verknüpft, sodass daraus eine einheitliche *histoire* entstehen kann. Diese Tatsache widerspricht allerdings dem ersten Prinzip, in dem auch irrelevante Details zur anschaulichen

⁴¹ Wolf, Werner: S. 140

⁴² Ebd. S. 141

⁴³ Ebd. S. 142/143

⁴⁴ Ebd. S. 143

Welthaftigkeit beitragen. Werner Wolf spricht in dieser Hinsicht von einem „Balanceeffekt“ der sechs Prinzipien⁴⁵, der Extreme vermeiden und für die richtige Mischung der manchmal miteinander in Konflikt stehenden Verfahren sorgen soll. Jedes dieser Prinzipien ist für die Bildung der Illusion wichtig, jedoch muss der Grad der Anwendung im Einklang mit den anderen Prinzipien stehen.

Die Sinnzentriertheit darf jedoch die Grenzen der kontextuellen Wahrscheinlichkeit auf keinen Fall überschreiten, damit ihre Förderung der Illusion nicht gestört wird. Der Leser wird, anders als in der realen Welt, im Text mit etwas Endlichem konfrontiert und nimmt somit an, dass der Autor für den Text Irrelevantes ausgrenzt. Dies wird von Wolf als ‚Relevanzprämisse‘ bezeichnet⁴⁶, durch die der Rezipient schon vor dem Lesevorgang hohe Sinnansprüche an den Text stellt.

Eine Auswirkung der Sinnzentriertheit besteht darin, dass Illusionstexte zur Leserfreundlichkeit tendieren. Das ‚Prinzip der leichten Rezeption‘⁴⁷ korreliert mit dem textuellen Prinzip der Sinnzentriertheit und setzt sich aus einem gewissen Maß an Konformität mit Lesererwartungen, Konventionen und sich sowohl auf sprachliche als auch auf narrative Ebene bezogenen Konzepten zusammen. Es herrscht somit ein Spannungsverhältnis zwischen der Illusionsbildung und einer Verkomplizierung der Form.

6.1.3. Das Prinzip der Perspektivität

Sinnzentriertheit und das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit alleine reichen für einen illusionistischen Roman noch lange nicht aus. Die Perspektivität ist in der Narrativik ebenso von Bedeutung, wenn es um die Wahrscheinlichkeit stiftenden Prinzipien der Illusionsbildung geht.

Die drei großen Konstituenten der Perspektive sind der ‚Blickpunkt‘, die ‚Partialität der Ansichten‘ und der ‚Horizont‘⁴⁸. Das Werk muss den Rezipienten mit einbeziehen um den Schein des Miterlebens in der Fiktionswelt zu erzeugen. Die Distanz zwischen Innen und Außen wird dadurch relativiert, dass das Werk dem Leser einen in ihm selbst implizierten Standpunkt anbietet. Der Leser lässt sich auf die Perspektive, die ihm

⁴⁵ Ebd. S. 145

⁴⁶ Ebd. S. 146

⁴⁷ Ebd. S. 148

⁴⁸ Ebd. S. 151

geboten wird, ein und wird so Teil der fiktionalen Welt, was Werner Wolf als ‚perspektivische Identifikation‘⁴⁹ bezeichnet. Im Gegensatz zu einem Gemälde, das dem Seher nur eine Zentralperspektive bietet, ist in einem narrativen Text ein ‚wandernder Blickpunkt‘⁵⁰ möglich. Dadurch gestattet der Text mehrere und auch wechselnde Perspektivträger, die fast ausschließlich Personen sind. Dabei gibt es zwei Möglichkeiten, wie solche Perspektivträger aussehen können. Auf der einen Seite stehen die innerfiktionalen Perspektivträger, die aus einer Innenperspektive heraus das Geschehen darstellen und meistens als Figuren innerhalb der Erzählung auftreten. Auf der anderen Seite kann es ebenso der Fall sein, dass das Geschehen von der Außenperspektive, zum Beispiel eines fiktiven Erzählers, also einer Person der extradiegetischen Ebene, vermittelt wird.

Die Partialität der Ansichten versucht, die Gegenstände des Textes plausibel werden zu lassen, je nachdem, was der Perspektivträger gesehen, gewusst oder erlebt hat. Das Geschehen wird dadurch nur eingeschränkt erfasst und ist von Unbestimmtheitsstellen gezeichnet.

Der Horizont ist das am weitesten von bildhafter und lebensweltlicher Wahrnehmung entfernte Element der Perspektivität. Er ist nur selten vorstellbar oder thematisiert und als räumliche Gegebenheit im Text nicht sichtbar. Um besonders illusionsfördernd zu wirken, muss die Imitation der Horizonthaftigkeit auf zweierlei Dinge achten. Einerseits auf den sparsamen Umgang mit Vorverweisen und andererseits auf den „Einsatz von Akzidenz bzw. Zufällen im Verhältnis zu einem Erwartungshorizont“⁵¹. Es ist im Interesse der Illusion, dass mit Vorausdeutungen in die Zukunft sparsam umgegangen wird, da in den Erfahrungsräumen der Realität zwar ein Rückblick, nicht jedoch eine Vorausschau möglich ist.

Erwartungen sind für ein Illusionswerk von besonderer Wichtigkeit, darum muss die Informationsvergabe auf den Erwartungshorizont des Lesers Rücksicht nehmen, was sowohl in Einlösung als auch in Enttäuschung der Erwartungen enden kann. Zufällige und neutrale Sachverhalte sollen dabei nach Möglichkeit ausgegrenzt werden. Die Illusionsverträglichkeit von Zufällen hängt von zweierlei Dingen ab: von ihrem zurückhaltenden Einsatz und ihrer Distribution.⁵²

⁴⁹ Ebd. S. 151

⁵⁰ Ebd. S. 152

⁵¹ Ebd. S. 161

⁵² Ebd. S. 162

6.1.4. Das Prinzip der Mediumsadäquatheit

Für jedes Illusionswerk ist es wesentlich, die Grenzen des Mediums einzuhalten, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten nicht vom Wahrgenommenen wegzulenken. Der Bereich des Darstellbaren wird somit durch diese Grenzen eingeschränkt und sollte im Interesse der Illusionsbildung nicht durchbrochen werden. Das Prinzip der Mediumsadäquatheit bestimmt also „die spezifische, vom Medium am besten zu leistende Art der Simulierung von Wahrnehmungscharakteristika.“⁵³ Bei der Konstruktion und Präsentation von Texten ist im Bereich illusionistischer Erzählkunst, die sich in einen sprachlichen und einen narrativen Teil zerlegen lässt, zweierlei zu beachten: sowohl die Grenzen der Sprache als auch die der Narrativik müssen berücksichtigt und eingehalten werden. Vor allem im Bereich der Beschreibungen spielt die Mediumsadäquatheit eine tragende Rolle und darf dabei bestimmte Bedingungen nicht außer Acht lassen. Primär ist hierbei die „Unterordnung der Deskription unter die Narration“⁵⁴ zu berücksichtigen. Dabei kommt auch das Prinzip der Sinnzentriertheit zum Tragen, denn es ist wesentlich, dass sich die Deskription sinnvoll in die *histoire* einfügt. Dies ist jedoch kein leichtes Unterfangen, da auch die Anschaulichkeit ihren Teil dazu beiträgt und somit ein schwieriger Balanceakt zwischen Sinnzentriertheit und Anschaulichkeit stattfindet. Um diese Balance zu finden muss beides, da für die Illusionsbildung notwendig, durch die Geschichte motiviert sein. Allerdings ist dies ein schwieriges Unterfangen, dem das Prinzip der Mediumsadäquatheit zu Hilfe kommen kann, da die Beschränkungen des narrativen Mediums zu berücksichtigen sind. Darunter fällt vor allem die Tatsache, dass es diesem nur bis zu einem gewissen Grad möglich ist, simultane Geschehnisse nacheinander darzustellen und deshalb eine „Anhäufung an Details in eine nicht mehr vorstellbare Addition an Daten zerfiele“⁵⁵. Durch diese Selbstbeschränkung wird gewährleistet, dass das Nacheinanderfolgen von in der Realität eigentlich simultan erfassbaren Gegenständen nicht als unnatürlich empfunden wird.

Neben der sprachlichen muss auch die narrative Mediumsadäquatheit eingehalten werden. Diese soll sowohl eine *histoire* ermöglichen als auch ihre besondere Vermittlung beachten und grenzt somit den Roman gegenüber der Lyrik einerseits und dem Drama andererseits ab. Sachverhalte müssen einer gewissen Dynamik unterliegen, die eine Veränderung hervorbringt, damit die *histoire*-Elemente dominieren. Dies wird durch die

⁵³ Ebd. S. 165

⁵⁴ Ebd. S. 166

⁵⁵ Ebd. S. 168

mediumsadäquate Dynamisierung geregelt, bei der es nicht darum geht, dass die Veränderungen von großer Bedeutung für die Geschichte sind. Auch der Erzähler, der zwischen Text und Rezipienten vermittelt, sei hier zu erwähnen, da er, anders als zum Beispiel das Drama, rein textuell Personen entstehen lassen muss. Unter anderem ist es für einen illusionistischen Text von großer Wichtigkeit, seine Sprecherinstanzen, beispielsweise durch Inquitformeln, auftreten zu lassen, wenn man sich nicht im Medium Drama befindet, da es für den Leser sonst als massiv illusionsstörend empfunden wird, wenn die sprechenden Personen nicht identifizierbar sind.

6.1.5. Das Prinzip der Interessantheit der Geschichte

Jeder Illusionstext versucht, das Interesse des Lesers für seinen Inhalt zu wecken und dadurch seinen Blick auf die fiktive Welt zu richten, sodass dieser von der Distanz und der Künstlichkeit des Textes absieht.

Das Prinzip der Interessantheit steht in einem Konkurrenzverhältnis mit der Wahrscheinlichkeit, was erneut verdeutlicht, dass alle sechs von Werner Wolf eingeführten und oft im Widerspruch zueinander stehenden Prinzipien der Illusionsbildung einem schwierigen Balanceakt unterliegen. Im Gegensatz zur Perspektivität imitiert die Interessantheit die Merkmale des Inhalts lebensweltlicher Wahrnehmung, „damit eine illusionistische Quasi-Wahrnehmung der fiktiven Welt überhaupt zustande kommt“⁵⁶.

Die Interessantheit ist ein weiterer Faktor, der nicht hauptsächlich der Herstellung, sondern der Intensivierung von Illusion dient. Doch nicht jede Interessantheit wirkt sofort unterstützend für einen Illusionstext. Beispielsweise kann der Fall eintreten, dass die ästhetische Interessantheit das Augenmerk des Rezipienten zu sehr auf die Diskursebene und dadurch seine Aufmerksamkeit weg von der histoire lenkt. Eine historisch-zentrierte Interessantheit ist demnach die einzige Form von Interessantheit, die illusionsfördernd wirkt, da sie die Geschichte in den Mittelpunkt rückt. Dies schließt jedoch nicht notgedrungen aus, dass die Diskursebene als Teil dieser Interessantheit für eine Illusion von Bedeutung sein kann, denn eine Variation des Stils kann ebenso Teil dieser Illusionsintensivierung sein wie eine abwechslungsreiche Geschichte. Die verschiedenen Mittel, die helfen, eine Geschichte interessant zu machen, dienen vor allem der

⁵⁶ Ebd. S. 174

Vermeidung von Langeweile, die deshalb illusionsgefährdend ist, weil sie auf die Künstlichkeit des Textes verweist. Eines dieser Mittel ist das Erzeugen von Spannung, die sich im „intensiven Aufbau einer Erwartungshorizonts“⁵⁷ manifestiert und die Sinnzentriertheit steigert.

Das Prinzip der Interessantheit regelt einerseits die Auswahl der Elemente, die eine bedeutende Rolle für die Geschichte spielen und illusionsfördernd wirken, und andererseits die qualitativen Eigenschaften des Erzählten.

Die „Zentralität der Fabel“ gilt als eines der wichtigsten Elemente der Interessantheit. Dies bedeutet, dass die Handlung, noch vor der Milieubeschreibung oder Charakterdarstellung, die tragende Rolle übernimmt. Weiterhin ist es für die Interessantheit der Geschichte wesentlich, sich auf eine nicht zu große Anzahl von Handlungssträngen zu beschränken, damit der plot nicht zu sehr zerstreut wird, denn „eine Überschaubarkeit der Handlungsstränge wirkt dabei vor allem deshalb positiv für die Illusion, da sie den Leser, dem Ideal der Kontinuität der Illusion entsprechend, für längere Zeit in ein und derselben Vorstellungswelt beläßt.“⁵⁸

Auch die qualitativen Merkmale einer Geschichte sind nicht außer Acht zu lassen. Primär sind dafür vor allem die Existenz von ‚Ereignishaftem‘, ein gewisses Maß an Geschehnissen und Strategien, die an die Leseraffekte appellieren⁵⁹.

Die Geschichte soll mit spannenden Geschehensmomenten aufgeladen sein und den Leser mit Unbekanntem konfrontieren um die Interessantheit zu sichern. Dadurch ist die Geschichte weniger vorhersehbar und die Erwartungen des Lesers werden nicht immer eingelöst. Der Illusionstext muss aber etwas mehr bieten, da jede Geschichte schon die Vermittlung von „Fremderfahrung“ ist und die Spannung somit schon impliziert wird. Vom Gewussten und Erwarteten wird abgewichen, sodass eine gewisse Fremdheit entsteht, die es schafft, den Leser in den Bann des Textes zu ziehen. Dabei ist zu vermeiden, dass die Fremdheit soweit geht, dass bestimmte Sachverhalte über den Vorstellungshorizont des Lesers hinausgehen. Werner Wolf verwendet hierfür den Begriff der ‚gemäßigten Fremdheit‘⁶⁰, die jedoch nach Textdimensionen unterschiedlich sein kann.

⁵⁷ Ebd. S. 176

⁵⁸ Ebd. S. 179

⁵⁹ Ebd. S. 180

⁶⁰ Ebd. S. 181

Inhaltlich und bei der Darstellung von Gegenständen kann diese Fremdheit relativ hoch angesetzt werden, jedoch ist es für die Illusion auf der formalen und narrativen Ebene förderlich, sie niedriger anzusetzen.

Das zweite qualitative Merkmal bezieht sich auf die inneren und äußeren Vorkommnisse und welcher der beiden Bereiche bevorzugt wird. Innere Vorgänge bedürfen immer einer Ergänzung durch äußere Handlungen, die durch das Prinzip der Interessantheit gesteigert werden.

Als Strategie, an die Leseraffekte zu appellieren, ist vor allem die Spannung ein wichtiger Faktor. Jedoch ist diese ein äußerst vielschichtiges Phänomen, da sie sowohl eine affektivische als auch eine rationale Dimension haben kann. Der Leser wird emotional in die Geschichte mit einbezogen und so in den Text eingebunden.

6.1.6. Das Celare-artem-Prinzip

Die Illusion wird an jenen Stellen gefährdet, an denen die Verfahren der Künstlichkeit, die jedes der vorangegangenen fünf Prinzipien mit sich bringt, durchscheinen. Um dem entgegenzuwirken, ist das sechste und letzte Prinzip notwendig: das Verhüllen von Künstlichkeit. Dies wird vor allem durch zweierlei erlangt: durch das Verhüllen des fictio-Status, also des Realitätsgegensatzes, und der fictum-Natur, der potentiellen Erfundenheit des Textes.

Bei ersterem gelten die zwei Gebote, dass das Medium und dessen Elemente nicht explizit thematisiert werden dürfen und das Medium so verwendet werden muss, dass ein ‚foregrounding‘⁶¹, also ein In-den-Vordergrund-Rücken, verhindert wird, um einer Minderung der Illusion entgegenzutreten.

Die zweite Methode, die nach Werner Wolf eine noch wichtigere Aufgabe innehat, das Verhüllen der fictum-Natur, basiert darauf, dass der Leser den Eindruck einer „scheinbaren Autonomie der histoire gegenüber dem fingierenden Autor“⁶² bekommt. Das Bloßlegen des fictum-Charakters darf nicht zugelassen werden, damit keine Zerstörung der Illusion stattfinden kann. Darum ist ein Thematisieren der Fiktionalität für einen Illusionstext unbedingt zu vermeiden.

⁶¹ Ebd. S. 191

⁶² Ebd. S. 192

Abschließend ist zu sagen, dass diese sechs Prinzipien keineswegs Garant für eine Illusionsbildung sind, sondern hauptsächlich der Illusionsförderung dienen. Da sie keinen starren Regeln unterliegen, sind diese sechs Prinzipien auch sehr flexibel, was vor allem daran zu erkennen ist, dass sie einander auch häufig relativieren. Aus diesen sechs Prinzipien ergeben sich nun die für eine Theorie der Illusionsstörung wichtigen vier Charakteristika illusionistischen Erzählens.

7) Die vier Charakteristika illusionistischen Erzählens

Die vier Charakteristika des illusionistischen Erzählens, die Werner Wolf als „Negativfolie“⁶³ für eine Theorie der Illusionsdurchbrechung anführt, sind für die Bildung von Illusion wesentlich und stehen im Zusammenhang mit den im vorhergehenden Kapitel beschriebenen sechs Prinzipien.

Das erste und am meisten herausstechende Merkmal ist die Heteroreferentialität. Darunter versteht man einen ausgeprägten Wirklichkeitsbezug im Roman, auf den sich die illusionistischen Texte mehr beziehen als auf ihre Vertextung. Dies spielt sich sowohl auf der *histoire* als auch auf der Diskursebene ab.

In illusionistischen Erzählungen ist es unbedingt notwendig, dass die Geschichtesebene gegenüber der Vermittlungsebene zentral und letztere somit unauffällig ist. Eine unauffällige Vermittlung ist also das zweite Charakteristikum illusionistischen Erzählens. Des Weiteren ist die Zentralität der Geschichte wichtig, um beim Leser eine Illusion zu bewirken.

Als viertes Merkmal ist die Tendenz zu einer ernsten Darstellung zu nennen, die eine intensive Wirkung der Illusion mit sich bringt. Ebenso wie die Heteroreferentialität kann sich der Ernst der Darstellung auf beiden Textebenen vollziehen.

Im Gegensatz zu den Prinzipien der Illusion, die in der Tiefenstruktur des Textes verankert sind, sind die Techniken an der Oberfläche angesiedelt, befindet sich also auf einer ganz anderen Ebene als die Prinzipien. Während die Prinzipien eine allgemeine Qualität innehaben, sind die Techniken „nach den einzelnen Medien zu differenzieren und nur mit Bezug auf sie zu beschreiben“⁶⁴.

⁶³ Ebd. S. 202

⁶⁴ Ebd. S. 203/204

8) Zusammenfassung

Eine Definition für den Begriff der literarischen Illusion wurde lange Zeit nicht getroffen, da dieser Begriff in jeder literarischen Analyse einfach vorausgesetzt wurde. Erst Eckhard Lobsien nahm sich dieses Themas für den deutschen Sprachraum an und entwickelte eine Theorie literarischer Illusionsbildung, in der er die Illusion in der Literatur aus allen Blickwinkeln beleuchtete.

Unter literarischer Illusion versteht man das Schaffen einer Realität, die den realen Gegebenheiten ähnlich ist. Man muss zwischen dieser und der dramatischen Illusion unterscheiden, die wieder anderen Regeln folgt.

Die Anschaulichkeit ist ein wichtiger Punkt, wenn es um Illusionsbildung geht, jedoch dürfen Beschreibungen nicht allzu präzise sein, da ein Übermaß die Bildung der Illusion verhindern könnte. Die Illusion regt den Leser dazu an, Anteil an der Geschichte zu nehmen, sodass dieser in die Handlung hineinversetzt wird und das sprachliche Medium transparent wird. Es ist besonders wichtig für die Illusionsbildung, dass die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Handlung gelenkt wird und diesem nicht bewusst wird, dass er sich eigentlich in einer literarischen Wahrnehmungssituation befindet.

Die ästhetische Illusion grenzt sich von der normalen literarischen Illusion ab, da sich die literarische Illusion nur auf den Inhalt bezieht. Für diese ist die Distanz des Lesers zum Erfundenen das zentrale Merkmal. Diese Distanz steht vor allem mit der formalen Seite der Literatur in Verbindung. Der Leser entwickelt eine ästhetische Einstellung, die kulturell erworben wird und dabei hilft, die Funktionsindizien zu entschlüsseln.

Des Weiteren ist die literarische Illusion in Erlebnisillusion und Referenzillusion zu unterteilen. Während die Erlebnisillusion keinen Authentizitätsanspruch besitzt, ist dies bei der Referenzillusion in den meisten Werken schon der Fall, denn sie zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass Handlungen oder Personen innerhalb dieser Form der Illusion einen Referenten in der Realität haben. Dabei soll besonders die Differenz zwischen der Realität und dem Werk überwunden werden.

Auch die Rolle des Autors und des Erzählers sind wichtig für die literarische Illusionsbildung. Der Autor stellt ein Bindeglied zwischen dem Werk und dem Leser dar und sollte im besten Fall nicht sichtbar werden, um eine Illusionsbildung zu gewährleisten. Hierbei ist es auch nötig, den Begriff des ‚implizierten Autors‘ zu nennen, der in jeden Text Eingang findet. Dieser Begriff wird eigens für den Text kreiert, und es gibt kein Werk, das ohne einen impliziten Autor auskommt.

Bei der Figur des Erzählers unterscheidet man einen expliziten Erzähler, der als Person im Werk auftritt, indem er beispielsweise seinen Namen nennt, und einen impliziten Erzähler. Wie der implizite Autor ist auch der implizite Erzähler in jedem Text zu finden, während ein expliziter Erzähler fakultativ ist.

Mit Hilfe all dieser Faktoren versucht der Text, sein Ziel der Illusionsbildung zu erreichen: die Imitation einer Wirklichkeit. Dies gelingt ihm durch das Minimieren der Distanz, das durch sechs Prinzipien der Illusionsbildung, die von Werner Wolf aufgestellt wurden, gekennzeichnet ist: das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit, das Prinzip der Sinnzentriertheit, der Perspektivität, der Mediumsadäquatheit, der Interessantheit der Geschichte und das celare-arterem Prinzip. Diese Prinzipien regeln die Illusionsbildung, indem sie vorschreiben, in welchem Maße und durch welche Mittel eine ungestörte Illusion des Lesers gegeben ist. Beispielsweise ist das Verhüllen der Künstlichkeit eine zentrale Voraussetzung, um einer Illusionsstörung entgegenzuwirken.

Diese sechs Prinzipien spielen zusammen und ergeben die vier wesentlichen Charakteristika illusionistischen Erzählens: Heteroreferentialität, Unauffälligkeit der Vermittlung, Ernst und die Zentralität der Geschichtebene. Sollten diese Charakteristika nicht eingehalten werden, kommt es zu einer Illusionsdurchbrechung.

III) Die Illusionsstörung

So viel in der Forschung von „Illusion“ und „Illusionsbildung“ die Rede ist, so wenig wird doch explizit ihr Gegenteil, das Phänomen der Illusionsstörung, behandelt. Werner Wolf war der erste Forscher, der sich in seinem umfassenden Werk „Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst“ diesem Thema widmete. Bis zu dem Zeitpunkt des Erscheinens von Wolfs Werk gab es keine Theorie literarischer Illusionsstörung, obwohl das mit der großen illusionistischen Tradition konkurrierende Erzählen schon seit langer Zeit ein Thema war. Bahnbrechend für eine Beschäftigung mit diesem Teil der Narrativik war vor allem der Bereich der Metafiktionsforschung, der nach Werner Wolf „für eine Theorie und Geschichte der Illusionsstörung wertvolle Vorarbeit geleistet [hat].“⁶⁵ Wolf kritisiert jedoch bei diesen Arbeiten, dass der historische Blickpunkt zu wenig Beachtung findet und sich die Autoren hauptsächlich auf die zeitgenössische Literatur beschränkt hätten.

„Seit der Prägung des Begriffs ‚Metafiktion‘, die traditionell Robert Scholes und William H. Gass zugeschrieben wird, hat sich vor allem in den anglo-amerikanischen Ländern eine fast schon unübersehbare Flut von Untersuchungen mit dem Phänomen einer autoreflexiven Literatur beschäftigt, die sich selbst als Artefakt bloßlegt und ihre Produktions- oder Rezeptionsbedingungen, Vertextungsverfahren und Möglichkeiten der Realitätsmodellierung thematisiert.“⁶⁶

Werner Wolf stellt fest, dass sich zwar die Beschäftigung mit der Autoreflexivität in der Literatur langsam etablierte, dies jedoch hauptsächlich in den anglo-amerikanischen Ländern der Fall war und den deutschsprachigen Raum noch kaum erreicht hatte.

Da sich neben diesem Werk nur wenig einschlägige Literatur finden lässt, werde ich mich in diesem Punkt zu großen Teilen auf die Theorie Werner Wolfs stützen.

Im vorherigen Kapitel über Erlebnis- und Referenzillusion wurde festgestellt, dass bei der Illusionsbildung die Erlebnisillusion an erster Stelle steht, da sie wesentlich dazu beiträgt, dass sich der Leser in die fiktive Welt des Romans hineinversetzen kann. Auf Formen und Techniken der Referenzillusion kann hierbei verzichtet werden.

⁶⁵ Ebd. S. 5

⁶⁶ Ebd. S. 5

Anders verhält es sich mit diesen zwei Kategorien jedoch, wenn es nicht um die Illusionsbildung, sondern um die Illusionsdurchbrechung geht. Die Störung der Referenzillusion dominiert hierbei über die Erlebnisillusion, „da diese jene immer mit sich zusammenbrechen läßt, wenn im Leser erst einmal das kritisch-distanzierte Bewußtsein der Fiktionalität des Textes aktualisiert worden ist, das normalerweise durch die Erlebnisillusion in den Hintergrund gedrängt wird.“⁶⁷ Wird jedoch nur die Erlebnisillusion durchbrochen, wirkt sich dies nicht auf eine mögliche Referenzillusion aus.

Wie auch die Illusionsbildung ist die Illusionsstörung an leserseitige und kontextuelle Faktoren gebunden, da die Verfahren der Illusionsstörung nicht zu jeder Zeit und bei jedem Leser die gleiche Wirkung entfalten.

Werner Wolf definiert Illusionsstörung allgemein als „die Aktivierung der im Zustand ästhetischer Illusion nur latenten Distanz und die Vereitelung der Identifikation des Lesers mit einem innerfiktionalen Perspektivzentrum.“⁶⁸ Die Techniken der Illusionsdurchbrechung nehmen dem Leser entweder die Möglichkeit der Vorstellungsbildung, sie erschweren diese, oder aber der Leser kann die Geschichte nicht aktiv miterleben, obwohl der Text Vorstellungen erzeugt. Um dies zu erreichen, werden die Charakteristika der Illusionsbildung in ihr Gegenteil verkehrt. So wird zum Beispiel eine Geschichte uninteressant gestaltet, um den Blick des Rezipienten weg vom Dargestellten und hin auf die Darstellung zu lenken.

Im folgenden Kapitel werde ich ausführlich auf diese Techniken der Illusionsdurchbrechung eingehen.

1) Die Techniken der Illusionsdurchbrechung

Wie es die vier Charakteristika der Illusionsbildung gibt, die in Kapitel 6 schon näher ausgeführt wurden, gibt es diese auch in Bezug auf die Illusionsstörung. Bei diesen handelt es sich um die einfache Umkehrung der Illusionscharakteristika: Metafiktion oder Autoreferentialität statt Heteroreferentialität, Entwertung statt Zentralität der

⁶⁷ Ebd. S. 61/62

⁶⁸ Ebd. S. 209

Geschichtsebene, Auffälligkeit statt Unauffälligkeit der Vermittlung und Komik statt Ernst.

Bei jeder dieser Techniken findet ein Verstoß gegen ein oder unter Umständen auch mehrere Prinzipien der Illusionsbildung statt. Wie schon bei den Charakteristika und Techniken der Illusionsbildung verhält es sich auch hier so, dass diese keinesfalls als absolute Größen verstanden werden dürfen, die in jedem Fall eine Illusionsdurchbrechung hervorrufen. Mit ihnen spielen auch noch eine Reihe anderer Faktoren eine wichtige Rolle für eine funktionierende Illusionsstörung. Jedoch sind diese Kategorien notwendig, um illusionsstörende von illusionsbildenden Texten unterscheiden zu können.

1.1. Metafiktion

Das Reflektieren der Kunst über sich selbst, denn genau das ist Metafiktion, wobei der Begriff in weiterer Folge noch genauer präzisiert wird, ist ein kunstübergreifendes Phänomen, denn es findet sich sowohl in der Malerei als auch in der Literatur, in der es nicht nur auf narrative Texte beschränkt wird, wieder.

Das Ziel der Metafiktion ist das Bloßlegen der Künstlichkeit eines Werkes und stellt eines der wesentlichen Verfahren illusionsstörenden Erzählens dar. Die Autoreferentialität ist das entscheidende Merkmal der Metafiktion. Diese entsteht, wenn sich innerhalb des Werkes ein Kommentar zu seiner eigenen fiktionalen oder narrativen Identität befindet.

Wichtig ist hierbei auch die Unterscheidung von expliziter und impliziter Metafiktion. Die explizite Metafiktion funktioniert über eine Person innerhalb des Textes, die den Leser auf die Künstlichkeit des Werkes hinweist; sie wird also verbal vermittelt, während bei der impliziten Metafiktion nur indirekt, vor allem durch Inszenierung, auf die Artifizialität hingewiesen wird. Dabei handelt es sich beispielsweise um „unmögliche Elemente der Geschichte oder typographische Spielereien bei ihrer Vermittlung“⁶⁹. Die explizite Metafiktion wirkt jedoch weitaus illusionsstörender, da sie, im Gegensatz zur impliziten Metafiktion, an der Oberfläche erkennbar ist.

Auf dieser Ebene kann man zwischen drei verschiedenen Formen der Metafiktion differenzieren. Zum einen wäre die ‚Eigenmetafiktion‘ zu nennen, die Bezug auf den

⁶⁹ Ebd. S. 226

eigenen Text nimmt, zum anderen gibt es auch ihr Gegenteil, die ‚Fremdmetafiktion‘, die sich, wie schon ihr Name sagt, auf Fremdtex te bezieht. Als dritte Form sei noch eine Art Zwischenform der beiden gerade genannten Arten der Metafiktion hier angeführt: die ‚Allgemeinmetafiktion‘. Den Ausgangspunkt hierbei bildet entweder der eigene oder ein fremder Text und es wird über die Literatur im Allgemeinen reflektiert⁷⁰. Bei der Illusionsstörung geht es hauptsächlich darum, dass der eigene Text und die eigene Illusion betroffen sind, deshalb ist dafür vor allem die Eigenmetafiktion von großer Bedeutung. Die explizite Metafiktion schafft beim Leser ein reflexives Abstandnehmen von der Fiktionswelt und den Appell, mitzudenken.

Die Metafiktion zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Aufmerksamkeit des Lesers intendiert auf Elemente des Textes lenkt, die außerhalb der histoire liegen, wie zum Beispiel auf bestimmte Bauweisen des Textes oder das sprachliche Medium.

1.1.1. Paratexte und ihre Metafiktion

Der Exkurs in Werner Wolfs Werk „Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung“ über den Zusammenhang zwischen Metafiktion und Paratexten scheint mir hier erwähnenswert, da der Paratext später auch in der Anwendung der Theorie der Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung eine Rolle spielen wird.

Fast jedem Erzähltext wird eine Reihe von Paratexten zur Seite gestellt. Dazu zählen unter anderem der Titel, Fußnoten, Vor- und Nachwort. Diese sind Kommentare zum Text oder zur Literatur im Allgemeinen, weshalb es naheliegt, alle Paratexte als Metafiktion zu klassifizieren. Wenn es um die Textsortenzugehörigkeit oder um die Sprecherinstanzen geht, besteht durchaus die Möglichkeit einer Überlappung von Paratext und Metafiktion, jedoch sind diese nicht gleichzusetzen. Die Metafiktion verlangt immer nach einer fiktionalen Sprecherinstanz, während es sich in den Paratexten auch um den realen Autor handeln kann.⁷¹ Wie auch bei der Metafiktion kann man bei den Paratexten zwischen Formen unterscheiden, die sich nur auf die histoire beziehen und den fiktionalen Status des Textes nicht zum Vorschein kommen lassen, und denen, die Fiktionalität, Literatur, den Lektüreprozess etc. beispielsweise in Untertiteln oder Kapitelüberschriften thematisieren. Für die Illusionsstörung sind vor allem jene von

⁷⁰ Ebd. S. 250/251

⁷¹ Ebd. S. 260/261

Bedeutung, die „analog zur Metafiktion explizite oder implizite Kommentare über die Erzählung als Artefakt enthalten, also metafiktionale Funktion erfüllen.“⁷² Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Paratexte nicht immer ident mit der Metafiktion sind.

1.1.2. Metafiktion und Metanarration

Als Abschluss zum Thema Metafiktion möchte ich noch kurz auf die Unterscheidung zwischen Metafiktion und Metanarration hinweisen, die in den meisten Fällen als gleichbedeutend gesehen und verwendet werden, da metanarrative Erzähleräußerungen oft die Fiktionalität des Textes hervorheben und somit das gleiche tun wie die Metafiktion.

Jedoch ist anzumerken, dass die Metanarration auch der Stärkung der Illusion dienen kann. Während metanarrative Erzählerkommentare in der Realität hauptsächlich bei der Orientierung auf der Diskursebene helfen, wirken diese in der Erzähltheorie eher illusionsstörend, da sie auf die Figur des Erzählers aufmerksam machen und die Darstellung der fiktionalen Welt somit nicht mehr unvermittelt, sondern künstlich und die Geschichte erfunden erscheint. Die Metanarration entfaltet ihre illusionsstörende Wirkung hauptsächlich durch die Bloßlegung der Fiktionalität des Diskurses, indem der Erzähler sich explizit an den Leser wendet und diesen anspricht. Dies erzielt dann in weiterer Folge einen metafikionalen Effekt, denn durch diese Kommentare wird dem Leser bewusst, dass die Geschichte erfunden ist.⁷³

1.2. Die Entwertung der Geschichte

Das zweite Charakteristikum der Illusionsstörung ist die „Entwertung der Geschichte“, die nach der expliziten Metafiktion das „wichtigste und häufigste Kennzeichen illusionsabbauender Narrativik“⁷⁴ darstellt.

Die Ebene der Geschichte ist das Zentrum jeder Erzählung, da auf ihr die Sachverhalte und Gegenstände für den Leser zur Verfügung gestellt werden, um daraus eine vorstellbare Welt anschaulich zu machen. Die Illusionsstörung durch die histoire-

⁷²Ebd. S. 262

⁷³ Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010³. S. 75-77)

⁷⁴ Wolf, Werner: S.266

Entwertung funktioniert durch die Bloßlegung der Artifizialität auf einem nicht isolierbaren Diskurs (wie es etwa bei der Metafiktion der Fall ist). Hierbei ist dieses Charakteristikum jedoch von dem der Auffälligkeit der Vermittlung deutlich abzugrenzen, obwohl es im ersten Moment so scheinen mag, als wären die beiden deckungsgleich. Doch der Moment der Illusionsstörung liegt bei der Entwertung der Geschichte in der Geschichte selbst und im Leser wird der Eindruck erweckt, als würde mit dieser etwas nicht ganz stimmen, während bei der Auffälligkeit der Vermittlung die discours-Ebene betroffen ist und sich dies nicht notgedrungen auch auf die *histoire*, die trotzdem wahrscheinlich und nicht artifiziell erscheinen kann, auswirken muss. Somit findet die Entwertung der Geschichte unabhängig von der Vermittlungsebene statt. Die Illusionsstörung liegt demnach in der Geschichte selbst.

Neben der Bloßlegung der Künstlichkeit zielt dieses Kennzeichen unter anderem auch darauf ab, Unwahrscheinlichkeit zu erzeugen. Dies geschieht vor allem dadurch, dass das Prinzip der Sinnzentriertheit und der *celare-arte*-Grundsatz missachtet werden und ein Überschuss an Sinn und Ordnung zum Vorschein tritt, um die Fiktionswelt uninteressant zu gestalten und eine Illusionsbildung zu unterlaufen.

Zu einer der grundlegenden Formen der *histoire*-Entwertung, die durch einen Überschuss an sowohl inhalts- als auch themenbezogener Bedeutung erzeugt werden, sind Namen von Personen und Orten, die unwahrscheinlich wirken, da sie allzu gut zu ihren Trägern passen. Dadurch wird deutlich, dass hinter der Namensgebung ein Autor stecken muss und dadurch eine Botschaft sichtbar macht. Diese Technik wird besonders in komischen oder allegorischen Texten sowie Parodien zum Einsatz gebracht. Durch die auffällige Namensgebung wirkt die Figur mehr wie eine „marionettenhafte Bedeutungsträgerin“ als eine „selbstständige Realität“⁷⁵. Die Fremddetermination der Geschichte, die dem Leser durch eine überdeutliche Botschaft des Autors als eine solche erscheint, fördert den illusionsstörenden Effekt. Denn je mehr Gewicht der Botschaft der Geschichte beigemessen wird, desto uninteressanter wird die Handlung und so findet ein Verstoß gegen die Zentralität der Geschichte statt.

Neben dieser Art der Fremddetermination gibt es auch noch die indirekte Fremddetermination, die in zwei Komplexe zerfällt: in sprachliche und nichtsprachliche Ordnungssysteme. Unter den zweiten Punkt ist zum Beispiel die „Bestimmung der

⁷⁵ Ebd. S. 275

Geschichte durch Spiele“⁷⁶ zu ordnen. Dieser Spielcharakter muss jedoch verdeckt bleiben, um eine Illusion zu gewährleisten.

Öfter als die nichtsprachlichen Sinnsysteme treten die sprachlichen in Erscheinung und werden dazu eingesetzt, die Geschichte durch Illusionsstörung zu entwerten. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Texte, die, wie es auch bei Verfahren der Intertextualität der Fall ist, von außen kommen und gegen alle Formen der Wahrscheinlichkeit die Geschichte dominieren.

Die Geschichte kann auch noch durch andere Verfahren entwertet werden, die den Lesererwartungen widersprechen. Eines dieser Verfahren ist das uninteressante Gestalten der Fiktionswelt, sodass ein kohärentes Lesen nicht mehr möglich ist. Dies wird entweder durch ein Zuviel oder ein Zuwenig an Erzählen herbeigeführt. In beiden Fällen hat dies eine Reduktion der Interessanz zur Folge, die illusionsstörend wirkt, da dadurch die Handlung als Zentrum der Geschichte, ein maßgebliches Element für eine illusionistische Erzählung, gefährdet ist. Werner Wolf führt eine Unterscheidung zwischen der „Aufblähung entweder des extradiegetischen Bereichs oder des hypodiegetischen Bereichs“ durch⁷⁷. Bei Ersterem entsteht auf der extradiegetischen Ebene eine zweite *histoire*, da neben der eigentlichen Handlung eine Geschichte erzählt wird, die nichts mit dem *plot* zu tun hat. Es wird eine Sekundärillusion gebildet, die zum Abbau der Primärillusion führen kann.

Wichtiger für das Werk, das später noch analysiert wird, ist jedoch der zweite Punkt: das Aufblähen der hypodiegetischen Ebene. Dies bedeutet, dass die Haupthandlung mit vielen kleinen, für sich stehenden Geschichten durchsetzt ist, die eine narrative Abschweifung mit sich bringen. Dieses Verfahren wirkt jedoch nicht in allen Fällen sofort illusionsstörend, es kann die Illusion ebenso fördern; wenn zum Beispiel die Verzögerung, die durch die in die Handlung eingebetteten Geschichten entsteht, Spannung erzeugt. Werden diese Geschichten in ihrem Umfang zu groß und es findet keine Kompensation statt, so wird die diegetische Fabel entwertet.

Des Weiteren unterscheidet Werner Wolf vier Verfahren durch welche eine Fabel quantitativ reduziert werden kann und die somit Auslöser der Illusionsstörung sind.

Das erste Verfahren zeichnet sich dadurch aus, dass die Deskription über die Narration dominiert und sich somit der Hauptteil der Illusion von der Erfahrungssillusion auf die

⁷⁶ Ebd. S. 277

⁷⁷ Ebd. S. 308/309

Seinsillusion verlagert. Zwar dient die Deskription auch dem illusionsfördernden Prinzip der anschaulichen Welthaftigkeit, nimmt diese jedoch überhand, kann sich ihre Funktion schnell ins Gegenteil verkehren und illusionsstörend statt illusionsfördernd werden.

Die zweite Möglichkeit, die Geschichte quantitativ zu reduzieren, besteht in einem Zuviel der Argumentation oder Reflexion. Wie die Deskription kann auch die Argumentation ebenso zur Illusionsförderung beitragen, unter der Voraussetzung, dass die Fabel dadurch vorangetrieben wird und die Argumentation für den Fortgang der Handlung bedeutend ist. Ist dies jedoch nicht der Fall und die Argumentation trägt nichts zur Handlung bei, so wirkt dieses Prinzip illusionsstörend.

Auch durch das Einschleusen von zu vielen intertextuellen Zitaten kann es geschehen, dass die Geschichte zweitrangig wird. Diese wird dabei so sehr von Intertexten, die jedoch als solche erkennbar sein müssen, umschlossen, dass es leicht geschieht, dass der Leser die eigentliche Fabel aus den Augen verliert.

Das vierte Verfahren besteht aus der Vervielfachung von diegetischen Fabeln, die die Haupthandlung Gefahr laufen lassen, ihren Stellenwert innerhalb der Geschichte einzubüßen. Eine andere Möglichkeit dieses Verfahrens besteht in der Überdehnung der Haupthandlung durch ein Zuviel an Rückblicken oder Hintergrundinformationen, sodass der Leser den Zusammenhang nicht mehr erkennen kann und dadurch das Interesse am Fortgang der Geschichte verliert.

All diese Verfahren sind jedoch nicht von großer illusionsstörender Wirkung, sondern schaffen es eher, die Illusion zu verlagern und zu zerstreuen. Die qualitativen Methoden, die Fabel zu entwerten sind dagegen von größerer Wirkung. Diese werden von Werner Wolf zunächst in zwei Hauptgruppen unterteilt: in „Verfahren, die Reduktionsformen des Erzählens produzieren, d.h. durch die eine Fabel an äußeren Handlungen und Ereignissen verarmt und insofern uninteressant wird“ und „Techniken der Zerschlagung einer kohärenten Geschichte durch disparat wirkende Fabelemente“⁷⁸. Die Kohärenzschwächung der zweiten Technik wird dadurch verursacht, dass die Teile, in die die Geschichte zerfällt, zwar wahrscheinlich und sinnzentriert sind, ihnen aber ein Zusammenhang untereinander fehlt. Auch in diesem Punkt trifft Wolf eine Unterscheidung in zwei Untergruppen: eine ‚vertikale‘ Kohärenzstörung zwischen diegetischer und hypodiegetischer Ebene und eine ‚horizontale‘ allein auf der

⁷⁸ Ebd. S. 320

diegetischen Ebene, die dort vorliegt „wo mehrere Fabeln scheinbar zusammenhanglos neben- oder durcheinander erzählt werden.“⁷⁹

Die vertikale Kohärenzstörung zwischen diegetischer und hypodiegetischer Ebene wird dann illusionsstörend, wenn für die verschiedenen Abschweifungen vom plot keine Relevanz für die Haupthandlung oder Charakterdarstellungen besteht und auch keine Steigerung der Spannung stattfindet.

Ein weiterer wesentlicher Punkt, der die Entwertung der Geschichte betrifft, bezieht sich auf die Handlung und die Ereignisse innerhalb des Textes. Im Idealfall ist die illusionistische Erzählung ereignishaft und handlungsreich. Daneben gibt es noch drei weitere Abstufungen: die ereignishaften, aber handlungsarmen Erzählungen, die ereignislosen Erzählungen, die jedoch noch eine Handlung enthalten, und das radikale Gegenteil der illusionistischen Idealform: die ereignislose und handlungslose Erzählung.⁸⁰ Die erste dieser drei Formen bezieht sich vor allem auf den Typus des Bewusstseinsromans, in dem die äußere Handlung nur noch dazu da ist, die inneren Ereignisse zu verdeutlichen. Dies alleine reicht allerdings noch nicht aus, um die ästhetische Illusion zu gefährden. Die Illusionsstörung des Typs der Ereignislosigkeit, der trotzdem eine Handlung enthält, zeichnet sich dadurch aus, dass die Irritation des Lesers erst am Ende des Lektüreprozesses stattfindet. Bis zum Schluss kann eine derartige Erzählung noch dem Ablauf eines konventionellen Illusionsromans folgen. Die sich aufbauende Illusion wird jedoch gestört, da dem Leser auch gegen Ende keinerlei Ereignishaftes begegnet. Bis zum Äußersten geht der letzte hier angeführte Typ, der ein hohes Potential an Illusionsdurchbrechung aufzuweisen hat. Mit dem konsequenten Fehlen jeglicher äußerer Handlung, oder einem nur minimal vorhandenen Geschehen im Text geht auch die Ereignislosigkeit einher, sodass vor allem gegen das Prinzip der Interessantheit verstoßen wird.

1.3. Die Auffälligkeit der Vermittlung

Die histoire-Ebene einer Erzählung ist ein zentraler Teil des Textes, und jede Form der in den vorherigen Kapiteln schon behandelten Illusionsstörung, die diese Ebene betrifft, vermindert ihre Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit. Jedoch darf der zweiten Ebene,

⁷⁹ Ebd. S. 321

⁸⁰ Ebd. S. 325

die ebenfalls jede Art der Erzählung ausmacht, nicht weniger Aufmerksamkeit und Bedeutsamkeit zuteilwerden, da der Text an diese ebenfalls sehr stark gebunden ist. Die Rede ist von der discours-Ebene, die jeden Text erst lesbar macht und deshalb nicht minder wichtig ist als die histoire-Ebene.

Auf der Vermittlungsebene liegen nun ebenfalls eine Reihe von Verfahren, die in einem literarischen Text eine Störung der Illusion hervorrufen können. Das wichtigste Merkmal steht einem proillusionistischen diametral gegenüber: die Auffälligkeit der Vermittlung. Wie schon im Kapitel zur Illusionsbildung erwähnt wurde, ist es für das Zustandekommen einer Illusion wesentlich, den Blick nicht von der Geschichte abzuwenden oder abwenden zu müssen, weshalb für jeden Illusionstext grundsätzlich gilt, dass die Vermittlung der Handlung unauffällig bleibt, sodass sich der Leser ganz auf das Geschehen im Text konzentrieren kann.

Wird nun mit diesem Prinzip gebrochen, wie es oft in illusionsstörenden Texten der Fall ist, so rückt die Diskursebene immer mehr in den Vordergrund und verdrängt somit die Geschichtsebene.

Auch bei dieser Form der Illusionsstörung gibt es diverse Abstufungsmöglichkeiten des Erscheinens. Zum einen nennt Werner Wolf die ‚Opazität‘, eine „defizitäre Erfüllung bestehender Konventionen“⁸¹, die die histoire-Ebene undeutlich werden lässt. Hierbei kann man zwischen einem breiten Spektrum an Verfahren differenzieren, die von schwach illusionsgefährdend bis hin zu besonders illusionsstörend reichen. Die Grundstufe, die die Illusion nur wenig beeinflusst und den Blick des Lesers nicht vollständig von der Geschichte weglenkt, ist die ‚Verfremdung‘, während die radikalere ‚Rezeptionserschwerung‘ eine Geschichte nur noch erahnen, jedoch nicht genau erkennen lässt.⁸² Zwar ist es dem Leser trotzdem möglich, einen Überblick über die Geschichte zu behalten, jedoch muss er sich dafür intensiv mit der Vermittlung auseinandersetzen, was die Illusion natürlich stark beeinflusst. Die histoire wird nur indirekt durch einen auffälligen Diskurs tangiert, der sich trotzdem auf diese auswirkt, da der Leser auf die Vermittlung angewiesen ist, und wenn diese allzu verfremdet wird, bleibt dem Leser das Miterleben der Geschichte zu großen Teilen verwehrt. Auf der anderen Seite stehen das Einführen neuer Vermittlungsformen und die Übererfüllung der Konventionen, die oft eine parodistische Wirkung erzielt.

⁸¹ Ebd. S. 374

⁸² Ebd. S: 374/375

Eine weitere Trennung ist zwischen der Auffälligkeit des sprachlichen und des narrativen Mediums zu treffen. In Bezug auf das sprachliche Medium liegen bestimmte Konventionen des illusionsstiftenden Textes vor, die eingehalten werden müssen, um eine solche zu garantieren. Diese Konventionen wirken nun illusionsstörend, wenn sie in ihr Gegenteil verkehrt werden. Das ungrammatische Verwenden des sprachlichen Mediums ist der erste von drei Typen. Unter diesen Punkt fällt nicht nur der Verstoß gegen die ‚grammatische Mindestordnung des Diskurses‘⁸³, sondern auch Aussparungen im Text, die jedoch weit weniger illusionsstörend wirken, wenn es möglich ist, sie durch den Kontext oder durch Vorstellungen des Lesers aufzufüllen, als wenn diese Lücken so beschaffen sind, dass dies unmöglich gemacht wird.

Das zweite Verfahren zeichnet sich dadurch aus, dass der Diskurs plötzlich nicht mehr inhaltlichen, sondern formalen Kriterien folgt. Dadurch wird ein Übermaß an Ordnung hergestellt, das aber die Geschichte nicht notwendigerweise beeinflussen oder berühren muss. Trotzdem wird damit eine Distanz des Lesers zur Welt des Textes hergestellt, die für den Leser illusionsstörende Auswirkungen nach sich ziehen kann.

Die dritte Möglichkeit besteht im Einfügen nichtsprachlicher Zeichensysteme, was die Eigenständigkeit des sprachlichen Mediums infrage stellt. Die häufigste Form neben der Dopplung der Botschaft durch alternative Systeme und dem Ausweichen auf ein anderes Medium, um den Sinn genauer ausdrücken zu können, besteht in der Aufnahme von Illustrationen und Symbolen. Um ihre oftmals sogar illusionsfördernde Wirkung nicht zu verlieren, müssen Illustrationen gewisse Regeln befolgen, damit sie nicht den gegenteiligen Effekt erzielen. Der Text, der parallel zu den Illustrationen verlaufen muss, darf keinen Bezug auf diese nehmen, und für den Leser ist es wichtig, den Text auch ohne sie verstehen zu können. Andernfalls führen Illustrationen zu einer, wenn auch oft nicht sehr großen, Illusionsdurchbrechung.

Der soeben erläuterten Auffälligkeit des sprachlichen Mediums steht die des narrativen Mediums gegenüber. Auch dies geschieht durch ein In-den-Vordergrund-Rücken der Vermittlungsebene, das zumeist durch ein Übermaß oder Unterpräsenz hervorsteht. Beispielhaft für ein Zuviel des Diskurses ist die Überladung des Textes mit symbolischen oder metaphorischen Gegenständen, die jedoch nicht mehr an Figurenperspektiven gebunden sind. Dadurch wird der Autor hinter dem Werk transparent.

⁸³ Ebd. S. 380

Auch ein Übermaß an formaler Ordnung kann, wie auch schon beim sprachlichen Medium, für die Illusion störend wirken, da so die Künstlichkeit des Textes offengelegt wird. Dabei wird mit den Prinzipien, die für illusionistisches Erzählen notwendig sind, gespielt, sodass eine auffällige Sinnstiftung zu Tage gefördert wird, wie beispielsweise das Abbrechen eines Kapitels, um mehr Spannung zu erzeugen, oder ein besonders artifiziell wirkendes Organisationssystem des Textes.

Im Falle eines Defizits des Diskurses ist vor allem jene Situation interessant, in der dieses Defizit mit einer noch wahrscheinlichen Geschichte einhergeht, die jedoch getrübt wird, da sie entweder verfremdend dargestellt oder ihre Rezeption erschwert wird. Werner Wolf führt zu diesem Punkt eine Reihe von für die Bildung einer *histoire* wesentlichen Faktoren an, die eine Unterpräsenz des *discours* betreffen und dadurch eine Illusionsstörung entwickeln können: die Identität der Figuren, die Eindeutigkeit und Kontinuität der räumlichen und zeitlichen Koordinaten der Handlung, die Klarheit der ontologischen Ebenen, auf denen das Erzählte zu denken ist und die Eindeutigkeit der Sprecherinstanzen.⁸⁴ Verstößt der Text gegen diese sinnbildenden Prinzipien, die normalerweise schon am Anfang jedes Textes geklärt werden müssen, kann der Leser diesen nicht leicht rezipieren und so auch nicht ungestört in die fiktive Welt des Textes eintauchen.

Zu den Funktionen der Vermittlungsebene gehört auch das Schaffen einer Perspektive, aus der heraus die Geschichte erzählt wird. Jede der drei am häufigsten auftretenden Arten der Perspektive kann illusionsstörend eingesetzt werden. Schon bei näherer Betrachtung hat die auktoriale Erzählperspektive, auch in illusionistischen Texten, etwas Illusionsminderndes an sich, da sich immer Erzählerkommentare, wenn auch nur *histoire*-bezogen, im Text finden. Die Erlebnisillusion wird so durch das Durchscheinen der Vermitteltheit in Mitleidenschaft gezogen. Auch die Tatsache, dass ein auktorialer Erzähler immer von außen auf die Geschichte blickt, betrifft die Erlebnisillusion in negativer Weise, da es für illusionistische Texte wichtig ist, lebensweltliche Wahrnehmung zu imitieren, weil auch in der Realität die Wirklichkeit direkt miterlebt wird. Außerdem ist unsere Sicht in der Realität begrenzt, was in Texten mit auktorialem Erzähler nicht berücksichtigt wird. In illusionistischen Texten wird dieser illusionsstörende Faktor jedoch meist durch bestimmte Mittel und vor allem durch Konventionen kompensiert.

⁸⁴ Ebd. S. 397

Markant illusionsdurchbrechend ist auf der Ebene der auktorialen Erzählsituation ein ‚unreliable narrator‘⁸⁵, ein Erzähler, dessen Glaubwürdigkeit stark gefährdet ist, weshalb der Rezipient die erzählte Welt infrage stellt, und der nach Werner Wolf vor allem in zwei Fällen eine Illusionsstörung hervorruft. Er verstößt dann entweder gegen das celare-arterm-Prinzip oder gegen das Prinzip der Sinnzentriertheit, das dann in weiterer Folge zu einer Entwertung der Geschichte führt.

Eindeutig weniger illusionsgefährdend ist dagegen die Ich-Erzählsituation. Dies leitet sich aus der schon oben erwähnten Kritik an der auktorialen Erzählperspektive ab, denn im Gegensatz zu dieser erweist sich die Ich-Perspektive als lebensnah, da der Ich-Erzähler meist eine Figur ist, die direkt am Geschehen teilnimmt. Ein weiterer Grund, warum diese Form weit weniger zu illusionsstörenden Zwecken eingesetzt werden kann ist die Tatsache, dass ein ‚Ich‘ im Roman ein ‚Du‘ in der Welt außerhalb impliziert.

Die personale Erzählsituation kann auf der einen Seite illusionsfreundlich gestaltet sein, denn auch dabei scheint die fiktive Welt, wie es in der Realität auch der Fall ist, nur gefiltert wahrgenommen zu werden, und der Leser erlebt die Geschichte unmittelbar durch die Wiedergabe von Gefühlen, Gedanken und erlebter Rede mit. Illusionsgefährdend wird dieser Typ jedoch dann, wenn eine Störung der Sinnzentriertheit auftritt. Dies kann beispielsweise durch einen Wechsel des Perspektivträgers, seine Zurücknahme oder seine Abwesenheit geschehen.

Abschließend lässt sich also sagen, dass die verschiedenen Formen der Perspektive zu großen Teilen hauptsächlich dazu genutzt werden, die Illusion durch ein unmittelbares Miterleben der Geschichte durch den Leser, zu verstärken.

1.4. Komik

Als letztes Charakteristikum der illusionsstörenden Narrativik ist das weit verbreitete und mit allen anderen Charakteristika verbundene Phänomen der Komik hervorzuheben. Im Gegensatz zu den anderen Charakteristika ist die Komik jedoch nicht nur auf eine Ebene beschränkt, sondern kann sich sowohl auf der histoire Ebene, wie beispielsweise durch die lustige Darstellung der Charaktere oder Situationen, als auch auf der Diskursebene durch eine „komisch-skurile Entfaltung der Geschichte“⁸⁶ manifestieren.

⁸⁵ Ebd. S. 411

⁸⁶ Ebd. S. 436

Ein Auftreten der Komik ohne Koppelung an eines der anderen Charakteristika ist zwar durchaus möglich, jedoch fehlt dabei ihre illusionsdurchbrechende Wirkung. Daraus ergibt sich die Besonderheit der Komik, dass sie ausschließlich in jenen Fällen als illusionsstörend empfunden wird, in denen sie mit mindestens einem der anderen drei Charakteristika verbunden ist. Dabei tritt sie entweder als „explizit metafiktionales Spiel mit der eigenen Artifizialität“ auf oder wird „durch unwahrscheinliche Handlungen, Situationen oder Figuren [...] oder aber durch groteske Verfremdung der Vermittlung [...]“⁸⁷ auffällig. Daraus lässt sich schließen, dass die Komik keineswegs als eine eigenständige Form der Illusionsdurchbrechung anzusehen ist und hauptsächlich der Verstärkung der anderen drei Hauptformen narrativer Illusionsstörung, vor allem als deren „Motor und Auslöser“⁸⁸ dient.

Grundsätzlich besteht die Hauptfunktion der Komik darin, Lachen zu erzeugen. Dabei weist die Komik jedoch auch sehr ambivalente Züge auf, da sie auf der einen Seite eine Bindung zu etwas benötigt, um im Leser Lachen hervorzurufen, auf der anderen Seite ist ihr aber auch eine gewisse Distanz inhärent. Diese Distanz kann entweder rational sein, das Lachen wird hierbei durch das Erkennen eines Normverstoßes ausgelöst oder kann sich karnevalesk äußern, indem eine Gegenwelt zur Normalität geschaffen wird, oder affektiv wirken, „im Sinne eines Ausschaltens von Gefühlszuwendungen zum komischen Anlaß“⁸⁹. In jedem dieser Fälle kann die komische Distanz durch den Verstoß oder das Missachten einiger wichtiger Prinzipien der Illusionsbildung, zumeist betrifft dies das Prinzip der Verhüllung der Künstlichkeit, Illusionsstörung hervorrufen.

Die Komik ist sowohl an einen komischen Gegenstand, als auch an die Fiktionswelt gebunden. Diese müssen miteinander in Beziehung stehen, was jedoch gegen die illusionstypischen Regeln verstößt, da durch die Komik das Einfühlen und Mitfühlen einer Fiktionswelt unmöglich gemacht wird.

Werner Wolf führt vier Formen der narrativen Komik, die in enger Verbindung mit der Illusionsstörung stehen, an. Als erste Form wäre in diesem Zusammenhang die Ironie zu nennen, die in zwei verschiedenen Abstufungen auftreten kann. Entweder bezieht sie sich auf Gegenstände der Geschichtebene oder aber auf Elemente der Diskursebene. Im zweiten Fall wird demnach das Erzählen selbst und nicht das Erzählte ironisiert, was eine hohe illusionsstörende Wirkung entfaltet. Im Gegensatz dazu sind Erzählungen des ersten

⁸⁷ Ebd. S. 440/441

⁸⁸ Ebd. S. 441

⁸⁹ Ebd. S. 445

Typs weitaus weniger bis gar nicht illusionsstörend. Darum fallen unter diesen Typ vor allem die realistisch-illusionistischen Romane, in denen Komik ohne eine Form der Illusionsdurchbrechung auftritt.

Auch die Satire ist in den Bereich narrativer Komik einzureihen. Auch sie ist von einer ähnlichen Ambivalenz wie die Ironie geprägt, da ihr Prinzip der Transparenz die Illusion stärken kann, wenn es sich auf die reale Welt bezieht, aber vor allem bei satirischen Übertreibungen, die Unwahrscheinlichkeit produzieren, illusionsabbauend wirkt. Ebenfalls besonders illusionsstörend wirkt die Satire dann, wenn die Fremddetermination des Textes sichtbar wird und der satirische Autor durchscheint. Transparenz und Entstellung bedürfen jedoch einer guten Balance, da die Dominanz des einen dazu führt, dass das andere unter dieser leidet. Deshalb ist eine Zurücknahme der Entstellung notwendig, die aber wiederum eine Reduzierung des Komischen zur Folge hat, wodurch die Illusionsdurchbrechung geschmälert wird.

Im Zusammenhang mit der Satire ist desweiteren die Parodie, die Literatursatire, zu nennen, deren komisch dargestelltes Objekt die Literatur selbst ist und auf die Bezug genommen wird. Die Illusion der fiktiven Erzählwelt ist dadurch betroffen, dass die Geschichte den ganzen Text hindurch vom Prätext, sowohl auf Geschichts- als auch auf Diskursebene, determiniert scheint. Darum wirkt sie in besonderem Maße illusionsabbauend.

Wie schon erwähnt, kann die Komik auch in einer karnevalesken Form auftreten, die eine komische Gegenwelt im Kontrast zur normalen Welt aufbaut. In dieser Welt werden die Erwartungen des Lesers gebrochen und, im Gegensatz zu anderen Formen des Romans, die mit einer entgegengesetzten Welt operieren, wird kein Versuch unternommen, wieder eine gewisse Normalität in die fiktive Welt zu bringen. Denn „vielmehr zielen es und seine Komik gerade auf die Hervorhebung des Gegenweltlichen und damit auf das Permanentsetzen des Erwartungsbruchs.“⁹⁰ Dies ist, laut Werner Wolf, die einzige Möglichkeit, die Reaktion des Lachens immer wieder von Neuem hervorzurufen und den karnevalesken Aspekt des Werkes hervorzukehren. Diese Art der Komik ist sowohl auf der Geschichts- als auch auf der Diskursebene vorzufinden und kann auf beiden Ebenen ihr illusionsstörendes Potential entfalten. Als primäres Merkmal ist dabei die Bildung affektiver Distanz zu nennen, denn dadurch, dass der Gegenstand ins Lächerliche gezogen wird, kann er auch nicht mehr ernst genommen werden, was jedoch ein

⁹⁰ Ebd. S. 452/453

grundlegender Aspekt illusionistischen Erzählens ist. Gegen das Prinzip der Interessantheit wird insofern verstoßen, als dass dem Leser die Möglichkeit genommen wird, die Geschichte mitzuerleben und sich darin einzufühlen, da seine Aufmerksamkeit ausschließlich der Darstellung des Lächerlichen gilt.

Auch die ‚mechanische Repetitivität‘⁹¹, die Werner Wolf ebenfalls als ein wichtiges Merkmal anführt, das fast immer mit karnevalesker Komik in Verbindung zu bringen ist und ein illusionsstörendes unwahrscheinlich Wirken der Geschichte hervorruft, kann sowohl auf der Ebene der Charaktere, als auch auf der Ebene von Einzelhandlungen auftreten.

In der karnevalesken Darstellung der Charaktere zieht sich ein Prinzip wie ein roter Faden durch alle möglichen literarischen Typen, das Werner Wolf wie folgt beschreibt: „die Isolation eines dominanten, exzentrischen und oft auch sprachkomischen Ticks, die eine Figur marionettenhaft und im Grunde unwahrscheinlich flach erscheinen läßt und eine intensive Illusionierung kaum zulässt.“⁹² Egal, um welche Form der Literatur es sich handelt, sei es eine Komödie, ein Werk aus dem Bereich der Unterhaltungsliteratur oder ein Comic, der karnevalesk gezeichnete Protagonist folgt immer diesem Prinzip.

Auf der Ebene der Einzelhandlungen läßt sich feststellen, dass diese für die karnevaleske Komik weitaus bedeutender sind als die kohärente Handlung, da die komische Wirkung in ihnen besser entfaltet werden kann. Dies ist der Grund dafür, dass die Handlung von Werken dieser Art meist relativ gering ist und sowohl diese als auch die Charaktere vorgefertigten Mustern folgen. Der plot wird zur Nebensache und dient nicht zur Förderung der Illusion, da die komischen Einzelhandlungen, die häufig von lockerer, sich wiederholender Struktur sind, den eigentlichen Mittelpunkt der Geschichte bilden.

Illusionsdurchbrechung und Komik sind demnach vor allem als miteinander verbunden anzusehen, da sich der Leser in einer komischen Geschichte zu jedem Zeitpunkt nur als Betrachter befindet und nie als Miterlebender, der in den Bann der Geschichte gezogen wird.

Die Komik kann jedoch auch die discours-Ebene betreffen, auf der sie sich in einer fremd wirkenden und auffälligen Gestaltung der Vermittlung auswirkt. Diese wird beispielsweise durch typographische Leerstellen, wie etwa die Ausklammerung von Anstößigem, oder Illustrationen ausgedrückt, die mit ihrem Auftauchen einen komischen

⁹¹ Ebd. S. 455

⁹² Ebd. S. 455

Effekt erzielen sollen. Dadurch, dass eine „inhaltliche Anspielung auf die nach moralischen Normen unterdrückte, exzentrische Körperlichkeit des Menschen [...] mit einem Spiel mit der nach den ästhetischen Normen des Illusionstextes normalerweise ebenfalls unterdrückten ‚Körperlichkeit‘ des Textes [koinzidiert]“⁹³ sind diese Verfahren für eine karnevalisierte Darstellung der Vermittlung wichtig, denn die Körperlichkeit wird mit Hilfe dieser Verfahren bis ins Groteske hinein übersteigert, sodass sie belacht werden kann.

Karnevaleske Komik steht nicht nur in Zusammenhang mit der Entwertung der Geschichte und einer auffälligen Vermittlung, sondern ebenso mit der expliziten Metafiktion. Dabei wird sie an jenen Stellen illusionsstörend, wo „auf komische Weise die Ästhetik zumal des eigenen Textes abgewertet erscheint.“⁹⁴ Dies bedeutet, dass der Erzähler sein Werk auf komische Weise als erfunden darstellt und beschreibt. Werner Wolf bezeichnet dieses Verfahren als ‚Profanation‘⁹⁵, während das zweite Verfahren, das für die explizite Metafiktion in Verbindung mit Komik wichtig ist, als ‚Familiarisierung‘ bezeichnet wird. Diese tritt vor allem dann auf, wenn der Erzähler durch Leseranreden mit den Rezipienten in Kontakt treten will und ihn dazu auffordert, an der Geschichte mitzuarbeiten. Indem der Leser diesem karnevalesken Spiel nachgibt und es bereitwillig mitspielt, werden seine Möglichkeiten, sich von dem Text illusionieren zu lassen, vermindert.

Wie eingangs schon erwähnt, ist die illusionsstörende Wirkung der Komik, und eigentlich aller illusionsstörenden Formen, von gewissen Faktoren abhängig. Zu diesen Faktoren zählt beispielsweise die Reichweite des Komischen, die insofern wichtig ist, da eine Erzählung weniger illusionsgefährdend wird, wenn die Komik nur partiell auftritt. Betrifft sie jedoch sowohl Geschichts- als auch Diskursebene, kann ihr volles Potential der Illusionsstörung ausgeschöpft werden. Des Weiteren sind ebenso die Plausibilität und die Intensität der Komik sowie das Lachen, das durch sie hervorgerufen wird, von Bedeutung.

⁹³ Ebd. S. 459

⁹⁴ Ebd. S. 460

⁹⁵ Ebd. S. 460

2) Zusammenfassung

Jede Illusionsdurchbrechung baut auf den Prinzipien und Charakteristika der Illusionsbildung auf, da zuerst eine Illusion geschaffen werden muss, um diese auch durchbrechen zu können.

Werner Wolf stellt in seiner Theorie vier Charakteristika der Illusionsstörung auf, die die vier Charakteristika der Illusionsbildung ins Gegenteil verkehren.

Die Metafiktion ist eine der markantesten Methoden, um eine Illusionsdurchbrechung hervorzurufen. Wird im Werk seine künstliche Beschaffenheit explizit, zum Beispiel durch einen Erzählerkommentar, offengelegt, so spricht man von einer ‚expliziten Metafiktion‘, finden sich innerhalb des Werkes beispielsweise typographische Spielereien, so handelt es sich um eine ‚implizite Metafiktion‘, die jedoch weitaus weniger illusionsstörend wirkt als die explizite Metafiktion. Des Weiteren ist eine Unterscheidung zwischen Metafiktion und Metanarration zu treffen. Die Begriffe werden in den meisten Fällen gleich gesetzt, jedoch sind sie doch voneinander zu trennen, denn eine Metanarration liegt dann vor, wenn sich der Erzähler an den Leser wendet und das Wort eindeutig an ihn richtet.

Das zweite Charakteristikum ist die Entwertung der Geschichte, die in vielen verschiedenen Formen auftreten kann und eine Bloßlegung der Künstlichkeit, Unwahrscheinlichkeit oder eine uninteressante Gestaltung der Fiktionswelt zur Folge hat. Sie tritt vor allem dann auf, wenn ein Übermaß an Deskription, Argumentation oder intertextuellen Zitaten herrscht oder die Fabel mit einer Vielzahl kleiner Geschichten durchsetzt ist. Eine besonders starke illusionsstörende Wirkung entfaltet die Entwertung der Geschichte dann, wenn die Handlung auf ein Minimum reduziert wird und durch Ereignislosigkeit gekennzeichnet ist.

Auch die Auffälligkeit der Vermittlung ist eines der häufigsten illusionsdurchbrechenden Mittel. Diese zeichnet sich entweder durch die ungrammatische Verwendung des sprachlichen Mediums, Aussparungen im Text, einen Überschuss an Ordnung oder das Einfügen eines nicht sprachlichen Zeichensystems aus. Die Lücken im Text erweisen sich jedoch als weniger illusionsstörend, wenn der Leser diese problemlos ergänzen kann. Manchmal tritt auch der Fall ein, dass der Diskurs plötzlich formalen Kriterien folgt, wie zum Beispiel Aufzählungen oder einer anderen Anordnung der Wörter, was sich ebenfalls als besonders illusionsgefährdend herausstellt, da die Künstlichkeit des Romans hervorgehoben wird.

Das letzte Charakteristikum, das Werner Wolf herausgearbeitet hat, ist die Komik, die jedoch kaum alleine auftritt und auch nur in Verbindung mit einem anderen Charakteristikum eine illusionsstörende Wirkung zur Folge hat. Die Komik kann sowohl auf der Geschichts- als auch auf der Diskursebene Eingang in den Text finden und dient meistens nur zur Verstärkung einer anderen illusionsdurchbrechenden Methode. Im Text nimmt die Komik entweder die Form der Ironie, Parodie, Satire oder komischen Distanz an.

VI) Illusionsstörung in Andreas Okopenkos Lexikon-Roman

Die Idee zu seinem „Lexikon-Roman“ hatte Andreas Okopenko auf einer Fahrt mit der Westbahn, auf der er bereits „die Reise als Modell für die Welt in ihrer Möglichkeitsstruktur, mit all ihren Verzweigungen“⁹⁶ sieht. Okopenko verfasst Probekapitel, in denen er mit seiner Methode, den Roman wie ein Lexikon zu gestalten, experimentiert. Um Ideen für den Roman zu sammeln unternimmt der Autor zwei Mal eine Schiffsreise auf der Donau, die er detailliert protokolliert. Danach werden seine Notizen eingeeignet, ausgesondert oder ausgeweitet, bevor Okopenko sie für den Verlag ins Reine schreibt. 1970 erschien der Lexikon-Roman im Residenzverlag Salzburg, 1983 bei Ullstein und 1996 bei Deuticke. Nach seinem Erscheinen wird der Lexikon-Roman in Feuilletons vieler verschiedener Zeitungen rezensiert. Unter den Zeitungen befinden sich beispielsweise der „Wiener Kurier“ (15.9.1970), die „Welt“ (15.10.1970), die „Wochenpresse“ (4.11.1970), die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ (24.12.1970), die „Zeit“ (8.1.1971), der „Tagesspiegel, Berlin“ (31.1.1971), die „Frankfurter Rundschau“ (13.2.1971) und die „Weltwoche“ (12.3.1971). Die Rezensionen fallen verschiedenartig aus und reichen vom Verriss bis zur Würdigung.

Bevor ich mit der eigentlichen Analyse des Werkes beginne, halte ich es für notwendig, die wichtigsten Eigenschaften und Merkmale des Lexikon-Romans kurz zu erläutern.

Der eigentlich aus dem Bereich der Lyrik stammende österreichische Autor Andreas Okopenko schuf mit seinem „Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden“ eine neue Form des Romans, die den Leser anfangs vor eine besondere Herausforderung stellt. „Okopenko hat den Lexikon-Roman erfunden“⁹⁷ heißt es 1976 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.

Der Roman entspricht keineswegs den gewöhnlichen literarischen Traditionen. Schon eingangs klärt der Autor, der sich in seiner Position als Schriftsteller ebenfalls nicht in eine Reihe mit den traditionellen Autoren stellen will, da er sich nicht als „traditioneller Kreator abstrahierter Lebens- und Wirklichkeitssegmente, sondern Bereitsteller von

⁹⁶ Kastberger, Klaus: Umkehrung der Welten. Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman* zwischen Avantgarde und Engagement. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft 1998. (Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 2). S. 91

⁹⁷ FAZ, 6.11.1976

literarischem Material“⁹⁸ sieht, den Leser über seine Absichten und darüber auf, dass es sich mit diesem Roman anders verhält, als erwartet. Obwohl es durchaus möglich wäre, ist es nicht vorgesehen, dass der Leser auf der ersten Seite zu lesen beginnt und sich bis zur letzten vorarbeitet. Würde man den Roman vom Anfang bis zum Ende lesen, würde man im Lexikon-Roman nicht der Chronologie folgen.

Die Intention des Autors ist es, mit gerade dieser Tradition zu brechen und dem Rezipienten im Prozess des Lesens mehr Freiheit und Spielraum zu lassen. Zwar schlägt der Autor eine bestimmte Lesereihenfolge vor, der Leser soll mit dem Eintrag „Anfang der Reise“ zu lesen beginnen, jedoch sind dem Leser auch eine große Menge an anderen Lesevarianten gegeben.

Der Phantasie des Rezipienten, welche Einträge er wann und welche er vielleicht gar nicht lesen will, sind dabei keine Grenzen gesetzt. Nicht umsonst bezeichnet Okopenko seinen Lexikon-Roman als einen Möglichkeitenroman: „Daß die sentimentale Reise ein Möglichkeitenroman ist, wurde nun ausgesprochen. Er ist ein Mobile, wie man es von der Decke herabhängen hat, damit es in jedem Luftzittern mitlebt und wechselt. Er ist ein Spiel, das nicht nach einmaligem Gebrauch ausgespielt ist.“⁹⁹

In seiner „Gebrauchsanweisung“ zum Lexikon-Roman thematisiert Okopenko genau diesen Punkt: „Das ist Welt. In vorgeschriebener Reihenfolge vorgeschriebene Blicke zu werfen, ist hingegen klassische Lektüre oder vorwetterlicher Ost-Tourismus. Ich will Sie – versuchen wir es einmal – aus der Lektüre in die Welt befreien.“¹⁰⁰

Okopenko stellt sich konkret nicht in die Tradition der herkömmlichen Erzählweise und fordert dies auch von den Rezipienten, die mit seinem Lexikon-Roman quasi eine Schule durchlaufen, in der sie lernen sollen, dem traditionellen Weg den Rücken zu kehren und sich auf etwas Neues einzulassen, das ihnen am Ende mehr Selbstständigkeit gewährt als das Gewohnte.

1) Aufbau und Struktur des Romans

Der Aufbau des Romans wird schon in seinem Titel preisgegeben: es handelt sich bei diesem Roman um ein Lexikon, das aus 789 alphabetisch geordneten Lexikoneinträgen

⁹⁸ Waid-Cuchnal, Margit: Andreas Okopenko – zum Romanwerk eines Lyrikers. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. 1986. S. 62

⁹⁹ Okopenko, Andreas: Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Wien: Deuticke 2008. S. 7

¹⁰⁰ Lex.Rom. S. 7

besteht, denen eine Gebrauchsanweisung, auf die später in der Analyse noch genauer eingegangen wird, vorangestellt ist, die den Leser dazu auffordert, sich aus dem vorliegenden Material selbst einen Roman zu „basteln“. Die Einträge können in der Länge zwischen nur einem Satz, oder sogar nur einem Verweis auf einen anderen Eintrag im Lexikon, und einigen Seiten variieren.

Um von einem Artikel zum nächsten zu gelangen, nutzt der Autor ebenfalls ein Element des Lexikons: die Hinweispfeile im Text. Sie dienen den verschiedenen Informationsmöglichkeiten des Lesers, da sie entweder kursiv gedruckt, oder im Standarddruck auftauchen. Den kursiv gedruckten Pfeilen muss der Leser folgen, da diese zum jeweils nächsten Eintrag führen, in dem die Haupthandlung ihren Verlauf nimmt. Innerhalb der Einträge kann sich jedoch auch eine Vielzahl von zusätzlichen Verweispfeilen befinden, denen wiederum fakultativ nachgegangen werden kann. So tritt häufig der Fall ein, sollte der Leser versuchen, jedem Hinweispfeil zu folgen, dass er vom Hundertsten ins Tausendste kommt und sich derart verstrickt, dass er sogar den roten Faden der Haupthandlung verliert.

Schon alleine dadurch, ohne auf andere Faktoren zu achten, ist eine massive Illusionsstörung möglich, da dem Leser vor Augen geführt wird, wie schnell die eigentliche Geschichte zur Nebensache wird. Diese Entwertung der Geschichte entwickelt sich vor allem durch die zunehmende Ereignislosigkeit in der Haupthandlung, die einen Verstoß gegen Werner Wolfs Prinzip der Interessantheit zur Folge hat.

Margit Waid-Cuchnal filtert in ihrer Dissertation „Andreas Okopenko – zum Romanwerk eines Lyrikers“ drei Hauptgruppen von Einträgen aus dem Lexikon-Roman heraus: die chronologische Handlung, bestehend aus nur 34 Einträgen, Artikel, die der Variation und Ausschmückung dienen und mit 710 Einträgen den größten Teil des Romans ausmachen, und abstrakte Mini-Essays und Auflistungen, die im Roman 45 mal auftreten.¹⁰¹

Okopenkos Intention ist es, mit seiner Idee, das Schema eines Lexikons auf seinen Roman anzuwenden, eine Welt der Gegenstände in ihrer Totalität darzustellen. Eine Welt, die sowohl Positives wie auch Negatives in sich vereint. Schon der „Wiener Kurier“ wurde im Erscheinungsjahr des Romans auf den ersten Roman von Andreas Okopenko und auf dessen außergewöhnliche Intention aufmerksam.

„Erste Romane haben das gute Recht, etwas Ausgefallenes zu sein. Okopenko hat sich für diesen ersten Versuch einer komplexen Prosa viel vorgenommen. Und freilich ist dem Superprotokoll die gewisse punktuelle Wahrnehmung, die lyrische Optik, anzumerken, die

¹⁰¹ Waid-Cuchnal: S. 65

nach den Dingen schnappt, geradezu süchtig, sie so zu treffen, wie sie frisch und seltsam empfunden werden, ihre Wellen schlagen und Kreise ziehen.“¹⁰²

Dieses Anliegen der Welt-Protokollarik wird vor allem in den Einträgen, die das Füllmaterial ausmachen belegt, die aus einer Vielzahl verschiedenster Kategorien bestehen, wie beispielsweise kurze Erzählungen, Assoziationsketten oder Zitate.

Andreas Okopenkos Lexikon-Roman ist also ein

„sublimen und gescheiter Spaß, der neue Literatur vorlegt, indem er sie zugleich praktiziert und in Frage stellt, der sich zeitgemäß über die Zeit erhebt, lustig macht und hinwegsetzt, der hierfür einen originellen Rahmen schafft und gleichzeitig wohlgelaunt sprengt.“¹⁰³

Der Autor hat eine neue Form des Romans geschaffen anhand der er gleichzeitig zeigt, dass sie doch auch nicht ausreichend ist. Dies verdeutlicht auch Okopenkos Nähe zur Avantgarde, die sich von Normen losgelöst hat, „die [...] bislang als grundlegende Kriterien bei der Erschaffung literarischer Kunstwerke angesehen wurden.“¹⁰⁴

So verhält es sich auch mit Andreas Okopenko und dem Lexikon-Roman. Die Kriterien, die bis zu diesem Zeitpunkt für einen Roman vorgesehen waren werden von Okopenko bewusst nicht eingehalten um etwas komplett Neues in die Literatur zu bringen.

2) Inhalt

Der Inhalt des Lexikon-Romans ist schnell zusammengefasst, da eine ereignisreiche Geschichte nicht das Hauptanliegen des Autors ausmacht. Der Roman ist um die Figur des Chemiekaufmanns J. aufgebaut, der sich auf einer dienstlichen Reise auf einem Schiff von Wien nach Druden befindet. Auf diesem Schiff kommt er mit verschiedenen Leuten in Kontakt, wie beispielsweise mit der neunjährigen Ulli oder Barbara, der „100kg attraktiven Frau“. An seinem Ziel angekommen, verlässt er das Schiff.

Zusätzlich zu dieser spärlichen Haupthandlung gibt es eine Reihe von Momentaufnahmen aus dem Leben von sechs Randfiguren, die mit dem Protagonisten in keinerlei Verbindung stehen und darum auch nicht in der Kernfolge auftauchen. Nur diese sechs Figuren tragen einen vollen Namen und nur ihre Persönlichkeit wird in mehreren

¹⁰² Wiener Kurier, 15.9.1970

¹⁰³ Die Welt, 15.10.1970

¹⁰⁴ Kulcsár-Szabo, Ernő: „Die Welt zerdacht...“. Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne. In: Fischer-Lichte, Erika/Klaus Schwind (Hg.): Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderung. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1991 (Stauffenburg Colloquium Bd. 19) S. 33

Einträgen genauer dargestellt. Neben dem Protagonisten sind es also nur diese sechs ausgewählten Personen, die individuell gestaltet sind, manchmal vielleicht sogar individueller als der Protagonist selbst.

Alle anderen Figuren, die in dem einen oder anderen Eintrag in Erscheinung treten, kommen auf irgendeine Art und Weise mit J. in Kontakt, sind jedoch nicht personalisiert. Auch den Rezensenten des Buches im Jahre 1970 ist schnell klar, dass die Handlung hier nur ein unwesentliches Detail darstellt.

„Im Grunde sind die Exporteure und ist Druden [...] nämlich völlig gleichgültig. Wichtiger ist, so nennt es der Klappentext, Okopenkos ‚System polemischer Mini-Essays zur Kulturpolitik‘, die in Lexikonform [...] offeriert werden.“¹⁰⁵

Das eigentlich Wesentliche des Romans ist demnach in erster Linie gar nicht die Geschichte, wie es in Romanen normalerweise der Fall ist, sondern die Lexikoneinträge um diese Geschichte herum. Und auch der Beruf und das Berufliche sind eine Nebensache und spielen keine große Rolle im Roman, wie Klaus Kastberger feststellt, denn „wonach J. sucht, ist das Vergnügen an Frauen und an Mädchen, und im Hintergrund steht wohl auch die Suche nach einer Partnerin.“¹⁰⁶

3) Illusionsstörende Elemente im Lexikon-Roman

Bevor ich die von Werner Wolf entwickelten vier Charakteristika der Illusionsstörung auf den Text anwende, soll zuerst einleitend kurz allgemein etwas zu Andreas Okopenkos zu großen Teilen illusionsgefährdeten Sprachverwendung gesagt werden und das Problem der Erzählposition erläutert werden.

3.1. Die Verwendung der Sprache im Lexikon-Roman

Der Lexikon-Roman unterscheidet sich auch auf sprachlicher Ebene stark von traditionell aufgebauten, illusionistischen Romanen. Okopenkos außergewöhnliche Verwendung der Sprache sticht dem Leser schon nach wenigen Einträgen ins Auge. Margit Waid-Cuchnal nimmt in ihrer Dissertation eine genaue sprachliche Analyse des Werkes vor und stellt fest, dass der Roman sowohl außersprachliche und innersprachliche Techniken als auch Techniken des Dadaismus verwendet. Auf der außersprachlichen Ebene ist der Einsatz

¹⁰⁵ Wochenpresse, 4.11.1970

¹⁰⁶ Kastberger, Klaus: S. 98/99

von Listen, die Liedform, schriftliche Gebrauchsformen und Zitate besonders hervorzuheben. Innersprachlich fallen vor allem eine Störung der Syntax, das Brechen von Wörtern, Neologismen, Wortspiele, Lautmalerei, Montage-Technik, audio-visuelle Elemente und Lautnotationen auf. Auch dadaistische Elemente finden sich viele in diesem Roman, wie beispielsweise die direkten Aufforderungen an den Leser, visuelle Aufzeichnungsversuche der Dingwelt oder Wirklichkeitsausschnitte nichtsprachlicher Substanz.¹⁰⁷

Der Autor strebt an, „literarische Bilder-Bücher der Gegenwart im Medium Sprache zu zeichnen.“¹⁰⁸

All die soeben genannten sprachlichen Mittel, die Andreas Okopenko auf seinen Lexikon-Roman anwendet, können beim Leser zu einer Illusionsbeeinträchtigung führen.

3.2. Die Erzählposition im Text – Abgrenzung von Autor/Erzähler und Protagonist

Als Leser des Lexikon-Romans wird man vor die Schwierigkeit gestellt, in jedem Eintrag zwischen dem Autor und dem Protagonisten zu unterscheiden, da die Grenzen sehr schnell und leicht verschwimmen, vor allem dann, wenn man weiß, dass Andreas Okopenko selbst diese Reise erlebt hat. Zwar kommt zwischen den Zeilen immer wieder durch, dass der Roman keinesfalls autobiographisch ist, jedoch assoziiert man mit dem Protagonisten trotzdem an vielen Stellen auch den Autor.

Schon im Eintrag „Anfang der Reise“, bei dem der Leser zu beginnen aufgefordert wurde, wird die Erzählposition von einer Ich-Perspektive zu einer auktorialen gewechselt, die auf den Leser irritierend wirkt. Sogleich wird jedoch auf einen weiteren Eintrag, die „Taufstelle“, verwiesen, an der der Leser die Aufklärung dieses Rätsels erfahren soll (natürlich nur, wenn er möchte). Der Autor erklärt, dass er in seinem Werk immer wieder zwischen ich, er, J. und man als Namen für seinen Helden wechseln wird, je nachdem, welche Bedeutung er für diesen erzielen möchte. Okopenko weist jedoch ausdrücklich darauf hin, dass er selbst keinesfalls mit dem Protagonisten gleichzusetzen ist:

„Daß Ich viel von J.s Reise mitgemacht habe, leugne ich nicht; daß ich wichtige Eigenschaften, zB die Katzenfreundschaft, mit ihm teile, erleichtert mir die Einfühlung; daß ich oft in den seltsamsten Momenten zu Ich übergehe, soll ihn vor meiner

¹⁰⁷ Ebd. S. 75/76

¹⁰⁸ Ebd. S. 78

Überheblichkeit schützen; daß ich mit ihm identisch bin, endlich, wäre Irrtum, Schmeichelei und Verleumdung.“¹⁰⁹

Vielleicht ist jedoch gerade diese Stellungnahme des Autors, ihn auf keinen Fall mit dem Ich im Roman zu identifizieren, für den Leser der ausschlaggebende Ausgangspunkt einer Störung der Illusion, da in einem illusionistischen Roman der Autor niemals erwähnen würde, dass das Ich der Erzählung nicht mit ihm gleichzusetzen ist. Im Lexikon-Roman wird dem Leser diese Tatsache schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt offenbart, es sei denn, man entscheidet sich, diesen Hinweispfeil zu überspringen.

Durch diese ausdrückliche Negierung erreicht Okopenko aber das genaue Gegenteil. Der Rezipient assoziiert jedes auftretende Ich, es sei denn, es hängt direkt mit dem Handlungsstrang zusammen, noch viel mehr mit dem Autor, da dieser wohl nicht ohne Grund explizit auf diese für ihn wesentliche Unterscheidung aufmerksam gemacht hätte. Dass man im Laufe der Lektüre die Präsenz des Autors viel mehr spürt als die des Protagonisten J., ist ein weiteres Argument für die Gleichsetzung von Ich und Autor.

Waid-Cuchnal sieht eine Strategie hinter diesem Wechsel der Erzählpositionen, denn „die zahlreichen Ich-Einschaltungen thematisieren gegenüber den Berichten aus J-Position unterschiedliche Erfahrungsbereiche.“¹¹⁰ Um dies zu verdeutlichen, erstellt sie eine Tabelle, die die Passagen, in denen ein Ich und die, in denen J. auftritt einander gegenüberstellt. „Es ist das Maß an Konkretion und Abstraktion, das die beiden Erzählpositionen differenziert“¹¹¹, schlussfolgert Waid-Cuchnal, denn sobald die Außenwelt, die protokollarisch festgehalten werden kann, Thema eines Eintrags ist, verwendet Okopenko J. als Blickpunkt, der ein „vom Autor ausgewähltes und beobachtetes Individuum“¹¹² darstellt, und darum nur exemplarischen Charakter hat.

Im Gegensatz dazu setzt Okopenko an den Stellen ein Ich ein, an denen nicht-materielle Bereiche, wie beispielsweise Erinnerungen oder Gedanken, thematisiert werden, die auf einer viel persönlicheren Ebene angesiedelt sind.

Das Problem, dass der Leser hinter dem Ich immer noch an vielen Stellen den Autor sieht und weniger den Protagonisten, bleibt damit jedoch ungelöst. Diese illusionsstörende Komponente durchzieht den ganzen Roman und wird mit jedem Auftreten eines Ich verstärkt. Diese Zunahme der Illusionsstörung hängt vor allem mit der Durchsichtigkeit

¹⁰⁹ Lex.Rom. S. 334

¹¹⁰ Waid-Cuchnal. S. 79

¹¹¹ Ebd. S. 81

¹¹² Ebd. S. 81

des Autors zusammen, da der Lexikon-Roman an vielen Stellen metafiktional und metanarrativ ist.

3.3. Metafiktion und Metanarration im Lexikon-Roman

Eines der häufigsten und auffälligsten illusionsstörenden Elemente des Romans ist die Metanarration und Metafiktion, die an vielen Stellen den Protagonisten J. in den Hintergrund rücken und an seine Stelle den Autor in Erscheinung treten lässt. Wie schon erwähnt, ist es in einigen Fällen sehr unklar, ob es sich um den Autor oder den Protagonisten handelt, wenn der Lexikoneintrag ein Ich beinhaltet, jedoch weist die Metanarration eindeutig auf die Existenz eines hinter dem Werk stehenden Autors hin.

Dies setzt schon auf den ersten Seiten des Buches ein, nämlich in der „Gebrauchsanweisung“, die anstelle eines einleitenden Vorworts eine Einführung in den Roman gibt. Das Vorwort zählt zur Kategorie der Paratexte, demnach ist auch die „Gebrauchsanweisung“ als ein Paratext anzusehen. Wie schon im Kapitel zur Metafiktion angesprochen wurde, hat jede Form des Paratextes metafiktionalen Charakter, da durch Kapitelüberschriften, Untertitel, Vor- und Nachworte, etc. ein Kommentar zum Text erfolgt und dieser somit als etwas künstlich Geschaffenes ausgewiesen wird, obwohl sich diese Kommentare natürlich meistens nicht auf die *histoire* beziehen. So verhält es sich auch mit Okopenkos „Gebrauchsanweisung“. Die Erzählung wird als Artefakt bloßgelegt. Der Autor thematisiert den Lektüreprozess seiner Leser, indem er erklärt, wie mit seinem Roman umzugehen sei.

„Dieses Buch hat eine Gebrauchsanweisung, denn es wäre hübsch, wenn Sie sich aus ihm einen Roman basteln wollten. Die sentimentale Reise zum Exporteurtreffen in Druden muß erst vollzogen werden. Das Material liegt bereit [...]“¹¹³

Schon in den ersten Zeilen des Lexikon-Romans ist eindeutige Metanarration zu erkennen. Zwar ist es nicht unüblich, dass der Autor in gewöhnlichen Vorworten stimmenführend ist, jedoch spricht dieser in den meisten Fällen den Leser nicht direkt an oder erklärt die Struktur und Handhabung seines Werkes. Für Okopenkos Roman ist es aber wesentlich, den Aufbau des Buches zu kennen, und eine kurze Einführung in seinen Gebrauch zu bekommen. Und wer könnte diese Aufgabe besser übernehmen als der Erschaffer des Werkes selbst?

¹¹³ Lex.Rom. S. 5

Trotz dieser Notwendigkeit einer „Gebrauchsanweisung“ durch den Autor wird gleich von Beginn an das celare-arterem-Prinzip gestört, da dem Roman dadurch sofort eine gewisse Künstlichkeit anhaftet.

Ein weiteres Indiz für die Artifizialität des Romans, das schon in der „Gebrauchsanweisung“ zu finden ist, ist das explizite Ausweisen des Romans als etwas vom Autor Geschaffenes.

„Sie brauchen nur kreuz und quer durch mein Lexikon zu lesen [...]“¹¹⁴

Wie schon erwähnt wurde, meldet sich in den ersten Seiten ohne Zweifel der Autor selbst zu Wort. Demnach stammen auch die Worte „mein Lexikon“ vom Autor, der dadurch den Lexikon-Roman unmissverständlich als sein Werk ausweist. Wieder wird dadurch ein Verstoß gegen das Verhüllen der Künstlichkeit vorgenommen, und der Leser ist sich noch mehr im Klaren darüber, dass er nun eine von einem Autor hervorgebrachte Erzählung lesen wird. Immer wieder wird er im Laufe seiner Lektüre daran erinnert werden und ein konstanter Zustand des Illusioniert-Seins kann sich nicht einstellen.

3.3.1. Metanarration

Metanarrative Einschübe finden sich im Lexikon-Roman nicht nur in der Gebrauchsanweisung, sondern durchziehen den gesamten Text. Sowohl in den Mini-Essays und im Füllmaterial als auch in der Kernfolge sind solche Kommentare, Leseranreden oder Leseraufforderungen zu finden. Andreas Okopenko wendet sich häufig an seine Leser um ihnen sein Werk näherzubringen, und ihnen auch eine gewisse Selbstentscheidung in der Gestaltung des Romans zu geben, jedoch wirken gerade diese ‚Hilfestellungen‘ eher weniger förderlich für die Illusionsbildung, die wohl auch nicht Okopenkos Anliegen mit dem Lexikon-Roman ist. Möchte man das Buch wie gewohnt am Anfang zu lesen beginnen, folgt nach der schon besprochenen ‚Gebrauchsanweisung‘ der Eintrag „A“.

„Sie sind es gewohnt, ein Buch – unter Umgehung des Vorwortes – von vorn nach hinten zu lesen. Sehr praktisch. Aber diesmal schlagen Sie, bitte, zur GEBRAUCHSANWEISUNG zurück, denn ohne die werden Sie das Buch nicht zum Roman machen. Ja: dieses Buch müssen Sie erst zum Roman machen. Im neuen Theater spielt das Publikum mit. Warum nicht im neuen Roman?“¹¹⁵

¹¹⁴ Ebd. S. 7

¹¹⁵ Ebd.. S. 9

Solche Leseraufforderungen des Autors sind nicht selten und verstoßen gegen das von Werner Wolf aufgestellte celare-arterm Prinzip. Der Autor tritt in den Vordergrund des Geschehens um den Leser in seiner Lesetechnik zurechtzuweisen, ihm Ratschläge zu geben, welche Stellen des Buches er zur weiteren Information noch lesen könnte, oder ihn explizit zu etwas aufzufordern.

„→ Krämer 1. Nein, Sie lesen dasselbe nicht zweimal? Und wenn ich Ihnen sage, Sie haben den Mittelteil zu hudelig konsumiert? Gönnen Sie sich diesmal mehr Stehfleisch, im Krämerladen, warten Sie, von Einheimischen angestoßen, bis die alte Verkäuferin Sie drannimmt, und schauen Sie sich derweil schicksalsergeben um.“¹¹⁶

Der Autor mischt sich in den Leseprozess seiner Leser ein und fordert diese auf, einen schon gelesenen Eintrag ein zweites Mal zu lesen. Für den Leser hat das Auftreten des Autors auch insofern eine illusionsstörende Wirkung, als hinter jedem Eintrag wieder der Autor mit weiteren Aufforderungen oder Kommentaren lauern könnte und eine Illusionsbildung verhindert wird, da der Rezipient immer auf ein Auftauchen des Autors gefasst sein muss.

Unter dem Eintrag „Vorworte“ wird man auf die „Nachworte“ weiterverwiesen.

„→ Nachworte, aber überlegen Sie, bitte, erst noch, ob Sie sie nicht wirklich für *danach* aufsparen sollen; behalten Sie andererseits ihre jederzeitige Verfügbarkeit für Fragen, die sich während des Lesens aufdrängen, in Erinnerung.“¹¹⁷

All die Leser, die nicht auf ein Vorwort verzichten können, werden von Okopenko auf den Eintrag „Nachworte“ verwiesen, der aus einer langen Litanei von Verweisen zu anderen Lexikoneinträgen, die ausschließlich Füllmaterial sind, besteht. Illusionsstörend an dieser Stelle ist ein weiteres Mal der Autor, der den Leser dazu anregen will, doch zuerst den Rest seines Romans zu lesen, bevor er sich den Vor- oder Nachworten widmet. Es tritt auch der Fall ein, dass der Leser sich tatsächlich an der Gestaltung des Romans beteiligen muss und zwar nicht nur in dem Sinn, dass er die Teile des Romans in seiner eigenen Reihenfolge wählen kann, sondern er soll ebenso aktiv am Roman mitschreiben, wie der Eintrag „Wein 7“ zeigt:

„Man schreibe Mytilla Mitils Erlebnis (→ Bier 4) von Bier auf Wein um und prüfe, ob der vorgestellte Wein tatsächlich Weißwein, farbarm, schlechtgekühlt ist und aus einer Glasschliff-Flasche plätschert [...]“¹¹⁸

¹¹⁶ Ebd. S: 188

¹¹⁷ Ebd. S. 346

¹¹⁸ Ebd. S. 360

In der Regel erwartet der Leser bei illusionistischen Romanen einen vorgefertigten Text, den er nur noch zu lesen hat, ohne selbst etwas dazu beitragen zu müssen. Okopenko jedoch hat andere Erwartungen an den Leser, denn sein Lexikon-Roman unterscheidet sich erheblich von der Tradition illusionistischen Erzählens. Dass der Leser einfach so eine Stelle des Romans umschreiben soll, macht erneut die Künstlichkeit des Romans deutlich, denn in einem illusionistischen Werk wäre so etwas nicht möglich. Hinzu kommt ein weiteres Mal die Sichtbarkeit des Autors, der sich mit dieser Aufforderung an den Leser wendet. Dies verdeutlicht Okopenkos Vorstellung von seinem Roman als einem Möglichkeitsroman, der vom Leser selbst zusammengestellt wird.

Der Leser wird auch im Eintrag „Burg 5“ vom Autor mit einer aktiven Aufgabe betraut:

„Aufgabe an den reimenden Leser, das nach wie vor gut sichtbare
Fräulein am Söller
mit Hilfe eines Böllers vor der Völlerei eines Völlers zu bewahren. (Der Autor soll dem
Leser nicht jede Arbeit wegnehmen.)“¹¹⁹

Auch wenn der Autor den Leser an dieser Stelle nicht direkt anspricht, so wird dieser trotzdem hinter dem Eintrag sichtbar, da nur der Autor in der Lage ist, seinen Lesern eine Aufgabe bezüglich des Romans zu übertragen. Auch die Tatsache, dass hier die Figur des Autors explizit erwähnt wird, weist auf die Künstlichkeit des Romans hin, die im illusionistischen Roman verhüllt werden sollte. Darum kann man auch diesen Eintrag ohne Weiteres als illusionsdurchbrechend bezeichnen. Auch mit den zahlreichen Reimen innerhalb dieser Passage wird die Illusion des Lesers zusätzlich noch mehr gestört, da die Stelle dadurch fremddeterminiert erscheint.

3.3.2. Der Autor Okopenko innerhalb des Lexikon-Romans

In dem Roman finden sich einige Stellen, in denen sich Okopenko als Schriftsteller ausweist, und somit auch indirekt die Künstlichkeit des Lexikon-Romans offenlegt, da er immer wieder von sich als einem Autor spricht. In dem Eintrag „Affirmative Dichtung“ heißt es:

„[...] trotz all dem, dessen Spiegelung in meinen Hörspielen Alptraum, Sadismus oder auch Vernichtungsschlag gegen die Gleichgültigkeit genannt wird [...]“¹²⁰

Ein weiteres Mal stellt Okopenko durch das Possessivpronomen „mein“ eine Verbindung zwischen sich und seinen Werken her, wie er es auch in der „Gebrauchsanweisung“ mit

¹¹⁹ Ebd. S. 54

¹²⁰ Ebd. S. 11

dem Lexikon-Roman getan hat. Die Figur des Andreas Okopenko als Autor wird für den Leser dadurch präsenter und stört die Illusion eines selbstständigen Romans. Ein weiteres Beispiel dafür findet sich im Eintrag „Begründung für den Artikel Körper“:

„Die Mini-Essays dieses Romans begründe ich mit Notwehr. Notwehr meint vor allem Wehr in der Not des Mißverstehens. [...] Kritiker meiner Vorprosa lehrten es mich[...]“¹²¹

Hier geht Metanarration, es ist nicht zu leugnen, dass sich der Autor an einen Leser wendet um sich und seinen Roman zu rechtfertigen, in Metafiktion über, da der Roman explizit als „Roman“ bezeichnet und so erneut auf seine künstliche Beschaffenheit hingewiesen wird.

Die soeben erwähnte Präsenz des Autors ist den ganzen Roman hindurch nicht zu übersehen, denn Okopenko bringt sich selbst immer wieder von Neuem, nicht ausschließlich durch Metanarration, in sein Werk ein. Ob man die direkte Nennung seines Namens jedoch auch als metafikcional bezeichnen kann ist fraglich, da dies keine wirkliche Selbstthematisierung des Romans als Roman ist und auch sonst auf keine Weise seine Künstlichkeit angedeutet wird. Trotzdem wirkt das Erscheinen des Autornamens innerhalb der Geschichte seines eigenen Werkes seltsam illusionsstörend. Ein Beispiel dafür befindet sich in einem Eintrag, die Figur der Mytilla Mitil betreffend; „Entwicklungen 3“:

„Und mir wieder bedeuten Caro Coenluir, Chemiekaufmann J., Alphard Mutz, Andreas Okopenko, Zero Zobiak und all die anderen restlichen Männer nichts.“¹²²

Der Autor stellt sich in eine Reihe mit den (männlichen) Figuren seiner Geschichte, ja sogar mit seiner Hauptperson, dem Chemiekaufmann J. Diese Passage erscheint für den Leser besonders befremdlich, da Okopenkos Name durch eine andere Person in die Geschichte eingebracht wird, was wiederum ein Indiz dafür wäre, dass er ebenfalls ein Teil seines eigenen Werkes ist, also nicht nur die Rolle des Autors innehat, sondern genauso eine Rolle innerhalb seiner eigenen Geschichte.

Auch an einer zweiten Stelle, „Gemeindebauten 9“, ist dies im Lexikon-Roman der Fall:

„Apropos Gemeindebauten, sagt der Ingenieur [...] ich verstehe eigentlich nicht, wieso Künstler, zum Beispiel dieser Höke, oder Poeten wie dieser Okopenko einen Narren an Kunststoffen gefressen haben.“¹²³

Die Person, der diese Stelle zuzuordnen ist, wird am Anfang dieses Eintrags ausgewiesen, der Chemiekaufmann J., der Leser kann das Ich diesmal eindeutig festlegen. In diesem

¹²¹ Ebd. S. 30

¹²² Ebd. S. 84

¹²³ Ebd. S. 137

Eintrag wird nicht nur Okopenkos Name genannt, wie es im vorherigen Beispiel der Fall war, er wird auch als „Poet“ bezeichnet. Okopenkos Schriftsteller- und Künstleridentität wird an dieser Stelle offengelegt, der Leser wird dadurch erneut daran erinnert, dass hinter dem Lexikon-Roman ein Autor steht, und so wird die Illusionsbildung, die sich genau an den Punkten einzustellen beginnt, an denen die eigentliche Hauptfigur der Geschichte in Erscheinung tritt, aufs Neue durchbrochen.

3.3.3. Metafiktion

Neben die metanarrativen Passagen des Romans treten auch teilweise explizite metafiktionale Stellen, die die Form des Lexikon-Romans erwähnen, wie es beispielsweise am Ende des Eintrags „Fetischist“ der Fall ist.

„Dennoch bleibt ‚Totalfetischismus‘ ein Ungefähr: die zwei blauen Augen der Schnulze, der sandrosa Mund des *Schönheitsbriefs aus Paris*, der Haarbewuchs (echt oder Inter Hair) und das Erdbeerkleidchen aus Diolen® ergeben ja zunächst noch kein Mädchen: solange nicht die Integration drübergeht und aus dem Requisitenkabinett einen Menschen macht. Dies ist aber ein fatales Problem: des Lexikon-Romans im ganz besonderen.“¹²⁴

Besonders illusionsstörend an dieser Stelle ist die Erwähnung des Romantitels, die, wie auch viele andere Einträge dieser Art, gegen das celare-artem Prinzip verstößt, da der Roman dadurch seiner Artifizialität preisgegeben wird und dem Leser zeigt, dass hinter dem Werk immer noch ein Autor steht. Das „Requisitenkabinett“ ist ein Hinweis auf die Bauform des Romans, die vom Autor selbst schon in der „Gebrauchsanweisung“ zur Sprache gebracht wird. Der Roman besteht aus einzelnen Bausteinen, aus Requisiten, die sich der Leser selbst zusammensuchen muss, um daraus den Roman und seine Figuren entstehen zu lassen.

Eine weitere Passage, die für den Leser besonders illusionsdurchbrechend wirkt, da einerseits ein weiteres Mal der Autor durchscheint, und dieser andererseits durch das Offenlegen der Künstlichkeit des Romans Metafiktion erzeugt, ist folgende:

„Hiermit bestätige ich, daß auch dieser Roman eine Ordnung hat. Es ist nicht die Ordnung der Sinfonie, sondern der Jam session.“¹²⁵

Der Lexikon-Roman wird an dieser Stelle nicht nur als Roman ausgewiesen, der Autor geht auch wieder auf die Form seines Romans ein und dass diese eine bestimmte

¹²⁴ Ebd. S. 103

¹²⁵ Ebd. S. 183

systemfolgende Ordnung besitzt. Bei einer Jam Session spielen verschiedenen Musiker, die normalerweise nicht in der gleichen Musikgruppe tätig sind, zwanglos zusammen und improvisieren. Es herrscht keine strenge Vorgabe, was die einzelnen Instrumente zu spielen haben, wie es bei einer Sinfonie der Fall ist. So verhält es sich auch mit dem Lexikon-Roman, der zwar in gewissem Maße eine Ordnung besitzt, jedoch keine festgelegte.

Diese Tatsache erweist sich als für den Rezipienten illusionsstörend, da ihm vor allem dadurch, dass diese Worte dem Autor zuzuordnen sind, ein weiteres Mal klar wird, dass das Werk von einem Autor stammt, und er so erneut aus seiner Illusion herausgerissen wird.

Ein besonders interessanter Eintrag im Lexikon-Roman besteht aus einem Zusammenspiel von Metafiktion und Metanarration, denn der Erzähler dieser Passage kann nur Okopenko selbst sein, der seinen Roman im Eintrag „Lexikonromane“ thematisiert:

„Ich bestätige hiermit, daß ich die Verfasser weiterer Lexikonromane nicht als Nachahmer betrachten werde, denn auch ich betrachte mich, wenn ich einen Brief schreibe, nicht als Nachahmer irgendeines alten Hethiters oder, wenn ich Nullen porträtiere, nicht als Nachahmer Al Chwarizmis. Die Möglichkeit Lexikonroman ist ein Topos, also ein Platz, der von allen begangen, behinkt und schlittschuhbelaufen werden kann. [...]“¹²⁶

Indem Okopenko sich an seine ‚Nachahmer‘ wendet, zeigt er, dass der Roman ein von ihm geschaffenes, also künstliches Werk ist. Er handelt damit ein weiteres Mal dem Prinzip der Verhüllung der Künstlichkeit zuwider, diesmal sogar in doppelter Hinsicht, da er für den Leser einerseits als Autor sichtbar wird, andererseits implizit gesteht, dass der Roman erfunden ist, und so dem Rezipienten die Illusion einer autonomen Geschichte nimmt.

In allen genannten metafikionalen Passagen des Lexikon-Romans wird das illusionistische Prinzip der Heteroreferentialität bewusst negiert und an seine Stelle treten diese Elemente ironischer Autoreferentialität, die eine Illusionsstörung des Rezipienten verursachen.

¹²⁶ Ebd. S. 203

3.4. Die Entwertung der Geschichte im Lexikon-Roman

Neben der Metafiktion und Metanarration spielt auch das illusionsstörende Charakteristikum der Entwertung der Geschichte im Lexikon-Roman eine große Rolle und wird an zahlreichen Stellen auffällig. Wie schon erwähnt, ist die Haupthandlung, die Reise des Chemiekaufmanns J., weder besonders lang, noch besonders spektakulär, trotzdem zielt jeder illusionistische Roman darauf ab, diese in den Mittelpunkt zu stellen. Nicht so der Lexikon-Roman. Denn in ihm findet auf verschiedenen Ebenen permanent eine *histoire*-Entwertung statt. Einige Passagen, in denen gegen das *celare-artem*-Prinzip verstoßen wird, wurden im Kapitel zur Metafiktion schon ausgiebig erläutert, darum werde ich mich in diesem Kapitel hauptsächlich den anderen Formen der Geschichtsentswertung widmen.

Ein wichtiges Merkmal, das wohl jedem Leser des Romans sofort ins Auge sticht, ist die uninteressante Gestaltung der Fiktionswelt, denn in den Einträgen, die die Kernfolge ausmachen, wird die Handlung auf das Minimum reduziert und erwähnenswerte Ereignisse des Protagonisten finden kaum statt, wie beispielsweise in der „Station Nixdorf“:

„Station Nixdorf naht da schon, naht, naht, noch näher, wir fahren direkt in den Nixberg hinein [...] Hinter dem Nixberg der entferntere Nixberg, flacher. Die baumreiche Uferstraße mit ihrem Autoverkehr voll mehrminderkleiner Mädchen. Wieder eine →Bergklebesiedlung am Hügelrand, das ist jetzt der Nixberg. [...] So fraß der Berg, von Augenzeuginnen in Nixdorf gesehen, Bug, Chemiekaufmann und Heck des Drudenschiffes. [...]“¹²⁷

Diese Stelle ist nur eine von vielen der Kernfolge, in denen die Geschichte durch fehlende Interessanz entwertet wird. Dieser Eintrag, obwohl er Teil der Haupthandlung ist und aus diesem Grund das Interesse des Lesers wecken sollte, setzt sich hauptsächlich aus der Beschreibung des Dorfes und seiner Umgebung zusammen. Durch das Übermaß an Deskription ist dem Leser die Anwesenheit des Protagonisten, dessen Reise in den Einträgen zur Haupthandlung beschrieben wird, anfangs nicht bewusst. Erst im letzten Satz tritt dieser wieder in Erscheinung.

In der Kernfolge ist es kaum der Fall, dass der Protagonist nicht anwesend ist, jedoch spielt er in den Einträgen, die das Füllmaterial oder die Mini-Essays bilden, kaum eine Rolle. Diese Problematik erläutert Okopenko schon in der ‚Gebrauchsanweisung‘:

„Noch eines darf Sie nicht verwirren: wenn Sie in diesem STÄDTCHEN, das der sentimentale Exporteur ja nur vom Schiff aus sieht, dem Helden nicht begegnen. Nur

¹²⁷ Ebd. S. 320

scheinbar begegnen Sie ihm nicht, nur scheinbar geht die Handlung dort [...] nicht weiter. In Wahrheit geschieht mit dem Helden Ungeheures [...].“¹²⁸

Folgt der Leser zumindest einigen der Verweispfeile innerhalb der Kernfolge und vielleicht auch des Füllmaterials, so werden möglicherweise andere Charaktere häufiger in Erscheinung treten als der Chemiekaufmann J.

Es geschieht nicht selten, dass der Leser vor lauter Hinweis Pfeilen, denen er nachgehen will, den Protagonisten und die Haupthandlung aus den Augen verliert. Man kann, wie auch schon der Autor feststellt, im Lexikon-Roman „vom Hundertsten ins Tausendste gelangen“¹²⁹ und dabei völlig auf die Geschichte und den Protagonisten vergessen. Der Auslöser dafür ist vor allem die Abwesenheit der Hauptperson, die Ereignislosigkeit innerhalb der Geschichte und das Hin-und-her-Springen zwischen den verschiedenen Lexikoneinträgen, auf die man durch diverse Pfeile in anderen Einträgen verwiesen wird. Die Illusion des Lesers wird in illusionistischen Romanen durch das Weiterführen der Handlung, die Entwicklung der Charaktere und einen Spannungsbogen aufgebaut und gewahrt.

Der Lexikon-Roman jedoch erfüllt keines dieser Kriterien um die Geschichte interessant zu gestalten und somit die Illusion des Lesers aufrechtzuerhalten. Die meiste Zeit tritt der Protagonist in den Hintergrund, selbst in den Einträgen der Kernfolge wird er vor lauter Landschaftsbeschreibungen zur Nebensache, wie es in den folgenden Beispielen „Ufer“ und „Verladelandschaft“ der Fall ist:

„Ufer. Geographisch: *rechtes*, in J.s Stromauf-Fahrt aber *linkes*.

Die Winkenden winken nicht mehr. (Das massige Stampfen und Rauschen hat ausgelärmt, der Schiffsjunge turnt nicht mehr in den Bäumen, der Kapitän ist im Kapitänkobel ganz Kapitän, jeden Tag Sonntag, ein Wolljäckchen gabelfrühstückt schon), langsam weicht der Dunst – der Himmel wird stärker blau [...].“¹³⁰

„Gab es je ein Schiffsstations-Café? Nein, es gab und gibt und wird allezeit nur geben diese Verladelandschaft, Stege, Ketten, Rampen, Bretter, rostige Ringe in Zementbeton, rostige Anker hochgehaspelt oder grundelnd. Kahnhäuschen, Frachtkähne, Arbeitskähne. Kisten, Werkzeugbeutel, tätowierte Arme mit Kanistern. [...] Das langsame melancholische Treideln stromaufwärts.[...]“¹³¹

Der Eintrag, aus dem das zweite Zitat stammt, besteht fast ausschließlich aus Auflistungen, was der Chemiekaufmann J. vom Schiff aus alles sehen kann, jedoch wird seine Person auf den ganzen zwei Seiten kein einziges Mal erwähnt.

¹²⁸ Ebd. S. 6

¹²⁹ Ebd. S. 5

¹³⁰ Ebd. S. 338

¹³¹ Ebd. S. 342

Ein weiteres illusionsstörendes Element dieses Eintrags sind seine 18 Verweispfeile. Folgte der Leser all diesen, würde er schnell aus dem Zusammenhang der Haupthandlung gerissen werden, was eine starke Entwertung der Geschichte zur Folge hätte. Dies geschieht ohnehin schon durch das Übermaß an Deskription innerhalb dieser Passage, das die Interessantheit der Geschichte und somit die Illusion des Lesers stört. Ähnlich verhält es sich mit „Städtchen 14“, denn dieser Eintrag beinhaltet sogar 27 Hinweispfeile, deren Nachgehen wohl das endgültige Aus-den-Augen-Verlieren der Handlung bedeuten würde. Diese Tatsache gehört ebenfalls zu den am meisten illusionsstörend wirkenden Elementen des Lexikon-Romans, dessen Aufbau und Leseweise in jedem Fall, außer der Leser beschränkt sich nur auf die Einträge der Kernfolge, dazu führen, dass der Rezipient im Laufe der Lektüre von der Haupthandlung abkommt, und sich immer mehr auf die anderen Einträge zu konzentrieren beginnt.

In der Rezension des Romans in „Die Welt“ heißt es ganz richtig:

„Okopenko führt die Handlungslosigkeit ad absurdum, indem er angeblich eine ‚sentimentale Reise zu einem Exporteurtreffen in Druden‘ beschreibt, aber diese sowie den reisenden ‚Exporteurkaufmann J.‘ souverän ausspart und nur in Spuren vorhanden sein lässt.“¹³²

Die Episoden aus dem Leben der Nebencharaktere Alphard Mutz, Mytilla Mitil oder Zero Zobiak, die sich dem Leser nicht in einer bestimmten Reihenfolge erschließen lassen, haben mitunter einen höheren Interessantheitsgrad als die Haupthandlung. Beispielsweise wird in mehreren Einträgen eine Liebesgeschichte zwischen Mytilla Mitil und Encore Edibelbek angedeutet.

„Städtchen 5. [...] Im Farnkraut, für das der stetige Wind gesorgt hat, sitzt Encore Edibelbek auf einem Stein und singt zur Ziehharmonika:

Mytilla Mitil, wo find ich dich?, wo?,
du Mädchen auf Edibelbek-Niveau?

[...] Am Kiesrand des frischgeduxten hellgrünen Englischrasens [...] sitzt Mytilla Mitil auf einem rot-blau-gurtigen Feldhocker und singt zur Mandoline:

Encore Edibelbek, wo find ich dich?, wo?,
du Bub auf Mytilla-Mitil-Niveau?“¹³³

Die eigentliche Handlung des Lexikon-Romans wird durch die eingeschobenen Geschichten der anderen Charaktere, die einen höheren Interessantheitsgrad besitzen, entwertet. Die Pluralisierung von diegetischen Fabeln ist im Lexikon-Roman vorherrschend. Neben den sechs individualisierten und mit vollem Namen versehenen Personen, aus deren Leben einige Passagen erzählt werden, gibt es auch viele nur ein Mal

¹³² Die Welt, 15.10.1970

¹³³ Ebd. S. 312

in Erscheinung tretende Charaktere, jedoch sind die Fabeln dieser Personen minimal. Durch die sechs Nebenhandlungen, die in einem Konkurrenzverhältnis zur Haupthandlung stehen, kann man teilweise von einer ‚horizontalen Kohärenzstörung‘ sprechen, die dann eintritt, wenn mehrere Fabeln ohne Zusammenhang nebeneinander oder auch durcheinander existieren. Diese Theorie ist nur in bestimmten Punkten auch für Okopenkos Lexikon-Roman zutreffend.

Die Form des Lexikons und das dadurch entstehende Hin-und-her-Springen zwischen den einzelnen Einträgen hat auch ein Hin-und-her-Springen zwischen den Episoden der verschiedenen Fabeln zur Folge. Zu Beginn lernt der Leser nur den Chemiekaufmann J. kennen, aber im Laufe der Lektüre wird dessen Geschichte immer wieder durch die vielen Verweispfeile unterbrochen und man stößt auch auf die anderen Charaktere, deren Leben nur episodenhaft geschildert wird, aber keine einheitliche Geschichte ergibt. Im Gegensatz zur Haupthandlung besteht für den Leser keine Möglichkeit, die Einträge zu den Geschichten der anderen Personen hintereinander zu lesen, da es dafür keine speziellen Hinweispfeile gibt, sondern man ihnen nur zufällig begegnen kann.

Für die ‚horizontale Kohärenzstörung‘ spricht die Tatsache, dass die Fabeln zum größten Teil nicht miteinander in Verbindung stehen. Eine Ausnahme bildet in diesem Fall das soeben erwähnte Beispiel der Liebesgeschichte zwischen Encore Edibelbek und Mytilla Mitil, deren Geschichten sich zwar nie überschneiden, jedoch taucht oft der Name des jeweils anderen in deren Einträgen, auf.

„[...] Nun ist Mytilla Mitil verwundet. »Warum«, denkt sie, »soll, wenn wir nach 30 Jahren Nachlaufend einander finden, Encore Edibelbek nur *ein einziges Mal* mit mir schlafen? [...] Wenn Encore und ich einander satthaben, werden wir einander nicht halten. [...]«¹³⁴

Ansonsten stehen die Geschichten der sechs Charaktere, die neben der Hauptperson noch öfter als nur ein Mal erscheinen, für sich alleine, und keine dieser sechs Geschichten hat eine Verbindung zur Handlung um den Chemiekaufmann J.

Selten wird dieser namentlich erwähnt und wenn dies auftritt, ist es für den Leser bis zum Schluss unklar, wie und ob er überhaupt mit den restlichen Personen zusammenhängt. Daraus kann man schlussfolgern, dass diese Fabeln hauptsächlich zusammenhanglos nebeneinander existieren, was der Theorie einer ‚horizontalen Kohärenzstörung‘ entspricht.

Auch ein weiterer illusionsstörender Punkt, den Werner Wolf als geschichtsentwertend anführt, trifft auf den Lexikon-Roman zu: die Pluralisierung diegetischer Fabeln. Zu

¹³⁴ Ebd. S. 83/84

diesen Fabeln zählen nämlich nicht nur die Geschichten der sechs Personen, die an mehreren Stellen vorkommen, da in vielen Lexikoneinträgen des Füllmaterials auch kleine Geschichten, die in den meisten Fällen nur einen kurzen Moment dauern, erzählt werden. Die Personen darin werden manchmal, jedoch keineswegs immer, mit einem Namen versehen und treten kaum öfter als einmal in Erscheinung. Auch sie stehen in den seltensten Fällen mit dem Protagonisten in Verbindung. Besonders diese Tatsache wirkt sich auf den Leser illusionsstörend aus, da sich diese Einschübe auf die Kohärenz der Geschichte auswirken, und sich der Leser immer wieder die Frage stellt, wie die anderen Episoden in das Textganze passen und schlussendlich doch mit der Haupthandlung in Zusammenhang stehen, wie es in illusionistischen Romanen der Fall ist, in denen sich Geschichten auf hypodiegetischen Ebenen am Ende problemlos in die Haupthandlung einfügen.

Mit dem Lexikon-Roman verhält es sich jedoch keineswegs so, da dies, um Okopenkos Idee seines Romans zu verwirklichen, gar nicht notwendig ist. Die Welt soll in ihrer ganzen Vielfalt dargestellt werden, und dieses Konzept wird rund um die Reise des Chemiekaufmanns nach Druden aufgebaut. Diese kleinen Ereignisse variieren in ihrer Länge von einigen Zeilen bis zu über einer Seite. Beispiele dafür finden sich im Roman natürlich einige, darum seien hier nur einige wenige angeführt.

„Ein Liebespaar küßt sich, zerstreitet sich dann am Gefühl für Plastik-Gegenstände: er sieht in ihnen noch den Zauber der Herstellung (von Neuem, Farbigen, unzählige Eigenschaftswünsche Erfüllendem), sie das Symbol der Vermassung, den Ramsch.

Nach dem Streit, der unbehebbar bleiben muß, küßt das Paar sich aus Symmetriegründen wieder, lappig-weich und traurig.“¹³⁵

„Brigitte ist über die Zeitungsnachricht auf Seite 5, daß sich eine geruchseinheitliche Kosmetik nun auch in Österreich durchsetzen wird, so erfreut, daß sie ihren WELTCHRONIK lesenden Eltern das Wort abschneidet und die jüngsten Erdbebentoten an diesem Abend und in diesem Haus um ihr Täßchen Beweinung kommen.“¹³⁶

Diese zwei kleinen Beispiele veranschaulichen die Tatsache, dass die meisten Abschweifungen von der Haupthandlung, egal ob die handelnden Personen darin nun einen Namen haben oder nicht, in keiner Verbindung zum eigentlichen Protagonisten des Romans stehen. Es wird weder sein Name erwähnt, noch auf eine andere Art und Weise ein Bezug zu ihm oder der Handlung um seine Person hergestellt.

¹³⁵ Ebd. S. 245

¹³⁶ Ebd. S. 260

Auch in Einträgen, in denen der Chemiekaufmann J. in Erscheinung tritt, wird seine Anwesenheit oft durch ein Übermaß an Deskription der Umgebung oder der anderen Personen verdeckt, wie zum Beispiel im Eintrag „Straßenbahn“.

„[...] Kraftsommerschweiß achselt J. im Vorbeirummeln ab. Morgenschnäpse und Morgenwurstbrote transportarbeitern und knofeln in den allgegenwärtigen Kaffee. Essig? Im zerlegenen Weizenhaar eines Neuehefrauchens. Brillantine? Patzt in den strähnblondierten Haarpaketen eines Lehrbuben. [...] Geprügelte Frauen, kleingebliebene Fabrikangestellte, totgeölte Verkäufer, katalogskizzenhirnige Werkstättenleute. Frischgebürstete noch hoffende Adlaten. [...]“¹³⁷

Als besonders illusionsstörendes Merkmal dieser Passage fallen wohl die Beschreibungen der Personen, die sich mit dem Protagonisten in der Straßenbahn befinden, auf, mit denen Okopenko keinesfalls sparsam umgeht. Es wird zwar deutlich, dass der Autor mit Hilfe der Deskription darstellen will, wie seine Hauptperson in der Menschenmenge der Straßenbahn untergeht, jedoch hat diese Technik ebenso illusionsstörende Folgen. Für das Aufrechterhalten der Illusion ist es notwendig, dass der Leser den Protagonisten und dessen Geschichte an keiner Stelle allzu sehr aus den Augen verliert. Dies ist aber nicht nur an dieser, sondern auch an vielen anderen Stellen des Lexikon-Romans der Fall, oft durch ein Übermaß an Deskription ausgelöst.

Zu den illusionsstörenden Merkmalen, die sich entwertend auf die Geschichte auswirken, zählen auch Zitate, vor allem dann, wenn sie im Überfluss auftreten. In Okopenkos Lexikon-Roman ist diese Art der Illusionsstörung verhältnismäßig gering, da der Autor nicht besonders häufig darauf zurückgreift. Der Eintrag „Mastmädchen“ wird aber für den Leser gerade aus diesem Grund illusionsstörend, da sich der gesamte Eintrag nur aus Zitaten zusammensetzt.

„... Interessant für unsere Frage der willkürlichen Formung des Schönheitsideals ist die Mästung der Frauen, deren geradezu klassisches Lang die Landschaft *Karagwe* am Westufer des Viktoriasees in dem uns geraubten Deutsch-Ostafrika ist [...] (W. Liepmann, Psychologie der Frau.)

... *Tunesierinnen* gelten in den Augen ihrer männlichen Stammesgenossen nur dann als schön und begehrenswert, wenn sie eine üppige überquellende Körperfülle aufweisen. [...] (Wangen und Scheuer, Das üppige Weib.)

... Den größten Teil des Tages verbrachten die jungen *Türkinnen* bei der Schönheitspflege und im absoluten Müßiggang, durch welchen ihre Körperformen jene üppigen Rundungen erhielten; [...] (Ormonde, Geheimnis der Frau) [...]“¹³⁸

Die Illusionsstörung dieser Passage ist offensichtlich. Im ganzen Eintrag, der sich über zwei Seiten erstreckt, setzt Okopenko nach jedem Absatz in Klammer eine

¹³⁷ Ebd. S. 342

¹³⁸ Ebd. S. 217-219

Quellenangabe. Es handelt sich dabei zwar nicht um intertextuelle Zitate, die auf den Roman eines anderen Autors hinweisen, sondern um Zitate aus wissenschaftlichen Texten, trotzdem wird durch ihre Häufung eine illusionsgefährdende Wirkung entfaltet. Genauere Nachforschungen ergeben auch, dass es sich bei den Quellenangaben keineswegs um vom Autor erfundene Werke handelt, sondern dass diese tatsächlich existieren.

Ein weiteres Beispiel, in dem Andreas Okopenko mit Quellenangaben arbeitet, findet sich im folgenden Eintrag:

„Hundstage 1. *Eine Quellennutzung.*

Auch wenn wir Hundstage lieben – das Nacktgehen, das Baden, den Vorgenuß Durst -, laßt uns nicht vergessen, daß wir Kältegeschöpfe sind. Von der Temperatur unseres Blutes geht es nur noch 310 Grad abwärts, dann ist die tiefstmögliche Kälte des Weltalls erreicht. In die Hitze der Sterne hinauf geht es viele Millionen Grad. [...]

(*Quellenangabe:* 1) ein Letzte-Dinge-Gespräch mit Dipl.-Ing. Walzel-Wiesentreu im und vorm Restaurant Baumann zu Leoben, 2) Anrufung Elses aus »Tage und Träume« von Eisenreich.)¹³⁹

Der Eintrag erscheint wie eine semiwissenschaftliche Abhandlung zum Thema Wärme und Kälte, die einen geschichtsentswertenden Effekt nach sich zieht, obwohl der Eintrag weder unwahrscheinlich erscheint, noch zu viel zitiert oder beschrieben wird. Illusionsstörend wirken dabei ein weiteres Mal Okopenkos Nutzung und Erwähnung seiner Quellenangaben. In dieser Passage wird der Protagonist wieder in den Hintergrund gedrängt, wodurch eine Entwertung der Fabel entsteht, da die Präsenz der Hauptperson für die Interessantheit der Geschichte wichtig ist. Neben die Tatsache, dass die Quellenangaben die Geschichte entwerten, kann man unter Umständen ein weiteres illusionsstörendes Merkmal in dieser Stelle erkennen. Sie verstößt nämlich insofern ebenso gegen das celare-artem Prinzip, als die Identität der Person, die hinter diesem Eintrag steckt, nicht eindeutig ist. Unter Umständen könnte es zwar auch der Protagonist des Romans sein, wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich dabei ein weiteres Mal um ein Verschwimmen der Grenzen zwischen dem Autor und seiner Hauptperson handelt und der Eintrag eher dem Autor zuzuschreiben ist. Durch die Transparenz des Autors und die Nennung von Quellenangaben, das Gespräch mit Dipl.Ing. Walzel-Wiesentreu verstößt Okopenko wieder gegen die Verhüllung der Künstlichkeit.

Unter das Charakteristikum der Geschichtsentswertung ist unter Umständen auch der Schluss des Eintrags „Mädchen“ einzuordnen.

¹³⁹ Ebd. S. 167

„[...] Diese fast beliebig fortsetzbare Reihe zeigt, daß das Mädchen im Leben der Männer eine wichtige Rolle spielt. Immer wieder haben selbst die Nüchternsten etc. etc.“ (210)

Der erste Teil der Passage besteht aus drei Aufzählungspunkten, die mit Dingen, die den Namen „Mädchen“ tragen, zu tun haben. Obwohl diese Stelle kein Teil der Haupthandlung ist, entfaltet sich ein geschichtsentwertender Effekt durch den Abbruch des letzten Satzes. Dies soll die „beliebig fortsetzbare Reihe“ verdeutlichen, jedoch tritt eine illusionsstörende Wirkung ein, da solch ein Verfahren in illusionistischen Texten unüblich ist und der Lesefluss dadurch eine Beeinträchtigung erfährt.

Als illusionsstörend einzustufendes Element fällt unter den Punkt der Geschichtsentwertung auch ein Überschuss an Bedeutung, vor allem, was die Namen der Charaktere betrifft. Wirken diese unwahrscheinlich, weil sie beispielsweise die Eigenschaften der Personen zu gut widerspiegeln, scheint die Namensgebung fremddeterminiert und der Autor wird dahinter sichtbar. Ganz so verhält es sich zwar mit dem Lexikon-Roman nicht, jedoch wirken manche Namen zum Teil trotzdem künstlich. Dies ist besonders bei den Figuren der Fall, die im Lexikon-Roman öfters in Erscheinung treten: Encore Edibelbek, Mytilla Mitil, Zero Zobiak, Quenta Quebec und Myra Metelli. Bei all diesen Namen ist es besonders auffällig, dass Vor- und Nachname mit dem gleichen Buchstaben beginnen. Auch diese Tatsache erscheint dem Leser unwahrscheinlich und so wird die Unsichtbarkeit des Autors unterlaufen.

Die Entwertung der Geschichte trägt demnach in all ihren Facetten einen großen Teil zur illusionsstörenden Wirkung des Lexikon-Romans bei. Sei es durch die uninteressante Gestaltung der Fiktionswelt, die vor allem durch die häufige Abwesenheit des Protagonisten und die geringe Spannung in der Haupthandlung entsteht, durch das Übermaß an Deskription, das sich in vielen längeren Einträgen findet, oder durch die Pluralisierung der diegetischen Fabeln. In diesem Punkt weist Okopenkos Roman eine breite Palette an illusionsstörenden Elementen auf, von denen die meisten eine Bloßlegung der Künstlichkeit des Romans zur Folge haben und den Autor hinter seinem Werk zum Vorschein kommen lassen.

Auch wenn Werner Wolfs Definitionen der Charakteristika der Entwertung der Geschichte oft nicht eins zu eins auf den Lexikon-Roman anwendbar sind, so ist es doch möglich, diese ein wenig zu modifizieren, so dass damit illusionsstörende Passagen des Textes zu erklären sind.

3.3.5. Die Auffälligkeit der Vermittlung im Lexikon-Roman

Im illusionistischen Roman ist es von großer Wichtigkeit, dass die Vermittlung der Handlung unauffällig bleibt, um eine Illusionsbildung beim Leser zu gewährleisten. Im Lexikon-Roman ist die Auffälligkeit der Vermittlung ein besonders dominantes Phänomen, das zu allererst durch die lexikalische Form, die eine Abkehr vom üblichen Aufbau eines literarischen Werkes bedeutet, hervorsteht.

Im gewöhnlichen Roman, der eine traditionelle Erzählform aufweist, ist beim Lesen ein abruptes Ende nicht möglich, da der Leser immer weiß, wie viel ihn noch zu erwarten hat. Okopenkos Lexikon-Roman unterläuft mit seiner Form dieses Prinzip, da man den Roman nicht von der ersten bis zur letzten Seite liest, sondern den Einträgen kreuz und quer durch den Roman folgt. Nach der Gebrauchsanweisung springt man auf Seite 12, wo der erste Eintrag der Haupthandlung beginnt, danach blättert man weiter auf Seite 48, von der man, um dem Protagonisten zu folgen, weiter zu Seite 190 verwiesen wird. Dadurch ist das Ende des Romans für den Rezipienten nicht absehbar und ihn erwartet ein plötzlicher Schluss der Haupthandlung.

Nach seiner lexikalischen Form ist wohl das hervorstechendste Mittel der auffälligen Vermittlung des Lexikon-Romans Okopenkos ungewöhnlicher Sprachgebrauch, der zum Teil illusionsstörende Effekte erzielt. Margit Waid-Cuchnal sieht in ihrer Dissertation das Ziel von Okopenkos Sprache darin, „Emotionen anzusprechen, Beobachtetes durch den Rezeptionsprozeß wieder-erlebbar werden zu lassen.“¹⁴⁰ Im Lexikon-Roman sind vor allem Neologismen ein häufig gebrauchtes Mittel um Dinge zu beschreiben, die für Okopenko unmöglich mit dem ihm vorgegebenen Vokabular deutlich zu machen sind. Sprache ist für ihn daher „kein normsprachlich-begrenzter Raster, sondern formbares Material.“¹⁴¹

Der Autor variiert seine Sprach- und Wortwahl so, dass diese so kurz und prägnant wie nur möglich den Augenblick, den Okopenko darzustellen versucht, in einem Lexikoneintrag festhalten kann. Damit dies gelingt, ist es oft notwendig, neue Wörter oder Satzstrukturen anzuwenden.

„Diensthäuschen 2. Etwas Gemüse, Dillidyll, die großen gelbgrünen Dolden, Dolden am Drahtgitter gegen die Bahn, Dienstdrahtdolden, in Fenstern aber und am Hausfuß die vorgeschriebenen bunten Blumen, die lt. Diensterlaß dralle Dienstmannsfrau, aus der

¹⁴⁰ Waid-Cuchnal: S. 41

¹⁴¹ Ebd. S. 41

Gießkanne rieselnd, Dilldienstkost und Blumenkohl kochend [...] Gras schuhharkend und mit dicken Beinen Gras dreschend.“¹⁴²

In diesem Eintrag treffen viele Formen von Okopenkos außergewöhnlichem Sprachgebrauch zusammen, die auch illusionsstörende Ausmaße annehmen können. Zuallererst fällt der protokollarische Stil auf, der nicht nur in diesem Beispiel auftritt, sondern den gesamten Lexikon-Roman durchzieht. Beschreibungen dieser Art sind für den Roman, der als sprachliches Protokoll gedacht ist, von großer Wichtigkeit, denn dies bedeutet für die Sprache „Flexibilität im Ganzen bei gleichzeitiger Präzision im Einzelnen.“¹⁴³ Die Präzision im Einzelnen erreicht der Autor zu großen Teilen durch seine Wortschöpfungen, in diesem Eintrag wären das beispielsweise „Dillidyll“, „Dienstdrahtdolden“ oder „schuhharkend“. Auch die zahlreichen Alliterationen dieses Eintrags tragen zu einer auffälligen Vermittlung bei. Dadurch, dass viele Wörter mit dem Buchstaben „d“ beginnen und dieser sogar teilweise innerhalb eines zusammengesetzten Wortes mehrmals vorkommt, wird die Zugehörigkeit zum „Diensthäuschen“, das ebenfalls mit demselben Buchstaben anfängt, verdeutlicht. Mit den Partizipien „rieselnd“, „kochend“ oder „dreschend“ kann der Autor die Eindrücke um das Diensthäuschen noch knapper formulieren und so den protokollarischen Stil intensivieren. All diese Punkte sind maßgeblich für Okopenkos Romanintention, die Komplexität der Welt in einem Text einzufangen. Jedoch haben sie auch teilweise eine illusionsstörende Wirkung für den Leser zur Folge, da alle Punkte darauf hinauslaufen, dass der Leser hinter der ungewöhnlichen Sprachverwendung die künstliche Beschaffenheit des Romans sieht.

Noch auffälliger werden Okopenkos Neologismen im Eintrag „Straßenbahn“.

„[...]Schraubenschlüsselhände, Produktionsprozesspopos, Sekretärinnenhüpfendes, Kahlgeärgertes [...] Die Häuser schatten, die Pflaster reliefs, Die Straßen der schmutzigen Großstadt sonderbar rein, vom Nachtheinzel ausgelegt. Schaufenster schwatzen: bleib da; in ein, zwei Stunden kannst du kauffaffen; Zweifeldstecher, nachtscharf, versuchen schwarzriechend [...] Magazine lockferkeln wie in der Bubenzeit [...]“¹⁴⁴

Durch das Zusammensetzen von Wörtern, das neue Wörter erschafft, spielt der Autor mit dem sprachlichen Medium und zeigt dadurch, dass das herkömmliche Vokabular nicht ausreichend ist, um Augenblicke beschreiben zu können. Er erfindet nicht nur neue Wortkombinationen, sondern verwendet ebenso Nomen als Verben. Bei Okopenko „schatten“ die Häuser und „reliefs“ die Pflaster, Magazine „lockferkeln“ und die

¹⁴² Lex.Rom. S. 66

¹⁴³ Waid-Cuchnal: S. 42

¹⁴⁴ Lex.Rom. 323/324

Schaufenster können sprechen. In der Welt des Lexikon-Romans räumt Okopenko jede Unmöglichkeit aus dem Weg. Der Leser ist es jedoch aus seiner eigenen Realität gewohnt, manchmal auch vor unmöglichen Dingen oder Situationen zu stehen. Gerade die Darstellung von Unmöglichem, die Okopenko hauptsächlich durch die Sprache konstruiert, wirkt für den Rezipienten illusionsstörend. Die Sprache ist für den Menschen das wichtigste Mittel zur Kommunikation und hat in der Realität manchmal auch ihre Grenzen. Mit dem Lexikon-Roman zeigt Andreas Okopenko seinen Lesern jedoch das Gegenteil: die Sprache ist, was man selbst daraus macht und um Augenblicke oder Dinge zu beschreiben, darf man ihr keine Grenzen setzen. Trotzdem ist dieses vom Autor in seinem Roman angewandte Prinzip für den Rezipienten ungewohnt und nicht der Realität entsprechend. Darum besteht durchaus die Möglichkeit einer Illusionsstörung des Lesers, der die Absicht des Autors hinter dem ungewöhnlichen Sprachgebrauch und dadurch auch den Autor hinter dem Roman erkennt.

Der Autor ist auch ein Freund zahlreicher Wortspielereien, die an vielen Stellen zutage treten.

„Hügel 6. Hügelhasenjagd, horrido!, Höhenschichtlinien. Ha!, hechelt der Hasenhäscher, doch halt!, schon huscht der Hase eine Höhenschicht höher. Der Häscher hetzt zwischen Haselbüschen hügelan, doch der Hase schlägt einen Haken, hebt Hals und Hasenläufe hoch [...]“¹⁴⁵

Die auffällige Sprachverwendung dieser Passage ist nicht zu übersehen. Okopenko lässt fast jedes Wort, sofern es ihm möglich ist, mit einem ‚h‘ beginnen. Diese Technik wurde schon im Artikel „Diensthäuschen“ angewandt, der ebenfalls durch viele Alliterationen hervorstach. Dies erzielt beim Leser eine illusionsstörende Wirkung, da die Stelle durch diese Tatsache fremddeterminiert wirkt und dadurch der Autor sichtbar wird.

Doch dies ist nicht die einzige Stelle, an der Okopenko seinen Sprachspielereien freien Lauf lässt. Beispiele wie das vorhergehende finden sich im Lexikon-Roman sehr häufig.

„Korrupte Bräute 5. [...] verrühre unter langsamem Weißbierzusatz zu perfekter Knetbarkeit, würze mit Weißdornsafte und Bleiweiß, süße (kalorienfrei) bis zur Weißfärbung der Zunge, forme Weißtörtchen und backe sie auf weißlackiertem Weißbleich bei Weißglut bis zu völliger Weiße. [...]“¹⁴⁶

„Schreibübung 2. Das Schiff muß beinahe beidrehen. Beiliegend übersende ich Ihnen ein Beilager. Die Beiladung fing Feuer, der Beifahrer verkohlte. Er wurde Beiläufig beigeetzt, mein herzlichstes Beileid! Alles geht vorbei. Den Beisitzer nannten die Beigezogenen ein

¹⁴⁵ Lex.Rom. S. 159

¹⁴⁶ Ebd. S.186

»Beiwagerl«, mit verächtlichem Beigeschmack, die Beischläfer der Angeklagten pflichteten beifällig bei. [...]«¹⁴⁷

Die beiden soeben angeführten Beispiele entfalten ihre illusionsstörende Wirkung ebenso durch Fremddetermination. Das zweite Beispiel weist insgesamt 27 verschiedene Wörter auf, die mit der Vorsilbe ‚bei‘ beginnen. Für den Leser ist vollkommen klar, dass dies nur durch die Hand eines Autors geschehen kann. Diese Form der auffälligen Vermittlung hat nicht nur zur Folge, dass der Autor nicht mehr hinter seiner Geschichte verschwindet und somit für den Leser präsent wird, sondern bedeutet ebenso eine Bloßlegung der Künstlichkeit des Romans.

Andreas Okopenko, der die Spielereien mit der Sprache auf die Spitze getrieben hat und diese auch in seinen Lexikon-Roman einfließen lässt, verwendet darin neben den soeben genannten noch ein weiteres Mittel im Eintrag „Fischer 5“.

„[...] Jedoch sofort, nachdem ich meinen Köder mit diesem sonderbaren Fluolit behandelt hatte, ist es mir noch am selben Tag gelungen, in weniger als einer Stunde neun große Hechte und fünf mächtige Karpfen zu fangen. Und Anno Domini 1299 an dem 8. Tag Johannis Battisten, 2. Juli, do ward von mir gefangen ain fisch, der was neun schuch lang untz an das hopt und kunt man nit wissen, das hie und ye me als ain fisch gefangen ward. [...] und wurdent dennoch sechs schüsseln von dem hopt in die statt gesandt. Sie müssen mehr fangen – und viel größere Fische – und viel mehr Freude an Ihrem Sport haben.“¹⁴⁸

Die Auffälligkeit der Vermittlung und das Spiel mit der Sprache sind hier eindeutig. Plötzlich befindet sich der Leser im Jahre 1299 und der Autor wechselt in eine ältere Sprachform des Deutschen. In dieser Passage wird auch nicht auf Groß- und Kleinschreibung geachtet, denn auch die Nomen wurden klein gedruckt. Für den aufmerksamen Leser ist zwar klar, was an dieser Stelle geschieht, da es jedoch in illusionistischen Romanen nicht üblich ist, die Sprachform zu wechseln, wenn von einer anderen Zeit die Rede ist, wird der Rezipient aus seiner Illusion gebracht.

Ein weiterer Punkt der auffälligen Vermittlung im Lexikon-Roman sind die Aussparungen im Text, ein vielgenutztes Mittel Okopenkos. An einigen Stellen im Roman lässt der Autor Buchseiten teilweise frei und fügt in Klammern Kommentare ein, wie der Leser damit umzugehen hat. Hier werden vom Autor nicht nur inner- und außersprachliche Methoden angewandt, sondern auch „dadaogene“, eine Wortschöpfung Okopenkos, Techniken, wie beispielsweise die räumlich gestalteten Seiten. In diesem „literarischen Vakuum“¹⁴⁹ ist der Leser aufgefordert, sich selbst in den Roman

¹⁴⁷ Ebd. S. 294

¹⁴⁸ Ebd. S. 110

¹⁴⁹ Waid-Cuchnal: S. 66

einzubringen und so daran mitzuarbeiten. Waid-Cuchnal konstatiert in ihrer Dissertation, dass es dem Autor auf diese Weise gelingt, „den Leser jenem Helden situationsgerecht gleichzustellen“¹⁵⁰ und der Rezipient dadurch dazu befähigt wird, sich mit Helden zu identifizieren.

Die erste Anwendung dieser Technik Okopenkos findet schon im ersten Artikel der Hauptfolge nach der Gebrauchsanweisung statt.

Anfang der Reise. Hochfrühling-Morgen, 6.30. Sich mit der
→ Straßenbahn fast verirrt haben.

(Die Leute verstanden diese Fertigkeit an ihm doch nie. Ich
kann viele Beispiele aus meiner Jugend anführen:

(Raum für einschlägige Erinnerungen des Lesers.)

J. geriet in den Strudel des Straßen-Schlußstückes mit den *nichts*
als Wirtshäusern und Autobushaltestellen nahe der
noch näher
und jetzt war sie schon da die
Brücke.

Man? Er? Ich? J.? – Zur Identifikation des Helden suchen Sie,
bitte, die → Taufstelle auf. Wen die tiefen Gründe für den Erzäh-
lerwechsel nicht interessieren, der folge mir gleich zur → *Brücke*.
Annie. Sie steht an den Marterpfahl gebunden, ein perfekter
Schurke aus dem Visagistensalon Barclay mit Schurkenschnurr- Abb. 1¹⁵¹

Abbildung 1 zeigt den Eintrag zu „Anfang der Reise“ und gleichzeitig werden daran einige Punkte der auffälligen Vermittlung deutlich. Zuallererst fällt natürlich die Aussparung mitten im Text auf, die den Leser dazu animiert, „einschlägige Erinnerungen“ seiner Jugend an dieser Stelle einzufügen. Werner Wolf meint zwar, dass Lücken im Text weniger illusionsstörend sind, wenn der Leser diese selbst ausfüllen kann, jedoch bezieht er sich dabei wohl eher auf Wortaussparungen, die eine Lücke hinterlassen und es dem Rezipienten durch den Kontext möglich ist, diese Stellen zu

¹⁵⁰ Ebd. S. 66

¹⁵¹ Lex.Rom. S. 12

ergänzen. Im Lexikon-Roman handelt es sich jedoch um eine andere Art von freigelassenem Raum im Text, vor allem, weil diese Lücke, wie viele andere im Roman, eine Lücke im Buch ist. Durch den Kontext ist an diesen Stellen nichts zu ergänzen, sondern alleine durch den Leser. Die Lücke in diesem Eintrag entfaltet eine illusionsstörende Wirkung aus mehreren Gründen. Da es sich um den Einstieg in die Geschichte handelt und der Leser auf der Stelle mit einer solch ungewöhnlichen Vermittlung konfrontiert wird, wird diesem schon von Beginn an die Illusionsbildung erschwert.

Ein illusionsbildender Roman unterliegt vielen Vorgaben, vor allem das einleitende Kapitel betreffend, um den Leser in den Bann der Geschichte zu ziehen. Okopenko jedoch bedient sich anderer Maßnahmen, die dies bewirken sollen. Durch die Gleichsetzung des Lesers mit dem Protagonisten soll sich der Leser selbst in die Geschichte mit einbezogen fühlen, aber zuallererst sollte dieser wissen, in welche Welt und unter welche handelnden Personen er sich begibt, damit eine Identifikation ermöglicht werden kann. Für den Leser wirkt dieser Einstieg mehr illusionsstörend als illusionsfördernd, da noch keine Illusionsbildung stattfinden kann, wenn der Autor ihn sofort indirekt zur regen Mitarbeit auffordert.

Dies führt zum zweiten Punkt, warum dieser Eintrag auf den Rezipient illusionsstörend wirkt. Der Leser wird im Autorkommentar als solcher angesprochen: „Raum für einschlägige Erinnerungen des Lesers“. Okopenko versucht, den Leser durch diese Aufforderung an der Mitgestaltung selbst am Roman teilzuhaben, und zwar nicht nur als Co-Produzent, sondern auch als Figur innerhalb der Handlung. Jedoch erinnert er durch die Benutzung des Wortes „Leser“ diesen daran, dass er doch nicht viel mehr ist, als nur der Rezipient des Romans. Des Weiteren tritt durch diesen Kommentar der Autor hinter der Geschichte hervor, da nur ihm diese Aufforderung zugeschrieben werden kann.

In seiner Diplomarbeit „Andreas Okopenkos Lexikon-Roman“ stellt Peter Schunda richtig fest, dass sich in diesem ersten Eintrag

„eng zusammengedrängt, bereits die wichtigsten Techniken der für den Lexikonroman typischen Welt-Protokollarik: Ellipsen; Uhrzeit; lyrische Einsprengsel; sprunghafte, aber sprachlich exakt abgestützte Assoziationen; ironische Aufforderung zur Koproduktion; erste Verführungen durch zwei Links“¹⁵² finden.

¹⁵² Schunda, Peter: Andreas Okopenkos Lexikon-Roman: Spiel einer gedruckten Hyperfiction mit wissenschaftlichen Textgattungen. Bewertung der Textmigration in den digitalen Elex. 2003: Eisenstadt <http://bibliothek.fh-burgenland.at/fileadmin/Download/bibliothek/diplomarbeiten/AC03963050.pdf> (14.06.2011)

Die zwei Verweise auf weitere Einträge innerhalb des Lexikon-Romans stellen ebenfalls eine Art der auffälligen Vermittlung dar. Anstatt den Text weiter fortlaufen zu lassen ist es dem Leser selbst überlassen, ob er diese Einträge lesen möchte. Entscheidet er sich dafür, muss er zum entsprechenden Artikel entweder nach vorne oder zurück blättern. Einen illusionsstörenden Effekt erzielen diese Verweise dann, wenn der Rezipient durch das viele Springen im Roman den Bezug zur Haupthandlung verliert, was leicht möglich ist. Schlägt der Leser das Buch versehentlich während des Lektüreprozesses, der oft mehr als nur ein Lesezeichen verlangt, zu, ist es schwer nachzuvollziehen, an welcher Stelle, oder besser, an welchen Stellen, man zuletzt stehengeblieben ist. Auch diese Tatsache ist hinderlich für jegliche Form der Illusionsbildung.

Eine weitere Auffälligkeit des Artikels „Anfang der Reise“ zeigt sich nach der Aussparung im Text. Okopenko ordnet einen Teil der Worte auf ungewöhnliche Weise an. Plötzlich stehen zwei Worte in der Mitte der Zeile, die nächsten sind nach rechts und „Brücke“ nach links eingerückt. Waid-Cuchnal ist der Ansicht, dass „die unterschiedlichen strukturellen Realisationen [...] ihren variantenreichen Ursprung in der je situationsspezifischen Weltbeobachtung und – aufnahmeweise des Autors“¹⁵³ haben. Obwohl deutlich wird, dass der Autor mit der strukturellen Anordnung der Wörter den Inhalt zu verdeutlichen versucht, ist eine Illusionsdurchbrechung durch die gestörte Syntax des Satzes möglich. Dazu trägt nicht nur die Wortanordnung in den Zeilen bei, sondern ebenso die ungrammatische Verwendung des sprachlichen Mediums. Folgendes Beispiel ist nicht nur formal, sondern auch inhaltlich abgehackt, wodurch die Artifizialität des Romans hervorgehoben wird.

„J. geriet in den Strudel des Straßen-Schlußstückes mit den *nichts als* Wirtshäusern und Autobushaltestellen nahe der

noch näher

und jetzt war sie schon da die

Brücke.“¹⁵⁴

An mehreren Stellen im Roman wird dieses Prinzip angewandt und gilt in den meisten Fällen als optische und strukturelle Untermalung des Inhalts, wie es auch im Eintrag „Kreissäge 1“ der Fall ist.

„[...] und daraus heulte es nun kreissägengrell

Ni i

i

i

¹⁵³ Waid-Cuchnal: S. 71

¹⁵⁴ Lex.Rom. S. 12

i
i
i
li.

Die Niili war das erschrecklichste Weib der ganzen Kindheit [...]"¹⁵⁵

Auch an dieser Stelle wird die Vermittlung durch die Anordnung der Buchstaben auffällig und macht somit die künstliche Beschaffenheit des Romans deutlich, wodurch die Illusion des Lesers eine Beeinträchtigung erfährt.

Okopenko schafft es, das Mittel Sprache zum Zweck zu machen und durch die Sprache Situationen und Dinge darzustellen, was sonst nur mittels bewegter Bilder oder Geräuscheffekten möglich wäre. Der vorher angeführte Eintrag zu „Kreissäge 1“ hat dies schon deutlich gezeigt, aber auch der Artikel „Wasserereignis 16“ ordnet sich diesem Prinzip unter.

„DasMotorboothellbraunEmaillärmhochgestellterSchnauzeganznahran (Lärm: Motorrad, gezuscht durch Heimsiphon.) amRampunkkantetesganzschrägundbe ruhigt sich dann zu einer gischenden Kehre. Selbstverkleinerungs-Manöver.

gewesen.“¹⁵⁶ :Schon fast nicht mehr

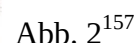
Die lange Wortkette, die nur an einer Stelle wegen eines eingeschobenen Kommentars unterbrochen wird, erweist sich als auffällige Vermittlung, durch die die Rezeption erschwert wird. Erst nach mehrmaligem konzentrierten Lesen kann der Leser die einzelnen Worte der Wortkette voneinander lösen und den Sinn des Satzes ausmachen. Die Geschwindigkeit des Motorbootes wird mit Hilfe der Sprache bildlich gezeigt. Solange die Worte in einer Kette ungetrennt aneinandergereiht sind, vermittelt der Autor die Schnelligkeit des Bootes, die sich dann wieder verlangsamt, was dadurch dargestellt wird, dass die Wortkette an recht unpassender Stelle, und zwar mitten im Wort, abreißt und der Satz, wie es der Leser gewohnt ist, normal sein Ende findet. Obwohl der Rezipient den Sinn hinter dieser Technik versteht, entwickelt diese trotzdem eine illusionsstörende Wirkung, da die Künstlichkeit des Artikels hervorgehoben und damit verbunden auch der Autor, der der Urheber der Konstruiertheit ist, sichtbar wird.

Doch nicht immer dient die außergewöhnliche Anordnung der Buchstaben einer inhaltlichen Untermalung und kann in anderen Fällen sogar noch mehr auf die Spitze

¹⁵⁵ Ebd. S: 188

¹⁵⁶ Ebd. S. 353/354

¹⁵⁷ Ebd. S.34



Den Rahmen dieses Eintrags bildet eine Kette des Wortes „ja“, das aufgereiht Anfang und Ende darstellt. In Klammer wird ganz zu Beginn spezifiziert, worum es sich bei dem Artikel tatsächlich handelt: um den „Blick aus der Zelle eines konkreten Lyrikers“. Okopenko selbst war Anhänger der konkreten Poesie, für die eine besondere Herangehensweise an die Sprache typisch ist. Denn die Sprache dient ihr nicht als Mittel

um Stimmungen oder Gedanken zu beschreiben, sondern die Sprache stellt sich selbst dar, ist also selbst Gegenstand und Zweck eines Gedichts. Der Leser ist es gewohnt, Worte nacheinander abzulesen und die optische Dimension des Textes außer Acht zu lassen. Die konkrete Poesie arbeitet jedoch genau mit dieser Abkehr von den klassischen syntaktischen und semantischen Beziehungen um den Leser auf neue syntaktische Verbindungen aufmerksam zu machen. Sie will für den Rezipienten anregend wirken und nicht vorschreiben, welche Verbindungen dieser schaffen soll. Okopenkos konkrete Poesie erinnert an Ernst Jandl, der in seinen Gedichten die gleiche Technik anwendet. Ursula Schmidt schreibt in ihrer Arbeit „Ernst Jandl und die Konkrete Poesie:

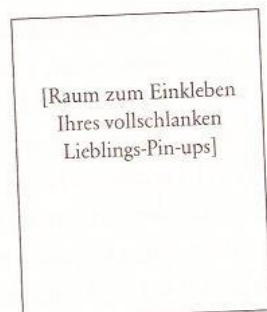
„Der Leser, der sich dieser Offenheit stellt, muß allerdings bereit sein, seine Lesegewohnheiten zu vergessen, nicht mehr nach Reim und Strophen zu suchen, um Interpretationshilfen zu finden, sondern muß bereit sein, seinen Gedanken freien Lauf zu lassen.“¹⁵⁸

Genauso verhält es sich mit Okopenkos Lexikon-Roman. Auch bei der Lektüre dieses Romans ist es für den Leser notwendig, auf all seine üblichen Lesegewohnheiten zu verzichten und sich auf das Werk einzulassen.

Der Artikel „Bezirksgericht 1“ steht demnach ganz im Zeichen der konkreten Poesie. Mit Hilfe der Sprache als Gegenstand wird der Blick aus der Zelle, die Gitterstäbe und dazwischen die „Eichhörnchen“ verdeutlicht. Das Herausfinden, wie dieser Artikel zu lesen ist, führt dazu, dass der Lesefluss des Rezipienten unterbrochen wird.

Im Eintrag von Abbildung 1 werden, wie schon erwähnt, viele Techniken Okopenkos vermischt. Die Lücke, in die der Leser eigene Erinnerungen einfügen soll, steht nicht alleine da, sondern ist von weiterem Text umgeben. Im Lexikon-Roman gibt es jedoch durchaus auch einige Einträge, die nur aus solchen Leerstellen bestehen.

Barbara 4.



Studien zum Fetischismus 3.

(Raum zum Übertragen eines Schulaufsatzes:
„Mein erster Fetisch.“)

¹⁵⁸ Schmidt, Ursula: Ernst Jandl und die Konkrete Poesie. Hausarbeit am Institut für Germanistik der Universität Wien: 1984. S. 38

Die Einträge zu Abbildung 3 und 4 bestehen jeweils nur aus diesen in Klammern gesetzten Kommentaren des Autors, was der Leser mit diesen Lücken anzufangen hat. Beim Artikel „Studien zum Fetischismus 3“ geht es sogar so weit, dass fast die gesamte Seite für den Beitrag des Lesers zum Roman leer gelassen wurde. Auch hier verwendet Okopenko eine auffällige Form der Vermittlung, jedoch wirken diese Lücken für den Roman und seine Handlung keineswegs sinnstörend. Trotzdem verhält es sich bezüglich der illusionsstörenden Wirkung auf den Leser mit diesen Einträgen genauso wie mit den vorher angeführten. Okopenkos Absicht ist es, die Distanz zum Geschehen dadurch zu vermindern, dass der Leser ein weiteres Mal, und zwar auf eine andere Art und Weise als die, dass er unter den verschiedenen Lexikoneinträgen den Weg selbst wählen kann, in den Roman mit eingebunden wird. Doch die Kommentare bewirken vielmehr, dass dem Leser die Künstlichkeit des Romans und der dahinter stehende Autor bewusst werden, wodurch die Illusion eine massive Beeinträchtigung erleidet.

Neben den häufig auftretenden Lücken, die der Leser durch Anweisungen des Autors selbst ausfüllen kann, gibt es im Roman auch ein paar Einträge, in denen der Autor Wörter einfach ausspart.

„Burg 4. Vom jenseitigen Ufer grüßt Schloß, die letzte Ruhestätte des im Jahre, etwas weiter erhebt sich auf hohem Felsen eine Ruine mit massigen Mauerquadern; es ist der. Er war einst der Sitz des Grafen von, die nicht nur sondern auch. Dessen großartiger Prachtbau auf mehr als Meter das Landschaftsbild weithin beherrscht, biete sich nicht nur als dar, sondern bewahrt auch in seinen und seiner viele Schätze. Es ist steingewordene Geschichte. Auf diesem Fels stand das römische und später die des Ungarnfürsten, die vom erstürmt und zu seiner Residenz erwählt wurde. Hier wohnte der gastliche, der und ihrem Gefolge auf dem Zug in das aus güldenen Bechern kredenzte.“¹⁶¹

Sofort wird augenscheinlich klar, dass der Text nicht vollständig ist und viele Informationen fehlen. Nicht wirklich sichtbar wird jedoch, ob es dem Leser wieder selbst überlassen wird, die Lücken auszufüllen oder ob der Eintrag vielleicht auf eine große Allgemeinheit abzielt und mit den Wortausparungen ausdrücken will, dass hier jede beliebige Information zu einer Burg eingefügt werden kann und der Text trotzdem immer passend ist. Da in diesem Eintrag keine Erklärung vom Autor zu finden ist, wie es sonst oft der Fall ist, wenn eine Stelle vom Leser selbst auszufüllen ist, ist eine Metanarration

¹⁵⁹ Ebd. S. 27

¹⁶⁰ Ebd. S. 236

¹⁶¹ Ebd. S. 53/54

auszuschließen. Trotz dieser Tatsache wird aber ein Autor sichtbar, da für den Leser jemand für die Wortausparungen verantwortlich sein muss. Für den Rezipienten ist es in dieser Passage besonders schwer, eine Illusion aufzubauen, da die Deskription unvollständig ist und die wichtigen Angaben im Eintrag fehlen, um sich unter der Beschreibung etwas bildlich vorstellen zu können.

Mit dem Eintrag zu „Städtchen 13“ verhält es sich ähnlich.

„Das Städtchen durchgehen. Rückseite des Städtchens dann: x.
x ist durch eine grüne Böschung, durch niedrige Kräuterwiese, die an einem Fluß böschet
[...] nicht zu ersetzen. [...]“¹⁶²

Der Text spezifiziert x nicht, sondern führt nur an, was x nicht sein kann, weil es dadurch „nicht zu ersetzen“ ist. Genauere Angaben zu dieser Unbekannten werden jedoch nicht gemacht. Diese Stelle ist aus dem gleichen Grund illusionsstörend wie die vorhergehende. Dadurch, dass der Leser nicht weiß, was mit x gemeint ist, wird der Aufbau einer Illusion für ihn verhindert. Streng gesehen sind die beiden letzten Beispiele nicht tatsächlich illusionsstörend, da beim Rezipienten gar keine Illusion zustande kommt, sondern illusionsverhindernd.

Die Auffälligkeit der Vermittlung wird von Andreas Okopenko jedoch noch mehr auf die Spitze getrieben. Scheinen schon die Lücken, in die der Leser eigene Dinge hineinschreiben oder –kleben soll, aufsehenerregend und dadurch illusionsstörend, so haben die anderen graphisch ungewöhnlichen Techniken Okopenkos eine noch größere Wirkung auf den Rezipienten und seine Illusionsbildung bzw. –störung. Dies gelingt dem Autor vor allem durch das Einfügen handschriftlicher Darstellungen, wie beispielsweise das Faksimile einer Lautnotation des Verfassers im Eintrag „Nachziehverfahren“ (Abb. 5).

¹⁶² Ebd. S. 316

– und eine Lautnotation vom 10. 1. 1951 abgebildet:

D d d d d d d d d d d d d d d d d d
 e l l l l l l l l l l l l l l l l l l
 d - d - d - d - d - d -
 d - d - d
 f a b f a b f a b d d f a b
 d f a b d f a b d f a b
 f - f - f f f f f f f f f f
 g g b g b g b g b g b g b g b
 t t t t t t t t
 l - l - l - l - l l l l
 ch ch ch ch
 e h ch h ch
 e ch ch ch ch ch ch ch ch
 ch a ch a
 h h h h
 h ch ch ch ch ch ch ch ch
 t t t t t t t t
 ett.
 tt ett tt ett tttttt ett.
 t - ett, t - ett, t - ett
 t - ett,
 et et et et et et et ett,

Abb. 5¹⁶³

Der gesamte Artikel, in dem sich diese Lautnotation befindet, ist geprägt von illusionsstörenden Effekten und Merkmalen, vor allem jene, die sich mit der Person des Autors befassen. Denn dieser präsentiert sich in diesem Eintrag besonders deutlich und reiht sich als Autor in die Literaturgeschichte ein:

„Daß ich trotz meiner »außersprachlichen« Althasenschaft mit der Assimilation »innersprachlicher« bzw dadaogener Methoden nicht 1970 nachziehen, sondern schon 1950 befasst war, als [...] die »Wiener Gruppe« noch nicht bestand und die Revolte von uns Autoren der »neuen Wege« getragen wurde, zeigt ein stilanalytischer Blick in meine alten Gedichtbände und Manuskripte [...] Zur Ergänzung seien drei unveröffentlichte Texte von 1951 zitiert [...]“¹⁶⁴

In dieser Stelle legt Okopenko nicht nur seine Identität als Autor, sondern auch seine Verfahren („dadaogene Methoden“) bloß. Außerdem setzt er ein literaturgeschichtliches

¹⁶³ Ebd. S. 248

¹⁶⁴ Ebd. S. 245/246

Wissen des Lesers voraus, indem er die Wiener Gruppe nennt. Er ordnet somit nicht nur sich selbst, sondern auch sein Werk in einen literaturgeschichtlichen Kontext ein. Die Texte, die er noch vor der Lautnotation von Abb. 5 einfügt, verdeutlichen seine Nähe zum Dadaismus und setzen sich auch deutlich von den restlichen Texten im Lexikon-Roman ab. Den graphisch auffälligsten Text stellt natürlich die Lautnotation dar. Sie hebt sich insofern von allen anderen Einträgen des Lexikon-Romans ab, als sie der einzige Text ist, der in handschriftlicher Form abgedruckt wurde. Die vorhergehenden Gedichte Okopenkos innerhalb dieser Artikel, sowie alle anderen Gedichte, die im Roman vorkommen, wurden getippt abgedruckt, nur dieses eine folgt einem anderen System. All dies hat eine extreme Präsenz des Autors zur Folge. Das Einbauen eigener Gedichte in seinen Roman, die er auch eindeutig als seine eigenen ausweist, bewirkt, dass der Leser so auch den gesamten Roman als etwas vom Autor Geschaffenes aufnimmt. Erweist sich diese Lautnotation als einziger handschriftlicher Text im Lexikon-Roman, bedeutet dies nicht, dass Okopenko nicht auch an anderen Stellen handschriftliche Dinge eingefügt hat.

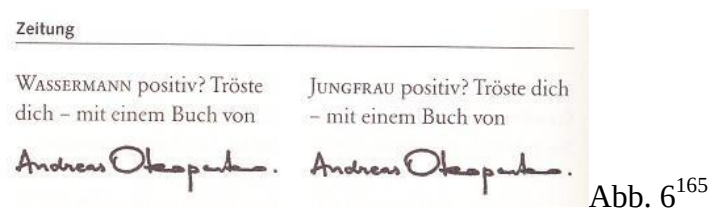


Abbildung 6 ist ein Ausschnitt aus dem Eintrag „Zeitung 8“, der ebenfalls in seiner Gesamtheit eine besonders auffällige Vermittlung aufzuweisen hat. Diese wird nicht nur durch ein weiteres Auftauchen des Autors, dessen Abdruck seiner Unterschrift an dieser Stelle eingebaut wurde, hervorgerufen, sondern auch durch die Form des Artikels (Abb.7). Okopenko stellt damit das „Wettlesen des Reklameteils“¹⁶⁶ zwischen dem Ingenieur und dem Chemiekaufmann J. auf graphische Weise dar, indem er die Teile, die der Ingenieur liest, auf der linken Seite, und die, die der Chemiekaufmann liest, auf der rechten Seiten anordnet. Auf diese Art kann Okopenko die Lektüre der beiden Männer einander gegenüberstellen.

¹⁶⁵ Ebd. S. 372

¹⁶⁶ Ebd. S. 369

Zeitung		Zeitung	
	speisen, alles darf in Herrn und Frau Essegern hinein. Aber nachher die Pille. (Die Entschlackungspille!) Ein Gesundheitsgang zum kleinsten Zimmer – schon sind Essegerns wieder leicht und fit.	CORINNA wäscht moderne Gewebe so sauber, als wären Sie gekocht.	Sehen Sie? Nein, beide Augen blind. Sehen Sie! Und wir mußten es Ihnen sagen. Optiker-Rat – guter Rat.
Denkt schon heute an den Winter! Schneemannformer, vollelektrisch, mit und ohne Nasenkarotteur.		Auch dumme Kinder wachsen gut mit PIMPINELLA Rübensud.	Nierenkranke atmen wieder – durch POKORNYS ZEHENMIEDER.
Klößkners GARTENHILFE mit ideenreichen Pflanzenbeschreibungen und nützlichen Zeichnungen zur Freude und Entspannung.	Zu wenig Insekten im Garten? KRABBOLIN hilft käferrasch!	Du bist mehr als Nachbars Liese durch Trolen®-verstärkte Biese.	Wirf den Mann zum alten Eisen. Geh mit uns auf WITWENREISEN.
SPUCKS – die denkende Fleischbrühe! Suppenaktiv!	HEIDI, die einschmeichelnde Fischsuppe. So zärtlich passiv...	Verspricht sie wenig, hält sie viel bei MINITRUDAS Plattenspiel.	Mit SAHNEFLOCKEN eingerieben wie alle jene, die wir lieben.
Korn aus Meisterhand – mit der neuzeitlichen Kegelbahnformel.	CHICKIE – das gaumendynamische Dosenhühnchen.	Hast du schon eine Sekretärin? Wenn ja: tu ihr nur Gutes. Wenn nein: wähle MAGNETOCORD.	Verlängere Verlängere ihn Verlängere ihn dir Verlängere ihn dir deinen Verlängere ihn dir deinen Urlaub (durch kurzweilige CLAUDIA-Romane)
POPEIA – die goldgesunde Baby-Cigarette.	ROMANTICUS – der tröstende Krückstock mit eingebautem Liebesgeflüster (nach Wahl Sandrocks, Leuweriks, BB, Heesters, Lennon).		
Frecher, blonder Fratz! Komm, lauf ein Stück mit mir. Wie jung Du heute bist! Nimm Dir auch so ein kleines, weißes Täfelchen:	STRYCHNO-MUTZ, das appetitliche Rattengift.	Damen! Herren! Wir heben Ihr Prestige um kostbare Zen-timeter. Senden Sie heute noch Diskret-Porto an ZOLLSTOCK & TUTT.	Sorge mit KP*)? NPD**) macht dich frei! *) Kleinem Pudel **) NEUE PUDEL-DRESSUR, Rathausplatz 2

Abb. 7¹⁶⁷

Abbildung 7 zeigt noch einmal die auffällige Vermittlung des Lexikoneintrags „Zeitung 8“. In zwei Spalten angeordnet und durch Absätze voneinander getrennt, besteht der Artikel fast ausschließlich aus Werbesprüchen. Diese Form ist für den Leser insofern irritierend, als er nicht weiß, wie er damit in seinem Lesevorgang umzugehen hat. Soll er die Werbesprüche parallel oder doch zuerst die eine, dann die andere Reihe lesen? Die zweite Methode würde das den ganzen Lexikon-Roman durchziehende Prinzip des Hin-und-her-Blätterns im Roman zusätzlich unterstützen, jedoch ist dies auch nachteilig, wenn es um die Illusionsbildung geht.

Ein weiteres Merkmal dieses Beispiels, das die Auffälligkeit der Vermittlung im Lexikon-Roman verdeutlicht, ist das handschriftlich hinzugefügte Herz, das einem der

¹⁶⁷ Ebd. S. 370/371

Werbesprüche beigelegt wurde. Zwar weist sich hier kein Autor als der „Zeichner“ dieses Herzes aus, trotzdem geht davon eine leichte illusionsstörende Wirkung aus.

Da Einfügungen dieser Art in illusionistischen Romanen keinesfalls üblich sind, ist diese für den Leser irritierend, da er nicht weiß, wem er diese Zeichnung zuordnen soll. Er beginnt, den Ursprung dieser zu hinterfragen und die einzig plausible Antwort auf seine Frage ist, dass es sich dabei ein weiteres Mal um den Autor handeln muss. Somit trägt diese Variante der auffälligen Vermittlung erneut dazu bei, dass die Person des Autors hinter dem Roman sichtbar wird, obwohl er sich an dieser Stelle weder metanarrativ an den Leser wendet, noch seine Identität durch die Nennung seines Namens oder seiner schriftstellerischen Tätigkeit offenbart.

Neben den bereits genannten Methoden Okopenkos, die Vermittlung seines Textes auffällig zu gestalten, die handschriftlichen Elemente oder die Aussparungen im Text, die der Leser selbst ausfüllen muss, ist der Einsatz von Listen und Aufzählungen ein vom Autor oft genutztes Element in seinem Roman.

In Werner Wolfs Werk zur Illusionsdurchbrechung wird angeführt, dass es stark zur Illusionsstörung mittels einer auffälligen Vermittlung beiträgt, wenn der Diskurs plötzlich formalen Kriterien folgt, die beispielsweise durch einen Überschuss an Ordnung deutlich werden. Genau dies ist in Okopenkos Lexikon-Roman oft der Fall. Um die Idee für seinen Roman, die Welt in all ihren Facetten und in ihrer Gesamtheit darzustellen, scheint der Einsatz von Aufzählungen und Listen für den Autor unumgänglich. Um dies zu erreichen, wendet er jedoch nicht nur eine Art der Auflistung, sondern mehrere verschiedene Variationen, an.

Die zwei Formen, die am häufigsten im Roman verwendet werden, sind das Nacheinander-Aufzählen von Wörtern, die aneinander gereiht sind, und das Nummerieren, das formal besonders auffällig wirkt, wie am Beispiel zum Eintrag „Hahnenzierden 3“ deutlich gemacht werden soll.

- „1) Den Schnabel ruckweise aufsperrn
- 2) Kurz zögern
- 3) Schreien: ä – eri – äää!
- 4) Sich selber wundern, was da aus einem herauskam
- 5) Über die starren runden Augen mehrmals die Blindscheibe des Kameraverschlusses zucken lassen
- 6) Hennenboden betreten, mit dem mächtigen Gewicht in den schwächlichen Rücken einsinken

7) Kamm und Goder von Blut strotzen lassen.“¹⁶⁸

Nicht nur der Inhalt, der seines Themas wegen auch mit einer gewissen Komik verbunden ist, sondern vor allem die ungewöhnliche Anordnung, die für einen illusionistischen Roman nicht üblich ist, trägt zu einer verminderten Illusionsbildung des Lesers bei. Diese wird vor allem dadurch ausgelöst, dass der gesamte Eintrag nur aus diesen sieben Aufzählungspunkten besteht und nicht einmal durch einen vorhergehenden oder nachstehenden Kommentar erklärt oder in einen Zusammenhang gestellt wird. Der Leser weiß nicht, womit er es hier zu tun hat und beginnt, den Sinn und die Bedeutung des Eintrags zu hinterfragen. Die Form der punktuellen Auflistung scheint dem Leser für einen Roman untypisch und unnatürlich, weswegen er wieder den Autor dafür verantwortlich macht, was eine Störung der Illusion zur Folge hat.

Doch Okopenkos Vorliebe für Aufzählungen manifestiert sich auch auf andere Weise, und manchmal wird sogar sein System dahinter sichtbar, wie es im Artikel „Lagerschuppen 2“ der Fall ist.

„Im Lagerschuppen lehrt der Meister den Lehrling folgende Zangen kennen: Abisolierzange, Abmantelungszange, Auswuchtgewichtzange, Batteriezange [...] Deckzange, Drahtseilschneider, Eckrohrzange, Falzzange, Flachzange, Gasrohrzange, Greifzange, Hammerzange, Justierzange, Kabelöserzange [...], Rundzange, Schmiede zange [...], Zwickzange. [...]“¹⁶⁹

Dieser Eintrag zeigt nicht nur eine weitere Möglichkeit der Aufzählung, die der Autor verwendet, sondern zusätzlich auch einen Überschuss an Ordnung, denn, wie unschwer zu erkennen ist, folgt die Aufzählung einer alphabetischen Reihenfolge. Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel wird dieser Artikel zwar in einen Kontext gestellt, der Meister lehrt seinen Lehrling die aufgezählten Arbeitsmaterialien, trotzdem reicht dies nicht aus, um eine Illusionsstörung des Lesers zu verhindern. Die alphabetische Aufreihung der Gegenstände erscheint unwahrscheinlich und konstruiert. Diese auffällige Vermittlung, hervorgerufen durch die umfangreiche Aufzählung der Zangen und ihre Anordnung von A bis Z, erreicht beim Leser nicht gerade eine illusionsfördernde Wirkung, sondern lässt ihn erneut den Ursprung dieser Auffälligkeit hinterfragen, da diese Reihung keinen natürlichen Eindruck erweckt, um so eine Illusionsbildung zu begünstigen. Die künstliche

¹⁶⁸ Ebd. S. 144

¹⁶⁹ Ebd. S. 197

Beschaffenheit des Romans wird dadurch hervorgehoben und hat so eine Illusionsdurchbrechung des Rezipienten zur Folge.

Neben diese zwei Arten der Aufzählung tritt noch eine dritte Möglichkeit, die der Autor mindestens ebenso häufig zum Einsatz kommen lässt: Die Auflistung mittels Aufzählungspunkten, die unter dem normalen Text besondere Aufmerksamkeit erregen, da sie sich von diesem mittels Einrückung abheben und oft bis zu einer ganzen Seite ausfüllen können. Dadurch schafft es Okopenko erneut, den Leser an einer eventuellen Illusionsbildung zu hindern, da diese Punkte formal besonders auffällig erscheinen. Einer von vielen Artikeln im Lexikon-Roman, die diesem Prinzip folgen, ist beispielsweise der Eintrag „Bunte Stühle 5“, der fast ausschließlich aus diesen Aufzählungspunkten zusammengesetzt ist.

„[...] Gehen wir zumindest das Spektrum durch:

- Purpur purpurroter Zwetschken (eingesprenkelt violetter Verrat und Wespengelb)
 - Karmin eines vom jungen Mischhund im Überschwang zerbissenen Marktmädchenlippenstiftes
 - Zinnober einer zinnoberroten Diplomatentasche aus atomriechendem Gazellenleder
 - Orangerot einer durch Filter veränderten Orangegelben Orange [...]
 - Arsengrün, Farbe der pinselleckenden Lebensliebe [...]
- In all diesen Farben streicht meine Stühle.“¹⁷⁰

Die Illusionsstörung des Lesers wird in diesem Eintrag durch die eine Seite lange Aufzählung von Farben und ihrer Beschreibung mit Hilfe der Aufzählungspunkte ausgelöst. Wie es auch in den vorhergehenden Beispiele, die sich mit den Formen der Auflistung im Lexikon-Roman beschäftigen, der Fall war, so wirkt diese Art ebenfalls künstlich geschaffen und somit störend für eine mögliche Illusionsbildung. Die Auffälligkeit der Vermittlung ist in diesem Artikel das vorrangige und augenscheinlichste Merkmal der Illusionsdurchbrechung, doch mit ihr einher geht zusätzlich ein gewisses Übermaß an Deskription, das die Illusionsstörung unterstützt.

Ein weiteres Mal wird durch die auffällige Vermittlung gegen das celare-artem-Prinzip verstoßen und die Künstlichkeit des Romans preisgegeben. Es besteht die Möglichkeit, dass sich dadurch der Autor zu erkennen gibt, da sowohl am Anfang, als auch am Ende des Artikels ein „Ich“ auftritt. Doch stellt sich an dieser Stelle erneut die Frage, ob es sich bei diesem „Ich“ um den Autor oder doch um den Protagonisten der Erzählung handelt,

¹⁷⁰ Ebd. S. 50/51

denn innerhalb des Eintrags finden sich weder Anzeichen für die Identität der einen, noch der anderen Person.

Andreas Okopenko verbindet auch gerne die verschiedenen illusionsstörenden Charakteristika miteinander, so auch im Eintrag „Torte 5“, der zuerst durch Aufzählung auffällig wird.

„Magdalenentorte Wirtschaftstorte Puffertorte gerührte Linzer-
torte
Polentatorte Käsetorte Knödeltorte Brottorte
Windtorte Zebratorte Glastorte Sandtorte
Napoleontorte Allianzorte Bleitorte Schrottorte
Prophetentorte Blitztorte Krachtorte Torte von Heidenmehl
(Prato, Süddeutsche Küche)“¹⁷¹

Die illusionsstörenden Elemente zeigen sich in diesem Eintrag an verschiedenen Stellen. Zuallererst ist natürlich die augenscheinlich auffällige Vermittlung zu nennen, die durch die Form der Aufzählung hervorgerufen wird. An dieser hier vorliegenden Auflistung der verschiedenen Torten fallen mehrere Dinge bezüglich der Vermittlung auf: die einzelnen Wörter sind nicht, wie es sonst bei Aufzählungen üblich ist, mit Beistrichen voneinander getrennt, jeder Zeile besteht aus genau vier Torten und am Ende wird durch die Klammer gezeigt, dass es sich hierbei um eine Art Zitat handelt. In der Form, wie die Wörter angeordnet sind, wirkt der Artikel fast wie ein Gedicht, das ja auch ein von Andreas Okopenko im Lexikon-Roman sehr häufig verwendetes Mittel ist. Eine Illusionsstörung wird vor allem durch die Verbindung der auffälligen Vermittlung mit Komik erreicht, die der Autor mit unwahrscheinlichen Tortennamen, eingestreut zwischen den plausiblen, erzielt. Da der ganze Eintrag als Zitat angeführt wird, erscheinen diese erfundenen Tortennamen erst recht konstruiert. Denn der Leser wird wohl noch nie etwas von einer Glas-, Allianz- oder Wirtschaftstorte gehört haben. Diese Unwahrscheinlichkeit, gepaart mit der Auffälligkeit der Vermittlung, deutet auf die Präsenz eines Autors hinter diesem Konstrukt hin und bewirkt beim Rezipienten eine Verhinderung der Illusionsbildung, die auch die Form des Zitats nicht abwenden kann.

Andreas Okopenkos Lexikon-Roman beinhaltet demnach eine breite Palette von Methoden, um die Vermittlung auffällig zu gestalten. Das, schon durch den Titel implizierte, augenscheinlichste Merkmal einer Auffälligkeit der Vermittlung ist wohl die ganzheitliche Form des Romans, der wie ein Lexikon aufgebaut ist und sogar mit Verweispfeilen arbeitet. Doch auch viele Lexikoneinträge oder Elemente innerhalb dieser

¹⁷¹ Ebd. S. 336

Einträge erweisen sich wegen ihrer auffälligen Form als illusionsstörend. Die Wort- und Sprachspielereien des Autors, das Aussparen von Wörtern, oder auch außerordentlich oft vorkommende Wortwiederholungen sind in dieser Hinsicht noch ein am wenigsten auffallendes Charakteristikum dieses illusionsstörenden Prinzips. Viel eher wirken die Lücken im Buch illusionsstörend, an denen der Leser dazu aufgefordert wird, diese selbst durch eigene Erinnerungen, Zeichnungen oder andere Dinge zu ergänzen. Diese Methode der auffälligen Vermittlung wird vom Autor sehr häufig gebraucht, er arbeitet jedoch auch mit anderen „außersprachlichen“ Mitteln, indem er beispielsweise eine Lautnotation, Herzen oder seine eigene Unterschrift in den Text einfügt. Ungewöhnlich sind auch die vielen Arten der Aufzählung, die Okopenko ebenso oft für seine Lexikoneinträge verwendet.

Eine Illusionsstörung des Lesers setzt durch die Auffälligkeit der Vermittlung des Lexikon-Romans besonders wegen eines Verstoßes gegen das celare-arte-Prinzip ein, da Okopenkos auffallende Methoden, seinen Roman zu gestalten, die künstliche Beschaffenheit des Werkes preisgeben. Infolgedessen wird dem Leser die Existenz eines Autors hinter dem Roman klar, die die Illusionsbildung verhindern kann. Natürlich findet dies mit gewissen Abstufungen statt, da die Illusion nicht durch jede Form der auffälligen Vermittlung sofort gefährdet wird. Auch im Lexikon-Roman muss es nicht der Fall sein, dass der Leser schon nach der ersten formalen Abweichung von einem gewöhnlichen illusionistischen Roman in seiner Illusionsbildung gestört wird, doch diese Auffälligkeiten treten nicht nur ein oder zwei Mal im Laufe des Lektüreprozesses auf. Der wesentliche Punkt, warum die auffällige Vermittlung des Lexikon-Romans auch zu einer Illusionsstörung führt, ist die Häufigkeit mit der der Autor die verschiedenen Mittel einsetzt.

So wie es auch bei der Entwertung der Geschichte der Fall war, in der die Haupthandlung durch ein Übermaß an Deskription und anderen Fabeln in den Hintergrund gedrängt wurde, so ist auch bei der Auffälligkeit der Vermittlung das Übermaß der Auslöser für eine zumindest verminderte Bildung der Illusion.

3.6. Komik im Lexikon-Roman

Das vierte und letzte Charakteristikum der Illusionsstörung ist die Komik, die ebenso Eingang in Andreas Okopenkos Lexikon-Roman findet, wenn auch nicht ganz so häufig und auffällig, wie die anderen Charakteristika.

Wie auch teilweise schon beim letzten Beispiel des Kapitels zur Auffälligkeit der Vermittlung gezeigt wurde, ist Komik in fast allen Fällen mit anderen illusionsstörenden Charakteristika verbunden, da sie nur in Kombination eine illusionsstörende Wirkung entfalten kann. Nur selten erscheint Komik alleine illusionsdurchbrechend. Streng gesehen ist die Komik gar keine selbstständige Form der Illusionsstörung, sondern dient hauptsächlich zur Verstärkung eines anderen illusionsdurchbrechenden Prinzips, meistens dem Verstoß gegen das celare-artem-Prinzip.

Eine illusionsstörende Komik kann sich entweder auf der histoire- oder der Diskursebene abspielen. Im Falle des Lexikon-Romans konzentriert sich die Komik ausschließlich auf die Diskursebene, da die Geschichte vom Beginn des Romans an unwichtig und nebensächlich ist. Eine gewisse Art der Komik wird vor allem durch eine unwahrscheinliche Handlung, Situation oder Figuren ausgelöst, wobei Okopenkos Lexikon-Roman auch an dieser Stelle von der Norm abweicht. Seine illusionsstörenden Techniken der Komik spielen sich, wie es ebenso bei den anderen Charakteristika oft der Fall war, auf sprachlicher Ebene ab. Durch Wortspiele und semantisch unwahrscheinliche Satzkonstruktionen entwickelt der Autor eine ganz eigene Form der illusionsstörenden Komik, die durch eine groteske Verfremdung der Vermittlung ausgezeichnet ist, wie der Eintrag „Parfum 5“ zeigen soll.

„*Beschreibungsversuch*: Es steht jetzt vom Regal auf, zündet sich ein Stämmlein Schnittlauch an, überdreht sich bis zur vierten Zacke, spreizt die Beine, aber schon kommt die Regentonne mit viel neuem Wasser, chloriert sich übermütig, die Marseillaise singend, wird mit einer Schere in zwei ungleiche Dreiecke geschnitten, die werfen sich sofort auf, riechen nahe der Innenkante nach Lockenwickler, verkleben sich mit Bier, ein Misthaufen brennt zusammen und seine Himbeere erstickt in Zahnpaste, die in junges Kiefernharz einen schmierigvioletten Knoten bläst. [...]“¹⁷²

In diesem Eintrag wird die illusionsstörende Komik mittels Sprache erzeugt. Sie entsteht vor allem dadurch, dass die Sätze so zusammenhanglos, wie sie dastehen, semantisch keinen Sinn ergeben. Zwar wird der Artikel mit „Beschreibungsversuch“ eingeleitet, jedoch erfährt der Leser bis zum Ende des Eintrags nicht, was an dieser Stelle beschrieben werden sollte. Die Passage wirkt durch das Zusammenfügen von Wörtern zu

¹⁷² Ebd. S. 260

Sätzen, die so noch nicht dagewesen sind, komisch und dadurch auch leicht illusionsstörend, da der Leser in jedem Satz eine Bedeutung sucht, die er hier nicht finden kann.

In Sätzen wie beispielsweise „ein Misthaufen brennt zusammen und seine Himbeere erstickt in Zahnpaste, die in junges Kiefernharz einen schmierigvioletten Knoten bläst“ arbeitet der Autor sehr stark mit der Sprache und lässt sich, wie es in fast allen Aspekten des Lexikon-Romans der Fall ist, nicht auf die üblichen Normen und Konventionen der sprachlichen Gestaltung ein, die sich als Komik in den betroffenen Passagen niederschlägt. Für den Leser hat diese Methode jedoch auch eine illusionsstörende Komponente, da ein Spiel mit der Artifizialität des Romans getrieben wird. Dadurch, dass sich der Autor den illusionsbildenden Normen und Regeln widersetzt und eine ungewöhnliche Sprache verwendet, die den Leser auf die künstliche Beschaffenheit des Romans aufmerksam macht, wird eine mögliche Illusion des Lesers gefährdet. Wie bereits angedeutet tritt die Komik in diesem Eintrag gemeinsam mit einem Verstoß gegen das celare-arte-Prinzip auf.

Ein wichtiger Bestandteil der Komik ist das Lachen des Lesers, das entweder durch einen Normverstoß, die Darstellung einer Gegenwelt zur Normalität oder durch Affekte hervorgerufen wird. Diese Aspekte sind zwar nicht 1:1 auf den Lexikon-Roman anwendbar, doch wenn man diese leicht modifiziert, durchaus zutreffend. Im Normalfall betreffen diese nämlich vor allem die Ebene der Geschichte, die auf komische Weise dargestellt wird. Da diese aber im Lexikon-Roman nicht im Vordergrund steht, würde nur eine begrenzte illusionsstörende Wirkung einsetzen. Okopenko verlagert die meisten seiner Methoden auf die Diskursebene. Ein Normverstoß findet in seinem Werk weniger auf histoire- als auf Diskursebene statt, da er hauptsächlich gegen die allgemein geläufigen Regeln der Illusionsbildung bezüglich der Sprache verstößt. Genauso verhält es sich auch mit der Darstellung einer Gegenwelt zur Normalität. Durch seinen außergewöhnlichen Gebrauch der Sprache vermittelt der Autor dem Leser den Eindruck einer Welt, die sich grundsätzlich von der Realität unterscheidet, wie auch anhand des vorhergehenden Beispiels gezeigt wurde. Okopenko konstruiert in den Artikeln, in denen er mit sprachlicher Komik arbeitet, eine absurde Gegenwelt, die mit der Normalität nichts mehr gemeinsam hat. Eine Welt, in der sich unbenannte Dinge ein „Stämmlein Schnittlauch anzünden“ und Wasser sich „übermütig chloriert“ wird konstruiert und nicht

seiner Sinnhaftigkeit wegen in Frage gestellt. Dies geschieht einzig und allein durch den Leser, dessen Illusionsbildung dadurch beeinträchtigt wird.

Die Komik wird in vier Formen untergliedert, Ironie, komische Distanz, Satire und Parodie, wobei Andreas Okopenko in seinem Lexikon-Roman fast ausschließlich mit der Parodie arbeitet und dies in gar nicht so wenigen Einträgen. In der illusionsstörenden Parodie wird die Literatur selbst zum komisch dargestellten Objekt; im Lexikon-Roman betrifft dies nicht nur Literatur im engeren Sinn, sondern auch Werbeslogans, Filmtitel oder Artikel in Zeitschriften. Auch wissenschaftliche Aufsätze, deren Sprache Okopenko nachahmt, werden zum Ziel der Parodie. Der Autor legt es vor allem darauf an, „Inhalt und Aussage der Artikel [...] gegen die Intentionen dieser Textgattungen“¹⁷³ auszuspielen.

In neun Lexikoneinträgen zu „Frau und Freude, das Blatt mit Herzpffiff“ persifliert Okopenko sowohl Inhalt als auch Sprache von Frauenzeitschriften in allen Facetten. In „Frau und Freude, das Blatt mit Herzpffiff 3“ werden beispielsweise die psychologischen Tests, die in jeder Frauenzeitschrift zu finden sind, vom Autor parodistisch dargestellt.

„UNSER EROS-TEST
HEUTE:
WIE REIZVOLL SIND SIE?

Klopfen Sie weiche Eier mit dem Hammer auf? (3 Punkte)
mit dem Kleinfingernagel? (5 Punkte)
mit dem Chinafächer? (10 Punkte)
Wenn Ihr Freund eine schlüpfrige Bemerkung macht,
ohrfeigen Sie ihn? (6 Punkte)
küssen Sie ihn auf die Wange? (6 Punkte)
summen Sie verhalten ein altes Kirchenlied? (10 Punkte) [...]“¹⁷⁴

Andreas Okopenkos Komik kommt in diesem Beispiel natürlich nur dann besonders stark zur Geltung, wenn der Leser mit dem Genre der Frauenzeitschrift vertraut ist und weiß, wie diese aufgebaut sind und mit welchen Mitteln darin gearbeitet wird. Die Parodie richtet sich in diesem Fall auf die, vom Autor augenscheinlich als absurd empfundenen, Tests, deren Sprache und Aufbau der Autor nachahmt. Der Artikel wird mit einer fettgedruckten Überschrift und einer Frage, die beantwortet wird, wenn man sich dem Test unterzieht, eingeleitet, so wie es auch in der Realität der Fall ist. Erst danach beginnt

¹⁷³ Schunda, Peter: Andreas Okopenkos Lexikon-Roman: Spiel einer gedruckten Hyperfiction mit wissenschaftlichen Textgattungen. Bewertung der Textmigration in den digitalen Elex. 2003: Eisenstadt <http://bibliothek.fh-burgenland.at/fileadmin/Download/bibliothek/diplomarbeiten/AC03963050.pdf> (05.07.2011)

¹⁷⁴ Ebd. S: 114/115

die eigentliche Parodie dieser Gattung, denn sowohl die Fragen, als auch die Antwortmöglichkeiten sind durch Absurdität gekennzeichnet. Okopenko übernimmt die Form dieser Frauenzeitschriftentests, er lässt sogar die Punktevergabe nicht außer Acht, und teilweise auch den Inhalt, der jedoch von ihm so abgeändert wird, dass er komisch erscheint. Es findet eine komische und übertreibende Nachahmung statt, die den Inhalt dieser Tests der Lächerlichkeit preisgibt. Dadurch zeichnet er eine Gegenwelt zur üblichen Welt der Frauenzeitschriften und erzeugt mit dieser parodistischen Darstellung das Lachen des Lesers, der den Text nicht ernst nehmen kann. In diesem Beispiel wird die Komik mit der Auffälligkeit der Vermittlung verbunden und hat so einen illusionsstörenden Effekt zur Folge.

Doch auch andere Elemente dieses Genres werden von Okopenko übertrieben und dadurch verspottet, wie zum Beispiel Umfragen.

„JUNGVERLIEBTE HABEN HEUTZUTAGE MEHR VERNUNFT. Bei Umfragen erfuhren Meinungsforscher: Fast 75% aller Mädchen wollen heiraten und sich nur ihrer Familie widmen. 44% sagen gleich beim ersten Heiratsantrag ja; 76% verurteilen Ehebruch; 84% tanzen gern; 96% haben einen Regenschirm; [...] 7% lesen nachts ein Buch [...]“¹⁷⁵

Der Anfang dieses Lexikoneintrags erweckt noch den Anschein, als wäre er aus einer Umfrage übernommen und würde eine Illusionsbildung ermöglichen. Doch Okopenko verhindert dies durch die Angabe von absolut nichtigen Tatsachen, beispielsweise wie viel Prozent der Befragten einen Regenschirm besitzen. An dieser Stelle wird ein weiteres Mal die Form, diesmal die Form einer Umfrage, übernommen und einer parodistischen Nachahmung unterzogen, die eine Illusionsdurchbrechung des Lesers zur Folge hat.

Dieselbe Methode wendet Okopenko auch im Eintrag „Suppe 2“ an, der die Anleitung zur Zubereitung einer Suppe ist, die jedoch mit jedem Satz absurder wird.

„Zirka 500g abgezogenen, ausgenommenen, gereinigten Aal drehen wir über einer Cognacflamme nach allen Seiten, bis die feine Haut springt, die wir dann mit einem Tuch abreiben. Nun schneiden wir den Aal in fingerbreite Stücke, salzen und pfeffern ihn und kochen nach einiger Zeit mit geschnittenen Zwiebelringen von einer mittleren Zwiebel mit etwa einem Viertelliter essiggesäuertem Wasser weich. [...] Sodann setzen wir dem Aalsud das Püree von 200g Edelkastanien unter stetem Rühren zu, fügen in Fischotternsuppe weichgekochte Froschschenkel [...] zu, tragen den Birnenaal [...] ein, lassen alles nochmals gut durchkochen und geben mit buttergerösteten gestoßenen Krebschalen und falschen Schildkröteneiern zu Tisch.“¹⁷⁶

¹⁷⁵ Ebd. S: 115

¹⁷⁶ Ebd. S. 327

Die Sprache des Autors gleicht in diesem Eintrag der Sprache, wie sie in Kochbüchern gebraucht wird. Das Rezept entspricht natürlich keinesfalls einem wirklich ernst zu nehmenden Rezept, was vor allem gegen Ende klar wird, wenn Okopenko dem „Gericht“ ungewöhnliche Zutaten wie „gestoßene Krebschalen“ und „falsche Schildkröteneier“ beifügt. Wie es auch schon im vorhergehenden Beispiel der Fall war, wirkt der Artikel anfangs durchaus realistisch und könnte theoretisch aus einem Kochbuch übernommen worden sein. Jedoch entfaltet sich während der Lektüre eine parodistische Wirkung, die die Bildung einer Illusion unterläuft, da für den Leser die Komik hinter dem Eintrag sichtbar wird und dieser nicht mehr ernst zu nehmen ist.

Ebenso häufig wie eine humoristische Darstellung von Frauenzeitschriften finden sich im Lexikon-Roman Parodien von Werbungen oder Werbeslogans.

„Männlich. Fleischschmalz – so männlich kräftig! XX-Bier löscht Männerdurst. Ein männlicher Morgen – mit YY-Rasierwasser. [...] Sind Sie ein 100%iger Mann? Testen Sie sich selbst durch die Beantwortung folgender Fragen nach Ihren Hobbys!

Fußball?

Kino?

Boxen?

Kochen?

Autofahren?

Tanzen?

Drei Ja in der linken Kolonne bedeuten, daß Sie wirklich ein Supermann sind, darum werden Sie auf jeden Fall Mentho-Deodorant verwenden! [...]¹⁷⁷

Die parodistische Darstellung von Werbungen und Werbeslogans für männliche Produkte hat beim Leser einen illusionsstörenden Effekt zur Folge, da die dadurch entstehende Komik verhindert, dass der Rezipient diesen Artikel ernst nehmen kann. Zwar scheinen die von Okopenko erfundenen Werbeslogans keinesfalls unrealistisch, ganz im Gegenteil, denn es ist durchaus vorstellbar, dass diese Sprüche für Werbezwecke eingesetzt werden, trotzdem schwingt unterschwellig eine leichte Verspottung dieser mit und für den Leser wird deutlich, dass es sich hierbei nur um eine parodistische, wenn auch nicht wirklich übertriebene, Nachahmung von Werbesprüchen handelt.

Auffälliger persifliert werden die Werbeslogans, die den Artikel „Zeitung 8“ beherrschen.

„Haare – der Schmuck jeder Frau. Haarteile COBRA. Jetzt unsichtbar!“

„Sie wollen Ihre Frau doch sicherlich genießen? Machen Sie sie froh, durch ALMENDUFT für's Clo.“

„Traubensalz TEEN-‘N‘-TWEN für schlanken Stuhl und elanvolle Harmonie.“ (S.369)

„SPUCKS – die denkende Fleischbrühe! Suppenaktiv!“

„POPEIA – die goldgesunde Baby-Cigarette.“

¹⁷⁷ Ebd. S. 214

„ROMANTICUS – der tröstende Krückstock mit eingebautem Liebesgeflüster (nach Wahl Sandrock, Leuwerick, BB, Heesters, Lennon).“¹⁷⁸

Insgesamt finden 35 Werbesprüche Eingang in diesen Lexikoneintrag, die alle ausnahmslos die Werbeslogans der realen Welt parodieren und verspotten. Die Form wird vom Autor wieder übernommen und der Inhalt humoristisch wiedergegeben. Okopenko bedient sich auch den sprachlichen Methoden der Werbesprüche, verwendet fast immer Ausrufezeichen und ahmt die Sprache der Werbung nach. Die Komik verstärkt in diesem Eintrag die Auffälligkeit der Vermittlung und miteinander verbunden bewirken diese beiden illusionsstörenden Charakteristika eine verminderte Illusionsbildung des Lesers, da die Künstlichkeit des Romans hervorgehoben wird.

Eine weitere Textgattung, die von Okopenko parodistisch behandelt wird, sind wissenschaftliche Texte. Dies fällt vor allem durch die Fußnoten auf, die der Autor drei Mal in seinen Roman einfügt. Eine davon befindet sich im Artikel „Entwicklungen 2“ und wird am Ende der Seite aufgelöst.

„[...] aber nicht ein Quentchen von Quenta Quebec, der unlohnend *) Lohnenden.

*) (denn lohnt es, lohnend zu sein?)“¹⁷⁹

Der kleine Nebensatz, der zwischen zwei Klammern gesetzt ist, hätte eigentlich gar keine Fußnote gebraucht, sondern hätte ebenso gut im Text stehen können. Die dahinter stehende Komik, eine Parodie der in wissenschaftlichen Texten üblichen Fußnoten, und die Tatsache, dass in illusionistischen Romanen nie Fußnoten auftreten, bewirken, dass der Autor damit in Verbindung gebracht und so gegen eine Verhüllung der Künstlichkeit verstoßen wird.

Im Eintrag „Zeitung 8“ bringt der Autor die anderen zwei Fußnoten in einem der zahlreichen Werbeslogans dieses Artikels an.

„Sorge mit KP*)? NPD**) macht dich frei!

*) Kleinem Pudel

**) NEUE PUDEL-DRESSUR, Rathausplatz 2“¹⁸⁰

Die zwei Akronyme KP und NPD erscheinen recht eindeutig und werden sofort nach dem Satz in zwei Fußnoten erklärt.¹⁸¹ Die Komik darin entfaltet sich dadurch, dass die

¹⁷⁸ Ebd. S. 370

¹⁷⁹ Ebd. S. 83

¹⁸⁰ Ebd. S. 371

Abkürzungen doch nicht dem entsprechen, was der Leser erwartet hätte. Des Weiteren werden diese Fußnoten wieder dazu eingesetzt, die üblichen Methoden wissenschaftlicher Texte zu persiflieren.

Die Komik im Lexikon-Roman findet jedoch nicht einzig und allein in einer Parodie anderer literarischer Gattungen statt, sondern vollzieht sich auch in sprachlich komischen Darstellungen von kurzen Situationen, wie im Eintrag „Torte 3“.

„Schmull, sagt der Tortenesser schmatzend zu seiner Frau. Schmaff, sagt die Frau, kokett sich die Lippen leckend. Ihre Torte ist überhaupt nur Creme. Darf ich deine Lippen reinigen, Schmäztchen?, fragt der Tortenesser, und seine Tortencremezungel fährt über die Tortencremelippen der allmählich aufschmerzenden Frau. Sein Tortencremebart sticht ihr schmettengeschnittenes Tortendoppelkinn, aber Schmäztchen schmolzt nicht, sondern schmurt schmohligh.“¹⁸²

Dieses Beispiel zeigt ein weiteres Mal, wie Andreas Okopenko mit der Sprache arbeitet und mit Hilfe dieser auch im Bereich der Komik, verbunden mit einer auffälligen Vermittlung und einem Verstoß gegen das celare-arte-Prinzip durch die vielen Wortwiederholungen, die sich in diesem Artikel finden, durch humoristische Effekte eine Illusionsstörung erzeugen kann. Die Komik dieses Eintrags entsteht besonders durch die parodistische Übertreibung der Darstellung eines Torten essenden Pärchens. Der Autor zieht die, normalerweise als romantisch empfundene Situation, ins Lächerliche, sodass auch der Rezipient das Absurde an dieser Sache erkennt und zum Lachen angeregt wird. Die Illusionsstörung des Lesers wird sowohl durch die komische Inszenierung der Personen, als auch durch die zahlreichen Worte, die mit „Torte“ oder „sch“ beginnen erzeugt, die, wie schon erwähnt, die künstliche Beschaffenheit des Artikels hervorheben.

Auch wenn die Komik nicht das am meisten hervorstechende illusionsstörende Element des Lexikon-Romans ist, so wird sie vom Autor trotzdem an manchen Stellen in verschiedenen Formen eingesetzt, um vor allem einen parodistischen Effekt zu erzielen.

Okopenko erzielt die Komik im Lexikon-Roman zum größten Teil durch die Sprachgestaltung, indem er bestehende literarische Muster, wie zum Beispiel Frauenzeitschriften oder Werbesprüche, übernimmt und die Sprache darin humoristisch

¹⁸¹ Schunda, Peter: Andreas Okopenkos Lexikon-Roman: Spiel einer gedruckten Hyperfiction mit wissenschaftlichen Textgattungen. Bewertung der Textmigration in den digitalen Elex. 2003: Eisenstadt <http://bibliothek.fh-burgenland.at/fileadmin/Download/bibliothek/diplomarbeiten/AC03963050.pdf> (06.06.2011)

¹⁸² Ebd. S. 335

verformt, sodass der Leser zum Lachen angeregt wird, da er den Unterschied zur Normalität erkennt.

Auch wissenschaftliche Texte werden vom Autor dezent verspottet, indem er die, in solchen Abhandlungen üblichen, Fußnoten auf komische Weise gebraucht, denn entweder ist es unnötig, den Text in der Fußnote mit einer solchen zu kennzeichnen, oder aber der Autor spielt durch Abkürzungen, die in einer Fußnote aufgelöst werden, mit der Erwartung des Lesers.

IV) Schluss

Der Begriff ‚literarische Illusion‘ ist vor allem für mimetische Literatur wesentlich und meint das Schaffen einer Realität, die der realen Welt ähnlich ist. Der Leser wird durch die Illusion dazu angeregt Anteil an der Geschichte zu nehmen, sodass er sich in die Handlung hineinversetzen kann. Dafür ist es notwendig, dass das sprachliche Medium unauffällig bleibt. Es ist besonders wesentlich für die Illusionsbildung, dass die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Handlung gelenkt wird und er denkt, er sei in einer nichtliterarischen Wahrnehmungssituation.

Die literarische Illusion bezieht sich fast ausschließlich auf den Inhalt und ist daher von der ästhetischen Illusion abzugrenzen, für die die Distanz des Lesers zum Erfundenen das zentrale Merkmal darstellt. Diese Distanz steht vor allem mit der formalen Seite der Literatur in Zusammenhang. Dabei entwickelt der Leser eine ästhetische Einstellung, die er kulturell erwirbt.

Die literarische Illusion ist in Erlebnisillusion und Referenzillusion zu unterteilen. Die Erlebnisillusion erhebt keinen Authentizitätsanspruch, während dies bei der Referenzillusion in den meisten Werken schon der Fall ist, denn sie zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass Handlungen oder Personen innerhalb dieser Form der Illusion einen Referenten in der Realität haben.

Ebenso sind die Rollen des Autors und des Erzählers bedeutend für die literarische Illusionsbildung. Der Autor stellt ein Bindeglied zwischen dem Werk und dem Leser dar und sollte nicht sichtbar werden, um eine Illusionsbildung zu garantieren. Hierbei ist es auch nötig, den Begriff des ‚implizierten Autors‘ zu nennen, der eigens für den Text geschaffen wird. Es gibt kein Werk, das ohne einen impliziten Autor auskommt.

Bei der Figur des Erzählers differenziert man zwischen einem expliziten Erzähler, der sich selbst darstellt, indem er beispielsweise seinen Namen nennt, und einem impliziten Erzähler.

All diese Punkte tragen dazu bei, dass der Text sein Ziel der Illusionsbildung erreichen kann: die Imitation einer Wirklichkeit. Dies gelingt ihm dadurch, dass er versucht, die Distanz zu minimieren. Dies ist durch die sechs Prinzipien der Illusionsbildung, die von Werner Wolf aufgestellt wurden, gekennzeichnet: das Prinzip anschaulicher

Welthaftigkeit, das Prinzip der Sinnzentriertheit, der Perspektivität, der Mediumsadäquatheit, der Interessantheit der Geschichte und das celare-arterm Prinzip.

Diese Prinzipien sind für die Illusionsbildung zuständig, indem sie vorgeben, durch welche Methoden eine ungestörte Illusion des Lesers gegeben ist. Beispielsweise ist das Verhüllen der Künstlichkeit eine dieser wichtigen Methoden, um einer Illusionsstörung entgegenzuwirken.

Diese sechs Prinzipien wirken zusammen und ergeben die vier wesentlichen Charakteristika illusionistischen Erzählens: Heteroreferentialität, Unauffälligkeit der Vermittlung, Ernst und die Zentralität der Geschichtebene. Sollten diese Charakteristika nicht eingehalten werden, kommt es zu einer Illusionsdurchbrechung.

Jede Illusionsdurchbrechung baut auf diesen Prinzipien und Charakteristika der Illusionsbildung auf, da eine Illusion erst durchbrochen werden kann, wenn zuerst eine solche geschaffen wurde. Auch die Theorie der Illusionsstörung, die von Werner Wolf aufgestellt wurde, kennzeichnen vier Charakteristika.

Die Metafiktion ist eine der häufigsten Methoden, um eine Illusionsdurchbrechung zu bewirken. Wenn im Werk die künstliche Beschaffenheit auffällig wird, zum Beispiel durch einen Erzählerkommentar, so handelt es sich um eine ‚expliziten Metafiktion‘, finden sich innerhalb des Werkes beispielsweise typographische Spielereien, so spricht man von einer ‚implizite Metafiktion‘, die jedoch weitaus weniger illusionsstörend wirkt als die explizite Metafiktion. Desweiteren ist eine Differenzierung zwischen Metafiktion und Metanarration zu treffen. Die Begriffe werden in den meisten Fällen gleich gesetzt, jedoch sind sie doch voneinander zu unterscheiden, denn eine Metanarration liegt dann vor, wenn sich der Erzähler an den Leser wendet und das Wort eindeutig an ihn wendet.

Das zweite Charakteristikum ist die Entwertung der Geschichte, die sich auf verschiedene Arten äußern kann und eine Bloßlegung der Künstlichkeit, Unwahrscheinlichkeit oder eine uninteressante Gestaltung der Fiktionswelt zur Folge hat. Sie wird vor allem dann sichtbar, wenn ein Übermaß an Deskription, Argumentation oder intertextuellen Zitaten herrscht oder die Fabel mit einer Vielzahl kleiner Geschichten durchsetzt ist. Wenn die Handlung auf ein Minimum reduziert wird und durch Ereignislosigkeit gekennzeichnet ist, entfaltet die Entwertung der Geschichte ihre volle illusionsstörende Wirkung

Ebenso ist die Auffälligkeit der Vermittlung eines der häufigsten illusionsdurchbrechenden Mittel. Diese zeichnet sich entweder durch die ungrammatische

Verwendung des sprachlichen Mediums, Aussparungen im Text, einen Überschuss an Ordnung oder das Einfügen eines nicht-sprachlichen Zeichensystems aus. Als weniger illusionsstörend werden die Lücken im Text empfunden, wenn der Leser diese problemlos ergänzen kann. Es ist ebenso möglich, dass der Diskurs plötzlich formalen Kriterien folgt, wie zum Beispiel durch Aufzählungen oder einer anderen Anordnung der Wörter, was ebenfalls eine besonders illusionsgefährdende Wirkung auf den Leser hat, da die Künstlichkeit des Romans hervorgehoben wird.

Das letzte Charakteristikum ist die Komik, die jedoch meistens in Verbindung mit einem anderen Charakteristikum eine illusionsstörende Wirkung zur Folge hat. Die Komik kann sowohl auf der Geschichts- als auch auf der Diskursebene des Textes liegen und dient meistens zur Verstärkung einer anderen illusionsdurchbrechenden Methode.

In Andreas Okopenkos Lexikon-Roman ist es durchaus ausreichend, mit den von Werner Wolf ausgearbeiteten Charakteristika der Illusionsstörung zu arbeiten. Jedoch müssen sie an manchen Stellen entweder etwas enger, oder etwas weiter gefasst werden.

In seinem Werk „Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst“ lässt Werner Wolf zum Beispiel im Kapitel zur Metafiktion die Metanarration völlig außer Acht oder trifft keine Unterscheidung zwischen diesen beiden Phänomenen. Die Metanarration spielt jedoch im Lexikon-Roman eine bedeutende Rolle und ist wohl eines der auffälligsten illusionsstörenden Mittel. Zwar hängt die Metanarration in weiterer Folge auch mit der Metafiktion zusammen, bei Okopenko ist es aber trotzdem notwendig, die beiden Begriffe voneinander zu trennen, da es häufig der Fall ist, dass der Autor das Wort an den Leser richtet und ihm Anweisungen gibt.

Vor allem die ‚Gebrauchsanweisung‘, die statt eines Vorwortes am Anfang des Romans steht, offenbart dem Leser die künstliche Beschaffenheit des Werkes, da sich darin viele metanarrative Elemente befinden und der Autor dem Leser die Handhabung seines Romans, den er auch explizit als ein von ihm geschaffenes Werk ausweist, erklärt.

Neben der Metafiktion und Metanarration ist auch das Charakteristikum der auffälligen Vermittlung problemlos auf den Lexikon-Roman anzuwenden, da schon alleine die ganze Form des Romans, der lexikalische Aufbau, eine ungewöhnliche Art der Vermittlung ist und dem Leser die Artifizialität des Romans zeigt. Die illusionsstörenden Elemente dieses Charakteristikums, die von Werner Wolf angeführt werden, finden sich auch teilweise im Lexikon-Roman wieder, wie beispielsweise der Überschuss an Ordnung,

nicht alleine durch die Form des Lexikons, sondern ebenso durch diverse Arten der Aufzählung, Listen und eine auffällige Methode die Wörter anzuordnen. Der Roman bietet auch die sinnstörenden Lücken, die die Vermittlung auffällig gestalten können und somit eine Illusionsstörung hervorrufen. Dabei arbeitet Okopenko vor allem mit freigelassenen Stellen, in denen er den Leser auffordert, etwas einzufügen, einzukleben oder sich an etwas zu erinnern. Die Illusionsdurchbrechung wirkt sich in diesen Passagen nicht nur durch eine auffällige Vermittlung aus, sondern auch durch Metanarration. Solche Überschneidungen der illusionsstörenden Charakteristika sind im Lexikon-Roman oft der Fall. Vor allem mit Hilfe von Sprachspielereien, die den gesamten Roman hindurch ein häufig verwendetes Mittel Okopenkos sind, erreicht der Autor die Verbindung mehrere illusionsdurchbrechender Elemente.

Dies kommt vor allem im Bereich der Komik zur Anwendung, da diese nicht alleine auftreten kann. Auch Werner Wolfs Kriterien, in welchen Fällen die Komik illusionsstörende Ausmaße annehmen kann, sind für die Passagen, in denen Okopenko eindeutig andere literarische Gattungen parodiert, anwendbar. Die Parodie ist im Lexikon-Roman das vorherrschende Element illusionsstörender Komik. Vor allem die Gattungen Zeitschrift und wissenschaftliche Texte werden dabei verspottet, indem der Autor die Form übernimmt und den Inhalt auf humoristische Weise umformuliert und an das komische Element anpasst. Bei den wissenschaftlichen Texten werden vor allem die Fußnoten, die Okopenko als sinnfällig darstellt, einer komischen Darstellung unterzogen. Auch Werbeslogans verarbeitet der Autor in seinem Roman. Ebenso wie bei den Artikeln der Zeitschriften werden Form und Sprache übernommen, erhalten aber einen parodistischen Inhalt und erzielen somit einen komischen und illusionsstörenden Effekt.

Das letzte von Werner Wolf angeführte Charakteristikum illusionsstörenden Erzählens, die Entwertung der Geschichte, ist im Lexikon-Roman sehr präsent. Die entwertete Geschichte legt die Künstlichkeit des Romans offen und zeichnet sich vor allem durch eine uninteressante Gestaltung der Fiktionswelt aus. So verhält es sich auch mit dem Lexikon-Roman, dessen Haupthandlung immer wieder zur Nebensache wird und sich durch Ereignislosigkeit auszeichnet. Dafür treten viele kleine Geschichte neben den Hauptstrang, die mitunter von größerer Interessantheit sind, als die zentrale Handlung selbst. Vor allem die Geschichten um die sechs mit vollen Namen versehenen Personen, die im Werk öfter auftreten, unterminieren das Geschehen um den Protagonisten, den

Chemiekaufmann J. Durch ein Übermaß an Deskription verliert der Leser die Haupthandlung und –person aus den Augen und kann sich durch das viele hin und her Blättern im Roman, das durch die vielen Verweispfeile entsteht, mitunter gar nicht mehr erinnern, wo er in der Haupthandlung stehengeblieben ist. Die Illusion des Rezipienten wird dadurch massiv gestört.

Zusammenfassend kann man die Schlussfolgerung aufstellen, dass die von Werner Wolf aufgestellten Charakteristika ausreichend sind, um den Lexikon-Roman anhand seiner illusionsstörenden Merkmale zu analysieren.

VI) Bibliographie

Primärlektüre:

Okopenko, Andreas: Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Wien: Deuticke 2008

Sekundärliteratur:

Booth, Wayne C.: Die Rhetorik der Erzählkunst 1. Heidelberg: UTB Quelle & Meyer, 1974.

Eisele, Ulf : Die Struktur des modernen deutschen Romans. Tübingen: Niemeyer, 1984.

Fliedl, Konstanze [Hrsg.] : Andreas Okopenko. Graz; Wien: Droschl , 2004. (Dossier; 23)

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft³, 2010 (S. 75-77).

Hartung, Harald. Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1405)

Heller, Arno (1977): „Illusionsbildung und Illusionsabbau. Zur Vermittlungsproblematik im englischsprachigen Entwicklungsroman um die Jahrhundertwende.“ In: Goetsch, Paul: Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag², 1960.
Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001.

Kastberger, Klaus: Umkehrung der Welten. Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman* zwischen Avantgarde und Engagement. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. (Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 2)

Kayser, Wolfgang: Das Problem des Erzählers im Roman. In: Hillebrand, Bruno (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978 (Wege der Forschung Band CDLXXXVIII).

Kulcsár-Szabo, Ernő: „Die Welt zerdacht...“. Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne. In: Fischer-Lichte, Erika/Klaus Schwind (Hg.): Avantgarde und

Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderung. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1991 (Stauffenburg Colloquium Bd. 19).

Lobsien, Eckhard: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1975.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: Walter de Gruyter², 2008.

Schmidt, Ursula: Ernst Jandl und die Konkrete Poesie. Hausarbeit am Institut für Germanistik an der Universität Wien: 1984.

Schober, Wolfgang Heinz: Erzähltechniken in Romanen. Eine Untersuchung erzähltechnischer Probleme in zeitgenössischen deutschen Romanen. Wiesbaden: Athenaion, 1975.

Schunda, Peter: Andreas Okopenkos Lexikon-Roman: Spiel einer gedruckten Hyperfiction mit wissenschaftlichen Textgattungen. Bewertung der Textmigration in den digitalen Elex. 2003: Eisenstadt <http://bibliothek.fh-burgenland.at/fileadmin/Download/bibliothek/diplomarbeiten/AC03963050.pdf> (14.06.2011).

Spangl, Gerhard: Andreas Okopenkos Lexikon-Roman. Versuch einer literarhistorischen Einordnung. Hausarbeit am Institut für Germanistik an der Universität Wien: 1974.

Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999.

Stanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a. Wien: Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H., 1955 (Wiener Beiträge zur englischen Philologie LXII. Band).

Strube, Werner: Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts. Ruhr-Universität Bochum, 1971.

Waid-Cuchnal, Margit: Andreas Okopenko – zum Romanwerk eines Lyrikers. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1986.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer, 1993 (Buchreihe der Anglia, 32).

Rezensionen:

Wochenpresse, 4.11.1970

Wiener Kurier, 15.9.1970

FAZ, 6.11.1970

FAZ, 24.12.1970

Die Welt, 15.10.1970

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird das Thema Illusionsstörung in der Erzählkunst behandelt, das in der Forschung lange Zeit vernachlässigt wurde. Eine Illusionsdurchbrechung besteht hauptsächlich aus den vier von Werner Wolf aufgestellten Charakteristika, Metafiktion, Entwertung der Geschichte, Auffälligkeit der Vermittlung und Komik, die einer näheren Ausführung bedürfen, da sie die wichtigsten Analysekriterien der nachfolgenden Untersuchung bilden. Diesem Hauptkapitel ist eine kurze Einführung in die Theorie der Illusion und Illusionsbildung vorangestellt, auf die die Theorie der Illusionsstörung aufbaut.

Die vier Charakteristika der Illusionsdurchbrechung werden auf den 1970 erschienen Roman von Andreas Okopenko „Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden“ angewandt um herauszufinden, inwiefern der Lexikon-Roman eine illusionsstörende Wirkung auf den Leser ausübt, ob alle Elemente in den Roman Eingang finden und in welchem Ausmaß diese auftreten. Dieses Werk vermittelt alleine durch seine Form, die des Lexikons, einen illusionsstörenden Eindruck, da dadurch von Anfang an die künstliche Beschaffenheit des Romans in den Vordergrund gerückt wird. Darum erscheint es plausibel, auch den Inhalt auf illusionsstörende Methoden zu untersuchen, die im Roman tatsächlich an vielen Stellen gegeben sind.

Im Roman sind alle vier illusionsstörenden Charakteristika zu finden, die der Autor besonders durch seine außergewöhnliche Verwendung der Sprache zum Vorschein kommen lässt. Die Vermittlung wird nicht nur durch formale Kriterien auffällig, sondern ebenso durch Sprache, wenn Okopenko beispielsweise in einem Lexikonartikel gezielt bestimmte Wörter ausspart.

Abstract

This diploma thesis deals with anti-illusion in storytelling, a topic, which researchers have neglected for a long time. Anti-illusion mainly consists of four characteristics, which were compiled by Werner Wolf: metafiction, devaluation of the story, conspicuousness of the mediacy and humor. A closer look on these characteristics is necessary, because they are one of the most important criteria for the analysis of the novel. Before that, an introduction in the theory of illusion and how illusion works is essential, because this is the basis for a theory of anti-illusion. The techniques of “anti-illusion” are first presented from a theoretical perspective and then subsequently applied to Andreas Okopenko’s novel „Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden“, which was published in 1970.

This novel will be analyzed to find out, to what extent this novel has an anti-illusionistic effect on the reader and if it includes all elements of anti-illusion. The novel’s form, that of a dictionary, suggests an anti-illusionistic impression and from the beginning its artificiality comes to the fore. Therefore it seems plausible to analyze not only the novel’s form, but also its contents to look for anti-illusionistic methods, that effectively appear in many different shapes and in various passages.

The novel includes all four anti-illusionistic characteristics, which especially appear because of the author’s extraordinary use of language.

Lebenslauf

Personalien

Name: Schramek Tamara
Adresse: Heimschollegasse 18, 1130 Wien
Handy: 0664 59 43 937
E-Mail: tamara.schramek@gmx.at
Geboren am: 05. Januar 1988
Nationalität: Österreich

Bildungsweg

Seit Oktober 2008 Studium der Fennistik an der Universität Wien

Seit Oktober 2006 Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien

1 Semester Studium der Anglistik an der Universität Wien

Juni 2006 Ablegung der Reifeprüfung mit gutem Erfolg

2002 – 2006 4 Jahre sprachliches Gymnasium, Oberstufe, St. Ursula, Wien

1998 – 2002 4 Jahre Gymnasium, AHS, St. Ursula, Wien

Arbeitserfahrung

- Sommer 2004 und 2005: Feriapraxis bei Sanova Pharma GesmbH (Tätigkeit als Hilfskraft im Lager)
- November 2005: Berufspraktikum beim Österreichischen Rundfunk in der Abteilung „Weltjournal“
- Seit Februar 2007: Geringfügige Beschäftigung bei Sanova Pharma GesmbH (Tätigkeit als Hilfskraft im Lager; Übersetzungen aus dem Englischen)
- Sommer 2008: Praktikum beim Residenz Verlag (Transkription)

Zusatzqualifikationen,

Kenntnisse und Erfahrungen

- Muttersprache: Deutsch
- Fremdsprachen: Englisch
Italienisch

Spanisch (Grundkenntnisse)

Latein (6 Jahre Schulunterricht)

Finnisch
- Technische Fähigkeiten:
Windows Word, Windows PowerPoint
- B-Führerschein

Hobbies und Interessen

- Musik (Klavier, Gitarre)
- Reisen
- Literatur